

KNJIŽEVNA
REPUBLIKA
ČASOPIS ZA KNJIŽEVNOST

SADRŽAJ

Mani Gotovac: Rastanci, 3
Mirjana Dugandžija: Blaga je noć, 20
Rade Jarak: Doći će jednom klizati, 27

PJESME

Marina Šur Puhlovski: Iza uma, 45
Jovana Nastasijević: Ginofobija i druge pesme, 56

SONJA MANOJLOVIĆ (priredila Darija Žilić)

Darija Žilić: Sonja Manojlović — uvodna riječ, 78
Tonko Maroević: Novomilenijski pogled na pjesništvo Sonje Manojlović, 81
Branko Maleš: Autoričina stihovna novina plodne »nesigurnosti« i mogućnost višeslojnog tumačenja, 85
Zvonimir Maković: Pjesništvo Sonje Manojlović, 90
Miroslav Mićanović: Pokušali smo reći, 95
Mateja Jurčević: Razvijanje subjekta, 99
Rade Jarak: Proza Sonje Manojlović, 102
Andrijana Kos-Lajtman: Nestajanje kao motiv i princip u poeziji Sonje Manojlović, 104

TAHIR MUJIČIĆ (priredila Jadranka Pintarić)

Ivo Žanić: Tahirov poučak, ili: Kakav sve hrvatski biva jezik, 108
Boris Senker: Kazališni rad Tahira Mujičića, 114
Zdravko Zima: A čiji sam to ja, 120
Joško Božanić: Čakajštokavski *scherzando* »Tužbalice urbanog bića za jedan glas« Tahira Mujičića, 124

GODIŠTE XVII

Zagreb, svibanj–kolovoz 2019. Broj 5–8

JACQUES DERRIDA I ARHITEKTURA

Žarko Paić: Razgradnja kao stil, 134

Chris Younès: Arhitektura i filozofija: paradoksi i metamorfoze njihova susreta, 161

Francesco Vitale: Jacques Derrida i politika arhitekture, 166

KRITIKE

Damir Radić: Snažan i autentičan izraz
(*Damir Karakaš: Proslava*), 175

Damir Radić: Originalna autorska poetika
(*Martina Vidaić: Mehanika peluda*), 178

Jovana Nastasijević: Revolucija mekih tkiva
(*Monika Herceg: Lovostaj.*), 181

Kristina Špiranec: Tajni ključ ljudske imaginacije
(*Alojz Majetić: Afroditin ključ*), 185

Nikica Mihaljević: Tenžera kao kazališni kritičar
(*Veselko Tenžera: Tragedija kao navika — Kazališne kritike*), 186

Nikica Mihaljević: Knjiga gorčine i razočaranja
(*Marija Peakić Mikuljan: Pogled unatrag*), 189

Mani Gotovac

Rastanci

(ulomak iz romana)

Momčad

3

Kada Luv ne snima u Stockholmu, Italiji ili Mađarskoj, kada nije negdje po brdima ili morima Hrvatske, kada smo nas dvoje u Zagrebu, nedjelje provodimo tako što on odlazi u 11 sati s prijateljima na kavu u Esplanadu, a ja pripremam ručak.

Toga dana, te nedjelje, karfiol blago kuha kada u meni, iz vedra neba, ni zbog čega, prokuha ona moja uznemiravajuća misao u glavi:

»A zašto on mene ne vodi sa sobom u tu svoju Esplanadu?

Koji su to razlozi, zašto me ne vodi? Je li se on mene možda stidi? Boji se da ću izvaliti neku glupost pred njegovim muškim društvom? Ili, ili, čekaj, da li možda ona njegova Čarna dolazi nedjeljom tamo? Ili on naprosto i nije u Esplanadi, nego se s njom ili s nekom drugom negdje valja po nekoj postelji, možda baš i tamo, u hotelskoj sobi? Možda baš tamo? Taj je hotel baš nekako ni na nebu ni na zemlji. Jest u Hrvatskoj, a opet čini se da je u središtu svijeta. Za njega je Luv dušu dao.«

Zovem Esplanadu. Zamolim recepcionara da pozove iz kavane moga muža jer ga moram nešto hitno pitati. Karfiol se prekuhao. Recepcionar je ljubazan.

— Reci — čujem Luvov glas.

U kavani je. Karfiol se raspao.

— Htjela sam te samo pitati kada ćeš doći.

— Pa, kurac, kao i svake nedjelje.

— OK.

Ispala sam glupača. Ali dobro. Sada ću ga izravno pitati zašto me barem ponekad, hej ponekad, ne povede sa sobom?

Nisam glupača. I ja volim Esplanadu, i meni je to sofisticirano i šarmantno mjesto najljepše u Zagrebu. Uostalom, to je arhitektura *belle époque*, sve meni najdraže. A čamim tu i kuham, hej ti Luv.

— Pa to ti je muško društvo, nema ni jedne žene — kaže.

— Na primjer, s kim sjediš?

— Pa kako kada, kako u koje vrijeme. Sjedim tamo već dugi niz godina i to svake nedjelje. U sedamdesetima sam sjedio s Fanellijem i s Krležom.

— Miroslavom Krležom?

— Da.

— Pa koje ti veze imaš s Krležom?

— Upoznao sam ga kada se snimao *Put u raj*, Krležin scenarij.

— O čemu si, molim te, razgovarao s Krležom?

— Ni o čemu. Slušao sam. On je govorio.

— Vidim, ponosan si?

— Ma ne. Nisam ponosan. Samo nešto mislim da sam imao sreću upoznati tri genijalca u svom životu...

— A to su?

— Krleža, Orson Welles i Miljenko Stančić. Upoznao sam ih baš u Esplanadi.

— Slučajno?

— Orson Welles je snimao Kafkin *Proces* u Zagrebu. Mene je zavolio, valjda zato što smo zajedno pušili cigare. Nakon *Procesa*, došao je ovdje snimati još dva filma. Nije bila nikakva pička posrijedi, kako se govorilo. Svidjelo mu se.

— A Miljenka Stančića?

— Slučajno. U predvorju Esplanade.

— Slučajno?

— I susret s tobom bio je slučajan.

Uvlači me u razgovor o slučaju. Ne odgovara na moje pitanje: s kim je danas, k vragu, s kim je danas bio u toj Esplanadi.

Luv nastavlja u svom stilu. Ja se živciram u svom.

— Sjećaš se Portoroža? Bila si sa mnom?

— Sjećam se.

— Ali nisi bila kada sam se sreo sa Samom Peckinpahom?

— Htjela sam ostati u hotelu. Ti si sam otišao po njega.

Otišao si po njega na aerodrom, a ja sam telefonski javljala Njušku o slijetanju Peckinpaha u Jugu. Njuško mi je odmah spomenuo Dustina Hoffmana koji je igrao u njegovu filmu *Psi od slame*. Veleuvaženo je rekao: »Hoffman je tamo od povučenog i mirnog profesora matematike postao najkrvoločniji ubojica koji se uopće pojavio do tada na filmu.« Onda sam ja htjela da Njuško vidi

kako baš nisam plavuša pa sam dodala: »Jedini protagonist Peckinpahovih filmova zapravo je strah. Strah od nasilja«.

— Eto, opet pametuješ, krakata. Ja se sjećam da smo se u Portorožu dobro ševili i da sam morao naći lokacije za snimanje njegova filma, i to baš tamo. I k tome još, jebi ga, najdalje pedeset kilometara od hotela Metropol gdje smo nas dvoje spavali.

— Najbolja lokaciju je ova naša soba, šaputala sam ti na uho.

Ševila bi se sa Samom, odgovorio si mi i ništa mi više nisi ispričao o njemu.

— E, pa sad ću... Sam Peckinpah je izlazio iz aviona. Na sebi je imao istu englesku kapu kao ja. Na nosu su mu stajale iste crne Porsche naočale kao i na mom nosu. Zbunio sam se, on je svjetski režiser, ja sam pikzibner iz vukojebine.

Petljao sam: »To s kapom i naočalama, to je slučaj.« Čovjek se nasmijao i odgovorio: »Ja vjerujem u slučaj.«

— Ti imaš nešto slično s tim čovjekom.

— Slučajno.

— Slučajno izbjegavaš odgovoriti na ono što te pitam?

— Ja? Ne! Kurac. Pitaj.

— Pa pitam te o Esplanadi. Zašto ne mogu s tobom? S kim si danas tamo sjedio?

— Navraćaju Branko Ivanda, Bruno Gamulin, naiđe Milčec i neki stari prijatelji za koje nisi čula, liječnici, znamo se iz škole, sjedim i s mojim prijateljem, drugom Schmidtom iz Jadran filma...

— Sjajno. A danas, s kim si bio tamo danas?

— Ah, danas, kurac. S onim kretenom Prizmatovićem.

— S onim praznoglavim punoglavcem koji se predstavlja kao nezakoniti sin druga Tita?

— Jebi ga, Luz. Slučajno.

— Pa taj Prizmatović, to ti je sto puta gora varijanta od Šećera, hoću reći od Anđelka Vragovića. On slatko otapa same laži što ih melje u ustima. Namjerno stvara atmosferu laskave omamljenosti... Bože, one njegove smiješne pretenciozne geste, kaputi, šeširi, i sve to skupa, to uvlačenje bogatima u guzu, ajme meni majko moja... pa kako možeš? Što je taj praznoglavac uopće napravio u svom životu? Osim što krade? O čemu uopće možeš razgovarati s njim? Šećer je snimio neke filmove, to se mora priznati, a ovaj...

— Jebi ga, nekada smo se u Esplanadi nalazili mi koji smo radili u Jadran filmu. Danas se sve to raspalo. Nekada sam bio mlađi i nisam bio pizda. Sada su moji prijatelji uglavnom u nekoj drugoj zemlji po svijetu. Ostario sam, ostao ovdje i postao pizda. To ti je to.

— Oprosti, taj Prizmatović je razlog zašto mene ne vodiš u Esplanadu?

— Kurac. Rekao sam ti da se tamo okuplja isključivo muško društvo.

- To tvoje muško-žensko, to su prošla vremena.
- Ja sam i danas privržen muškim društvima. Što je u tome čudno?
- Ne bih baš rekla da pripadaš nekom monaškom redu.
- Opuštaju me muški razgovori. Recimo o politici, o nogometu, o zara-dama.... Danas je slučajno tamo bio samo onaj praznoglavac, kurac, inače nas ima puno.

Da bi sačuvala mir u kući, Luz mu neće reći kako je očito da, po njegovu mišljenju, razgovori sa ženama ne mogu biti ni opuštajući ni pametni. Neće se svađati. Servira ručak i misli si svoje. Jedu u tišini. Zvecka pribor za jelo. Povremeno se netko od njih zakašlje. Neće mu reći ni kako je njemu sve, ali sve, važnije od nje. Zapravo, na prvom mjestu mu je Venecija, na drugom mirišljive dame, na trećem posao, na četvrtom prijatelji, pa i kada su lupeži, a ona je tu negdje, između petog i šestog, ako...

6

Luv misli kako bi Luz sada htjela da je vodi i u Esplanadu.

Ma nemoj, ma da ne bi, kurac. Spomenula je monaški red. Pa onda valjda zna i za Sokratova prijateljstva i za poznata prijateljstva među slikarima. Kurac. Ništa, ništa ona od toga ne uzima u obzir. Nije ona ljubomorna samo na žene, a ne, jebi ga, ona je ljubomorna i na moje prijatelje. I na sve nogometne utakmice koje obavezno gledam. Kurac. Pa upravo taj nogomet pokazuje kako je baš igra sukus muškog prijateljstva. Jedanaest muškaraca sklopi savez i stane nasuprot drugoj jedanaestorici koja je također sklopila savez.

Zadatak im je jednostavan: valja zabiti loptu u protivnička vrata. To je sve. Pa tu su i strogo muška pravila: dogovor, solidarnost, zavjet, protivnik. To ih povezuje. To je momčad.

Njezin si dio. Pripadaš nekome. Zato je ta obična igra, zato je taj nogomet nešto što danas, hoćeš nećeš, gleda cijeli svijet. Ona će sada nastaviti dalje, ona je ljubomorna i na moj belot... samo čekam, čekam da sada počne s kartanjem, čudim se da još nije, koji joj je kurac?

Jedemo i šutimo za okruglim bijelim stolom. Pitam:

- Ništa mi nećeš pričati?
- Što bi željela čuti?
- Bilo što, recimo, što je jučer bilo na partiji belota? Jesi li pobjeđivao?

Luv se nasmije.

- Zašto se smiješ?

Luv kaže kako to nema veze s belotom, nego se slučajno sjetio što mu je profesor Kacian prošle nedjelje ispričao u Esplanadi.

- Tko je gospodin?

— Zanimljiv frajer. Nasmiješen i zrihtan, nosi leptir mašnu i prsluk od brokata. A zna ponekad obući i brokatni sako.

Kupio ga je, molim te, u trgovini Lansky Brossa, jednoj od znamenitosti Memphisa. Dućan je proslavio glavom i bradom Elvis Presley. Tako ti je podstava na tom Kacianovu brokatnom sakou od bijele svile s bezbroj otisnutih Elvisovih fotografija. On to i pokazuje, za ne vjerovat, pravi performer.

Inače je rođeni Zagrepčanec, gospon, doktorirao je, objavio mali milijun znanstvenih knjiga, i sve to ga nije briga... Samo je veliki, uh kakav, uživatelj u životu.

— Nešto poput tebe?

— Nisam mu ni bližeda sjena. Na njemu sve odiše starinskom elegancijom. A pri tome je intelektualno agilniji da ti pamet stane. Jedino su uljudnost i prijateljstvo u njemu zametnule neku tešku kavgu. Ali ima lijepu i dobru ženu.

— Aha, tu smo. Ti je nemaš. Dakle, mogu li znati zašto ga spominješ?

— Pa pričao mi je nedavno u Esplanadi kako su, u povodu nekog blagdana, sindikalci kupili na fakultetu svinjske polovice i odložili ih uredno na studentske sjedalice u dvorani za predavanje. Profesoru ništa nisu rekli. Ulazi ti tako, ulazi moj doktor Kacian, s knjigama, tablicama, dnevnikom, fotografijama, ulazi, sjedne, koncentrira se, otvori usta, podigne glavu i umjesto studentskih glava ugleda svinjske polovice.

Luz se smije, opet je djevojčica. To je njezin Luv. Ali on nastavi:

— Da, kartam, srećice, kartam svake subote poslijepodne.

Pauza. Promjena raspoloženja. Evo je opet s povišenim tonom:

— Taj tvoj belot, pa to je čista glupost, to nije ni za malu djecu.

Luz se i dalje zabavlja:

— Kurac. Nauči ga, srećice, pa ćemo kartati zajedno.

Glas mu nije baš uvjerljiv. Ne bi on želio da ona s njima igra belot, on voli kartati u muškom društvu.

— Za tebe je, draga, to gubitak vremena. Treba samo i uvijek gledati odlične filmove, treba čitati knjige, treba pisati... kao da slušam Lenjina....

— Zanima me samo s kim si sinoć kartao i o čemu ste razgovarali?

— Ni o čemu. Šutjeli smo.

Nije rekao s kim je kartao. Ne mogu ponoviti pitanje.

Ne znam zašto, ali gotovo sam sigurna da uopće nije bio na kartanju.

— A ja bih, Luuuuv — sada se umiljavam — ja bih sjedila s vama i gledala kako igrate. Gledala bih u tuđe karte i pomagala bih ti...

Pun mu je kurac.

— Ti hoćeš biti i muškarac i žena. Ti zapravo hoćeš meni biti i prijatelj i ljubavnica, to ti hoćeš.

— Naravno, da hoću. Pa samo je to ono pravo, jedno bez drugoga ne ide.

Luv joj sada neće reći kako on vjeruje da je prijateljstvo moguće samo među muškarcima. Samo ta vrsta prijateljstva dovodi sve njegove energije u nekakav sklad. Oni ga, kurac, razumiju i ne mora voditi ovakve besmislene razgovore.

Kada je s njima, može šutjeti i nitko ga ništa ne pita. I gdje je tu feler? I što sada njegova žena ima protiv toga? Neće joj ni reći kako se već od velikog broja starih prijatelja, onih iz školskih dana, morao odvojiti naprosto zato što im ova zemlja nije bila po mjeri. Ugrožavala je njihovu kreativnost.

Nisu dovoljno zarađivali da žive pristojno sa ženom, da uredi stan i odgoje djecu, pa su otišli. Otišli su. Žive po svijetu.

Iz cijelog njegovog razreda samo su dvojica još ovdje u gradu. Kurac. On je idiot. Nije mogao napustiti Zagreb. S njima je, kurac, i dalje blizak, kao što je bio i prije i davno.

— Karfiol se prekuhao. Žao mi je.

— Nema veze. Sjajan je.

8

Stvar je naime u tome, misli Luv, da čim se u društvu pojavi neka žena, muška energija krene u posve drugom pravcu.

Uostalom, pun mu je kufer žena. One sve i samo kompliciraju.

Ako Luz to ne shvaća, on joj u tome ne može pomoći.

Pa to se ne da promijeniti. I to nimalo ne utječe na vezu između njih dvoje. Kurac.

— Hoćeš—nećeš, opet mi nisi odgovorio na moje pitanje.

— Slušaj Luz, pa naravno da ti možeš s nama u Esplanadu i da možeš o svemu razgovarati i da sam uvijek ponosan na tebe, ali tvoj i moj bog zove se Eros i on nas drži skupa. Prijateljstvo je drukčije naravi, ono nije u osnovi naše veze, kurac, ono nas ne spaja. Među nama naprosto nije riječ o prijateljstvu već o nečem, recimo, možda, ne znam, kurac, uglavnom o nečem primarnom. Eros je, koliko znam, primarni Bog.

— Ali ne, Luv, nemaš pravo — zaječi Luz.

Luv shvati da je opet zajebo. Jedina bi fora bila da, kao obično, nije rekao ništa.

A Luz kreće prema svojim povišenim tonovima. Ajnfara se. Ajme njemu.

— Eros, dragi moj, taj opasni strijelac, sin Afrodite, taj bog ljubavi, on je bog one ljubavi koja je prije svega strast i požuda. Ali istinska ljubav nije samo to, nije samo to, dragi moj mužu, nije samo to. Istinska ljubav uključuje i carstvo prijateljstva. Možda iznad svega. Iskrenost u svemu, razgovor o svemu. Pa koliko sam puta pisala tekstove za tebe, umjesto tebe, za tvoje scenarije, pod tvojim imenom, koliko sam puta sređivala tvoje švrljotine, koliko puta, i što je to? Nije li to prijateljstvo? Kada se radi o istinskoj vezi, o ljubavnoj vezi,

onda su ta dva carstva neodvojiva. Ako se oni ne spoje sve je bljak, sve je bez veze. Evo, postaviti ću ti samo jedno pitanje: jesam li ja tebi ono što je muškoj životinji ženka? Jesam li ja tvoja kuja? Ili nešto drugo? Što misliš?

— Ma čekaj, stani, molim te stani, kurac, pa naravno...

— Naravno da nisam. Slažeš se da ženka pripada svijetu životinja i njima je tako dobro. Ali ja, ja naprotiv, Luv, ja izvirujem iz svakog djelička tvoga tijela, tvog života, kao i ti iz moga. Ja nisam s tobom samo...

I suze joj frcnu, suze joj cure niz lice.

Luv ustane sa sjedalice. Skine joj kecelju, poljubi je u čelo i posluži se poznatim trikom:

— Dođi, idemo zajedno pod tuš.

Ona cmizdri i dalje. Ali ne može odoljeti njegovu pozivu, on hoće prekinuti tu glupu, tu besmislenu situaciju. Tako se oboje nađu ispod mlaza tople vode. Okrenuti su leđima, ne dodiruju se. Voda ih zalijeva dugo i dugo i mazno i još. Ona ispire lice od suza. On malčice smanjuje toplinu. Neka voda bude mlaka. I jedan i drugi osjećaju kako im se malo-pomalo opuštaju vene i tetive u rukama, u nogama... Sve što ih je stezalo, prestaje stezati. Napuštaju ih i misli i primisli.

Ostaje to tijelo, čisto, golo. Voda ih ne ispire, otapa ih. Kao da plove u svijet bez tragova. Ošamućuje ih. Oboje su i dalje okrenuti leđima jedno prema drugome. Onda on uzme sapun i počne ga razmazivati po njezinim leđima, ramenima, rukama. Njoj je ugodno. Postaje skliska, nekako protočna, gubi svaki otpor. Oplahuje ih i dalje i uporno ih oplahuje samo taj jedan mlaz vode. On je naglo okrene prema sebi, ne vide jedno drugoga, voda i magla zamućuju im lica i poglede.

On je zahvati objema rukama ispod guze i zakači je na sebe. Ona nogama obrli njegova bedra. On ulazi u nju naglo, svom snagom. Kao bik. Sve i dalje pod mlazom mlake vode. Poznaju oboje, dobro poznaju svaki djeličak tijela onog drugog. Nema više iznenađenja. Ni za njega, ni za nju. Postoji samo ponavljanje. Ali im se upravo u tom ponavljanju i u toj vodi koja ne prestaje curiti, i tko zna zapravo zbog čega sve, događa im se, događa se i jednom i drugom, onaj žestoki neočekivani neopisivi užitak. Stoje tako jedno u drugome.

Sperma curi s vodom. Zagrljeni su. On uzima veliki ručnik, umata je. Onako sav mokr, odnese je u krevet. Ona će zaspati.

On se vraća u kupaonicu:

»Nikad slađe nego nakon svađe, znamo to.«

Oblači svoj crni frotir-mantil, pođe u radnu sobu i nastavlja slikati tamo gdje je jutros stao. Prije nego što je otišao u Esplanadu.

Grudi na pladnju

Netko uporno zvoni na vratima stana na Mažurancu. Zvoni već dulje. Luv slika u svom ateljeu, ja pišem za svojim stolom.

Nekako nam se ne ustaje, ni njemu, ni meni. Ali zvono ne prestaje.

Otvaram vrata. Pred njima je Čarna. Ne pozdravlja me, ulazi. Skinula je sunčane naočale. Sve pomno gleda, još jednom razgledava stan, mene ne vidi, samo pita:

— Gdje je on?

— Tu, prva vrata lijevo, u ateljeu — kažem.

Ona ne ide prema vratima, ona šeta dnevnim boravkom.

Zaustavlja se pred slikama, zrcalima, gredama... Ja kažem: — Sve ste to, draga Čarna, već vidjeli u nekoliko navrata.

Dobro znate da je atelje tu.

Otvaram vrata.

10

Ona ulazi u atelje i meni ispred nosa zalupi ta vrata.

Ostajem iza njih, tiha sam, nečujna, stojim i prisluškujem.

— Od kuda ti? — pita Luv posve neutralno.

— Došla sam po one papire koji su mi jučer ostali u Alfi.

»U Alfi? Oni se sami voze Alfom, Alfa Romeom«, mislim.

— Misliš *Bombaški proces*?

— Da, dragi, Branko Ivanda, da.

Pa ona njega zove »dragi«.

— Aha, uzeo sam ih, morao sam još nešto pogledati. Čekaj, samo da ih nađem.

— Kod tebe je ovdje, jedini moj, kod tebe je jako vruće.

Gdje mogu odložiti mantil.

— Bilo gdje.

Kaže »jedini« i svlači se.

— Volim ovaj miris. Ne mislim na terpentin, uljane boje, tube, kistove, noževe i lopatice za struganje. Sve je kod tebe kao i kod mene. Ali čitav atelje miriše po tebi.

Ona o njegovu mirisu. Bacit ću joj taj terpentin u onu bujnu crnu kosu.

Luv šuti. Čujem prčka po papirima.

Meni je dosta. Naglo otvaram vrata ateljea. I imam što vidjeti. Gospođa je odložila mantil pa su joj grudi iskočile golišave, kao na pladnju, ono na izvol'te.

— Opa — kažem. — Vi me podsjećate na svetu Agatu. Netko će vam izrezati te sise, tako ih napadno nudite.

— Ma Čarna je došla po *Bombaški proces* za Ivandu, ali kod mene je tolika zbrka da ne mogu ništa naći...

— Evo scenarij — kažem ja, izvučem ga s gornje police i pružim Čarni.

— Ma bravo — kaže Luv.

— Izvol'te, evo i vaš mantil — i dodam joj ga.

Ona ne uzima ništa od toga. Kaže Luvu:

— Gledam tu sliku na kojoj upravo radiš. Sjajna je. Podsjeća me malo na moju *Porušenu kuću*. Malo je bolja, priznajem, sjajna je, Luv.

— Pusti sliku Čarna, ludujem od posla — kaže on.

Ali ja ulovim njegov pogled. Gleda on u te grudi na pladnju.

Bit će da su i njegova jajca na gotovs? Iziđem mahnito iz ateljea, pođem u spavaću sobu i skvičim kao pseto.

On iziđe odmah iza mene. Čitavih deset minuta stoje u hodniku. Brbljaju. Tek poslije čujem kako su se zalupila vrata našeg stana, pa onda ateljea. Otišla je. Nešto se među njima događa. Tu nema dvojbe, mislim. Ali nemam dokaze. A ona radi s njim. Što ja tu mogu?

Dim cigare

Vrag mi ne da mira pa stalno razmišljam postoji li neki bračni par kojega ja, baš ja, dobro poznajem i gdje on, muž, ne vara, ali ono sto posto ne vara svoju ženu, postoji li taj par i to ono da se zna, da oni ni u snu ne bi povalili nekoga drugoga.

Postoji li to? Moram ga pronaći. S njima se moramo družiti.

Neka Luv vidi što znači vjeran i prijateljski bračni par. Hej.

Neka vidi uživo. Možda shvati. I neka mene taj par poštuje i poznaje i voli. Neka malo i mene, a ne uvijek svi samo njega.

Dumam i dumam danima.

I nakon tolikog dumanja sjetim se Igora i Slavice Mandić.

Igora poznajem iz školskih klupa. Već se tamo šepurio, bio je naj, naj, najvažniji na svijetu. Za takva šepurenja nikada nema baš puno razloga, ali Igor se ponašao kao da je unaprijed znao kako on ima razloge, i kako je to na svaki način, već tada, i tako i posve nedvojbeno. To što je on o sebi tada mislio kasnije se, istina, i dokazalo. Ali tek puno kasnije.

Stavio se uz bok jednog A. G. Matoša, kažu, može se mjeriti i sa samim Krležom, šapuću. Ne znam. Ne razumijem se.

Činjenica je da je sve to uspio, a da je pri tome uvijek i samo bio — protiv. Uspio je na ovoj našoj balkanskoj antiintelektualnoj vjetrometini. Već to spada u čuda i već zato bi se Igor mogao svidjeti Luvu. Toliko za njega. Za mene je pak važna kombinacija Slavica & Igor, njih dvoje zajedno, taj nerazdvojni bračni par, pa heeereej, čovječe, kombinacija iz snova. Oni su to, to što bih ja htjela da budemo Luv i ja.

Zovem ih na telefon. Predložim Igoru i Slavici da dođu vidjeti naš stan, pozivam ih na večeru, klopa neće biti na njihovoj razini, ali truditi ću se, truditi, obećavam.

Slavica i Igor dolaze.

12

E, sada moram nadići čak i Virnu kao kuharicu. A mama mi nije u Zagrebu, ne može pomoći. Mučim se tri dana i tri noći s tom nesretnom klopom. Slavica je kuharska majstorica, a Igor izmišlja jela i recepte, on je njezin inspirator i savjetodavni mačak. Ne želim se ja s njima natjecati, nije stvar u tome. Jednostavno, moram pripremiti nešto od čega će se lizati prsti. Luvu se za sve to živo jebe. Nikada nije ušao u kuhinju, nikada nije izrezao jednu kapulu ili jedan češnjak.

Niti namjerava. On, istina, sve uvijek nabavlja, sve prvorazredno, prijateljuje s mesarima, slastičarima i vinarima. Stavi vrećice na stol i zdravo, žurim. Luv je najveći gurman na svijetu. Veći od Igora. Ali je uvjeren da samo to kuhanje kao takvo, naprosto ne postoji. Ne bi oprao tanjur da ga ubiješ.

Ja o meni, u što sam se uvalila. Je li mi to uopće trebalo?

Toliko sam izvan sebe oko te večere da sam zaboravila što sam uopće i namumila skuhati. I kasnim. Kasnim i s uređivanjem stola, sve mora biti hej, haj... kako bih... što ja znam što bih...

Ulaze u naš stan. Prolaze kroz dva hodnika koja se sijeku pod pravim kutom i dođu direktno u hol. Hodnici i dalje vijugaju, stube su grbave, ali oni su već u golemom dnevnom boravku. Igor stane. Zajedno sa Slavicom pažljivo razgledava dvije Luvove slike. Zatim stan. Jer tu ima svašta, baš svašta, u bezbroj kvadrata. Luv je ispod cijelog krova kuće Bauda, Mažuranac 77, tu između dugih i tamnih greda, otvorio nekakav nepregledan i nepravilan prostor u drvu, sav pofarban u crno, s bijelim okvirima za prozore i tu i tamo s ponekom bijelom gredom. Između njih uvalio je niski kožnati trosjed i sjedalice iz različitih povijesnih razdoblja, od rokokoa do Ikea. Na niskom stoliću od stakla Luv upravo sada, kada Igor i Slavica ulaze, drži svoja stopala u dugim crnim čarapama i kratkim čizmama. Seksi, da. Nema što. Ali ne ustaje, ne spušta te



svoje čizme *quasi una fantasia*, jebem ti, još uvijek črčka nešto po papiru. A gosti, a bračni par je tu.

»Glavno je da su čizme od prvorazredne kože. Kakav rafinirani i otmjeni grubijan, majko mila«, mislim u sebi. Srećom Igor i Slavica ga uopće ne primjećuju. Zanimljivo im je to crno, baš to crno naše potkrovlje. Potom pomno pregledavaju knjige koje su naslagane u onoj kobnoj vitrini iz Rauchove palače, ravnodušno prolaze uz bidermajer sekreter koji služi umjesto uobičajenih vozničkih kolica s različitim bocama, pa pored komode u kutu na kojoj stoji bezbroj starih satova od kojih ni jedan ne radi, ali se svi koriste za filmove, pa uz bečki pianino Wendl&Lung s početka prošlog stoljeća na kojem ja ponekad i škripim pa naživciram Luva.

Pa čak i kada je Chopinov g-mol. Sada bih najradije zalupala palcem po tipkama. Oni prolaze, gledaju, ne pitaju. A ja sam sve nešto mislila, večeras bih malo... iako sviram loše, da lošije ne može biti... ali svirala bih. A Luv sjedi i dalje, i dalje pilji u papir. Stigli smo do kuhinje, ona je, kako Stanka kaže, najmanja na svijetu. Ali kako smo se nedavno vratili iz Venecije, na crnim policama sve je izloženo, i džemovi i muštarde, i ulja od bućina do maslinova, i senfovi i datulje i masline, i crne i zelene, sve te bočice i teglice tu stoje kao u nekoj *rosticceriji*. Slavicu i Igora upravo to najviše zanima, uzimaju ih u ruke, dodaju jedno drugome, njuškaju. Srećom, uspjela sam nekako oprati sve suđe na vrijeme. Ispod tih polica, s desne strane, uzdiže se šank uz koji su visoke sjedalice i ormarić od stakla, i opet s bocama i čašama. Igor otvara ormarić, toči viski najprije Slavici pa onda sebi. Ja se glupo smijuljim, ne spominjem Luva, nalijevam samoj sebi, pijem s njima. U tom boravku ima i nema zidova. A tamo gdje ih ima, tamo su obloženi iskrivljenim zrcalima. Gledamo se u tim zrcalima. Zbrka je totalna. U njima se osim svega, tko zna od kuda, ogledavaju i tri palme, kao »tri palme s otoka sreće«, zapravo tri kencije smještene u raznim uglovima, uvijek ispod krovničkih prozora. Prostor osvjetljavaju male lampe iz različitih razdoblja, smještene nisko po svim kutovima stana, lustera nema, središta nema, ima tu i tamo tek poneki reflektor usmjeren prema Luvovim slikama. Lampe i žarulje iskušavale su se još dok se gradio tavan, tamo između cementa, vapna i greda. Nijanse između jantarne i modre. I one se kao i slike ogledavaju u zrcalima i posve su izobličene.

Stojeći tu sama s njima, uz taj viski koji nikako ne volim, prvi put mi se uz njih učini da taj stan sliči nekom izobličenom bordel, tunelu ili labirintu. Kao da smo recimo u *Trećem čovjeku* s Orsonom Wellesom, kojega Luv toliko obožava.

On napokon odlaže papir, spušta čarape i čizme sa stolića, ustaje i prilazi.

— Ova scenografija ti je odlična — kaže Igor izravno njemu.

Znaju se, zaključujem. I odmah zajaučem:



- Ne, ovo nije scenografija, ovo je naš dom.
— Pa neće biti baš dom, bit će da je ovo naš stan — nasmije se Luv.
— Stan i dom, uh, pa to je velika razlika — primijeti Igor.
— Ali ovo nije ni jedno ni drugo. Ovo je tvoja scenografija.
Svaka čast. Samo mi moraš reći gdje bismo mi tu mogli sjesti.

Luv pruži Igoru ruku, ispriča se, morao je nešto nacrtati, završiti, drago mu je što su došli. Pogledaju se kao da se znaju od rođenja. Igor se nije puno promijenio od školskih dana, pomislim. Visok je, markantan, kosa mu je duga, crte lica oštre, odrješit je u gesti, ima izrazito vitke i dugačke prste, sve je na njemu nekako britko, kao i u djetinjstvu, sve prilično mrgudno. Slavica izgleda kao prpošna, skakutava, prekrasna mačkica. Niska rasta, živih plavih i izduženih i okruglih očiju, kosu je splela u dvije dugačke i tanke pletenice koje pomno ovija oko glave. Ali grudi, grudi su joj raskošne, okrugle, velike, treskaju se ispod bijele košulje, čine se nekako upadljivo ružičastima.

14

Za vrijeme večere serviram najprije marinirane incune, bakalar na bijelo kao paštetu i tanke ploške lososa u rikuli i kopru. Slavica hvali to što jedemo. Igor kaže kako je to i očekivao. Ništa novo, ništa posebno. Pri tome ismijava svaki moj ceremonijalni pokušaj, tanjure i srebrni escajg, ostatke onoga mog nesretnog obiteljskog naslijeđa. Još su mu smješnije svijeće koje gore posvuda, a posebno u renesansnoj fiorentini na sredini stola. Čim je sjeo, odmah je ustao i odnio tu fiorentinu tamo negdje na komodu. Pogasio je svijeće, da ne smetaju.

Ja trčkaram od kuhinje do stola, nosim zdjele, boce. Slavica priča i priča, Igor i Luv šute i šute. Prije nego što izvadim veliki protvan iz štednjaka u kojem sam pekla grdobinu u šalši od pomidora, bijelom vinu s bezbroj začina, od ružmarina do kadulje, pomislim kako ću ubaciti i tri zrna crnog papra.

Ipak. Umjesto bočice s paprom, sva uzbuđena uzmem onu s ljutom paprikom i na brzinu istresem je cijelu u protvan.

Slavica hvali, ali ne jede, Luv je još kod lososa, a Igor pita: — Šta ti je ovo, ljuta paprika, ali s čime?

— Ma ne — zbunim se — pa to ti je grdobina. Imam ribara na Dolcu. Svježa, danas sam je uzela.

— Ma nije grdobina. Prije bih rekao da je paprika s krepanom mačkom. Ali, srećom, ostalo je još od onog famoznog predjela. Daj, vrati prvi pjat.

Probam grdobinu. Jedva preživim.

Obrazi mi se zažare od te krepane mačke. Luz ne kaže ništa, samo se smijulji. Pokušavam se spasiti, šarmirat ću, bit ću koketna, ulovit ću Igorov pogled, u školi je bio frajer, reagirat će valjda, zjenicama ako ništa više. Rumena poput zdrave seljančice, kolutam očima, napućim usnice... Igor ništa. Kao da

sam muškog roda. Boji se Slavice, mislim, e nije on kao ovaj moj, on se boji, to poštujem. Splasnem. Krepana mačka.

Pri kraju večere, jedemo moju rožatu. Ona se manje–više raspala. Slavica nas pozove kod sebe na večeru, i to na krafne.

— Najbolje na svijetu — kaže Igor.

— Luv ih voli najviše na svijetu — kažem ja.

I živnem. Ja naravno nemam pojma kako se krafne prave.

I to nikada neću naučiti. Ali to mi je trenutno svejedno.

Zbrajam sebi u glavi ovako: »Kao kuharica sve sam zajebala. OK. Ali uspje-
la sam u svojoj tajnoj namjeri. Počinjemo se družiti, prijateljevat ćemo s brač-
nim parom Mandić, neće posvuda biti samo Luvova momčad, bit će eto i moja.
Već samom svojom pojavom, svojom deklariranom bračnom vjernošću, oni na-
vijaju za mene, to jest za nas dvoje kao par.«

15

Uskoro naša sastajanja postaju kontinuirana. Sastajanja, pa kasnije i lje-
tovanja. Trajat će godinama.

Gotovo u pravilu ona izgledaju ovako:

Kada smo kod njih, s nama su obavezno njihove mačke, povremeno i ma-
čići. Igor ih hvali kao da im je rođeni otac.

Tijekom tolikih godina one se, naravno, mijenjaju, ali uvijek su, ističe im
otac, uvijek su posebne sorte. I uvijek se zovu onako kako im i karakterno od-
govara. *Pande, Sissi, Kastirani gospodin Cico...* Ja ne volim mačke. Ali to ne
smijem izgovoriti. Luv je potpuno indiferentan.

Kada smo kod nas, na Mažurancu, s nama je i moj psić, maltezer, zove se
Gloria. Mandićevi ga preziru, oni ne vole pse, Luv ga doslovce ne podnosi.

Kada smo kod njih, Slavica nam pripravlja delicije nad delicijama.

Kada smo kod nas, blijede pomalo moje kuharske frustracije.

Ali divljenja nema.

Uvijek, godinama, i prije i poslije večere, u oba prostora podjednako, u
njihovom i u našem stanu, i kod nas i uz more, uvijek se sve odvija po istom
ritualu, sve i uvijek ovako: Slavica govori. O brojnim temama. Ona komentira
dnevnopolitička zbivanja. I sva druga. Ona svašta nešto zna. Često priča o
medicini koju je apsolvirala, ali nije završila jer se u cijelosti posvetila Igoru.
Zatim govori o umijećima kuhanja, koja u najsitnijim detaljima dijeli sa svojim
mužem. Ali dijeli i sve drugo, i pisanje i čitanje, i svakodnevno pregledavanje
novina, ponekad i čeprkanje po televizijskim programima, sve, ona sve dijeli s
njim. U svemu su oni zajedno i kada se slažu i kada se spore, uvijek i posvuda

su zajedno, na svim putovanjima i proputovanjima, i njegovim poslovnim i njihovim izletničkim, u svim poslovima, u svakom društvu, pri svakoj dionici. Oni su uvijek zajedno.

— Pa ti si Iгоре u školi slovio kao budući Casanova? Što se promijenilo?

— Ja jesam Casanova, ali monogamni. Tako kaže Milana Vuković Runjić.

— O, da, Igor je isti kakav je i bio. Ali samo u mašti.

— Samo u mašti, ništa u stvarnosti? — smijulji se Luv.

— Ma baš tako. I samo tako — odlučna je Slavica. — Seksualnost je u mozgu. U glavi. Ona nije ispod struka, nije od struka nadalje, kako se to inače kod nas misli.

— Ali Igor je pisao i o grčkom bogu seksa — upadnem ja važno. — Ima jedna njegova knjiga o Prijapu, zar ne?

— Prijap, ma nemoj, sjajno — upada Luv. — To je onaj kojeg slikaju s kurcem umjesto s glavom.

16

— Ne znam. Nisam čitala tu Igorovu knjigu. Ne podnosim pornografiju — odgovara strogo Slavica.

Igor i Luv se zagledavaju ispod oka, dobre su volje, ništa ne komentiraju. Ja se sve nadam, započet će moja tema. Casanova šuška. Ali ne. Slavica ga odgađa za neki drugi put. Igor i Luv ne samo što šute, nego i ne slušaju o čemu mi razgovaramo.

Sjećam se živo jedne večeri kada smo došli k njima, a Slavica se zadržala vani sa svojom prijateljicom Marijom Sekelez.

Sve je bilo spremno za večeru u kuhinji pa me Igor zamolio da samo podgrijem. Njih dvojica sjeli su u dnevnoj sobi.

Igor je rogoborio što Slavica kasni, što se skiće, tko zna gdje je, prijateljice služe kao prekrivači, on to ne, ne prihvaća, a ne nikako, nema tu vrludanja, ona njemu mora biti vjerna do zadnje kapi krvi. Luv se s njim u potpunosti slaže, vjerne do zadnje kapi krvi. Tu je riječ o našim ženama i tu nema nikakvih dvojbi. Onda Luv dodaje, nekako ukratko, na brzaka, s tri riječi, kako isto pravilo naravno nikako ne vrijedi i za njih, za muškarce. To je naprosto biološki nešto posve drugo. Igor se odmah i u svemu slaže. Spominje svoje brojne izlete u Beograd koje, naravno, prikazuje i Slavici i javno kao pustu maštariju. Pa sad kako tko shvati. Tu su se Igor i Luv nasmijali do suza i počeli komentirati dnevne događaje.

Slavica otključava vrata stana.

Počinjem shvaćati. Uvijek sam i u svemu spora. Zapravo, i Igor ima svoje izlete, možda čak i perverznije, ali ih pomno skriva od Slavice. Slavica to zna ili ne zna, to je za nju sporedno pitanje. Ona nije ljubomorna. Pa i Slavica, onako izazovna kakva već jest, pa i ona, rekla bih, možda... Bit će da je to stvarno

stanje stvari. Bespogovorno i strogo ga skrivaju jedno pred drugim. Inače, javno, pa zasigurno i u postelji, oni se uvijek i u svemu slažu. Slažu se i kada se ne slažu. I kada misle različito. I kada lažu. Oni su naprosto takvi, takvi su od početka. Od kada su zajedno. Igor se, kao i brojni Splićani, uselio u stan Slavice majke kada je došao na studij u Zagreb. Tu je i ostao. Uspjeli su izgraditi zajednički dom, interese, pa i pogled na svijet. Nije to samo prijateljstvo. To je još puno više od toga. Nisu oni, kao što se bojim za Luva i sebe, nisu oni ni samo ljubavnici, ni samo supružnici.

Oni kao da su jedna glava s dva tijela. Upravo tako. Slavica govori, Igor šuti. Ali ona govori ono o čemu on piše. Ona je njegova glasnogovornica. Njezin govor nekako izlazi iz njega samoga. Ona je njegov produžetak. I to na svoj jednostavan, šarmantan, ženski način. I moram reći, ona je još puno oštija, neumitnija i odlučnija nego što se to dade pročitati u Igorovim tekstovima. On u njoj, takvoj gorljivoj, baš ono uživa. Pa ona se s njim slaže čak i po pitanju žena. »Što hoće te žene?«, pita se i Slavica kada je riječ o Slavenki Drakulić ili Dubravki Ugrešić. Što hoće te žene uopće?

— I ta njihova isprazna beletristika — kaže Slavica — pa tko to može više uopće čitati.

Ja se tu i tamo pokušavam pobuniti. Uzalud. Slavica me odmah nadglasa. A Igor i Luv puše svoje cigare. Uživaju u njima. U dimu što ih stalno i bogato okružuje. Predaju mu se u potpunosti, u njemu postaju nekako blaženi. Starnovi nam mirišu po cigarama, Slavica i ja volimo taj miris. Samo ja ne mogu proključiti ono nešto drugo, ono u čemu su Igor i Luv zajedno, nekako drukčije zajedno, nekako odvojeni od nas dvije. To »muško«, »muževno« što ih spaja nisu to, naravno, samo te cigare. Pa njih dvojica se »tako kvalitetno družu — u šutnji«... Da ne povjeruješ. Tako je to u vrijeme svih tih naših seansi. Je li to ono pitanje prijateljstva koje je moguće samo među muškarcima, ono o čemu govori Luv?

Nema tu više nikakvih dvojbi. Igor i Luv, ta dva prividno mačo–frajera, našli su se, čuju se, razmišljaju slično. Svatko od njih dvojice živi posve, ali posve različitim životima, pa ipak duboko razumiju jedan drugoga. Premda to, kada smo mi svi četvero zajedno, to oni ničim ne pokazuju, ne ističu.

Ipak, to je vidljivo. S njima je zapravo i Slavica. Zato mi valja reći glasno, Mandićevi u cjelini zajedno s Luvom u svemu su s jedne strane, a ja, ja sam posve sama i posve s druge strane.

Osobito sam sama kada pokušavam glasno izreći sudove koji su drukčiji od njihovih.

Sama sam i sve je obrnuto od onoga što sam očekivala.

Jedne večeri pođemo k njima bez auta. Željeli smo se prošetati gradom. Kada su nas Igor i Slavica dopratili do lifta, posve iznenada poljubim Luva u usta. On se pomalo iznenadi.

Nakon toliko dima. Ne kaže ništa. Iziđemo iz lifta.

Šetamo Ilicom, pa uz nekadašnju Rudolfovu kasarnu, pa opet Ilicom, stižemo do Britanca. Znam kako mu se sviđa taj trg, kako često tumara nedjeljom prije Esplanade onim šarmantnim sajmom starina. Noćas, štandovi su pusti, nema cvijeća, antikviteta, nema čak ni pijanaca. Svejedno. Uživa Luv. Uzme me za ruku i povede u šetnju unaokolo. Tišina je. Nema žive duše. Šutimo. Nismo zagrljeni. Tek se silueta neke žene pojavljuje iz daleka i približava polako. On je ne vidi. Ja piljim. Sva se razgolitila i besramno se izlaže i muškom i ženskom pogledu, i sada, kada više nikoga i nigdje nema, kada je prošlo vrijeme za njezine milosnike i milosnice.

Ta ustreptala žena, bezumno sama i razbuktana kao živi oganj, ta flundra nasmijana lica i dubokih modrih podočnjaka, zagleda se u nas dvoje i počne nam se smijati u facu. Luv je pozove na piće.

— Stići ćemo nekako do kolodvora — kaže — tamo još jedino nešto ima.

Nasmije se ona njemu tako izazovno kako ja nisam uspjela nikada u životu i kaže da joj je dosta za večeras, da je umorna, da laku noć...

Nastavljamo šetati. Razmišljam o tome kako i Igoru i Luvu treba još i jedna takva žena i kako je i ona dio onog dima iz njihovih cigara. Negdje kod praznih kanta za smeće, pitam: — Što moram učiniti da se opustim, da se ne osjećam usamljenom, da sve to s nama shvatim?

— Odrasti, moraš odrasti, moraš već jednom odrasti, malena — odgovori Luv.

— Ma to znam. Znam da je dva i dva četiri, ali upravo mi je to nesnošljivo.

Luz je naprosto drukčija, drukčija od Slavice. Istina, i ona prati i pomaže Luvu u poslu, bodri ga, divi mu se. Kao novinarka poziva novinare na njegove izložbe, nagovara Njuška da se o njemu piše, ali ona se njemu ne daje »cijelim svojim srcem«, »cijelim svojim bićem«. Ne. Kod Luz postoji i, štoviše, razvija se, onaj njezin pritajeni i pakleni eros za novinarstvo, za pisanje o filmovima. Uvijek je željela sama, posve odvojeno od Luva, sama nešto učiniti, raditi posao koji hoće i osobno potpisati. Neovisno o njemu, neovisna o njemu. Više je nego dovoljno što je Luv oblači od glave do pete, nikada sama ne izabire čizme ili sandale koje će nositi, nije izabrala ni jedan jedini detalj u njihovu stanu koji su zajedno gradili, sve su to doista bile samo njegove ideje, ali pisanje, svoj posao, to Luz brani, brani kao mačka mačiče, od prvog do posljednjeg daha. Kako Luv voli slike i svoju momčad, kako Igor voli i Matoša i Krležu kada ih ponajviše osporava, tako ona voli pisati filmske zapise. A upravo do njih ne drže ništa, ali baš ništa, ni Mandićevi ni Luv.

Unatoč tome što se na neki način u tom društvu osjeća trostruko usamljenom, veseli se kada se Luv i ona sastaju sa Slavicom i Igorom. To je njihovo omiljeno, možda najomiljenije društvo. I nitko nije kao Igor, nitko nije zapisao o Luvu baš ono što i ona sama misli, ali ne zna izreći:

Ponajprije u slikarstvu... potom u pisanju u kojem se ispostavio kao izumitelj vlastitoga novelističko anegdotalnog skicoznoga žanra i dakako u scenografiji (filmskoj, kazališnoj, televizijskoj...).

Ima li još kakva? Ima, a to je uređivanje stanova i kavanskih interijera!, te napokon i u režiranju filmova... Sve je ovo dovoljno i previše za nekoliko života i karijera, a njemu nije smetalo da ih sve obuhvati u jednome. Zapravo, njegova se rasipnost mnogih talenata uzima kao zdravo za gotovo (kao da je samorazumljivo da netko lako može ono što je i objektivno teško...) Pitam se na kraju, kako bismo se u nečemu što je samo imaginarno uopće mogli naći? Pa tako što ćemo zamišljati vlastito (ne)postojanje, složni da sve je tek — dim cigare!

Luz osobito uživa kada se na kraju njihovih seansi i sama prepušta mirisu toga dima, dima njihovih cigara. Ona naravno nema pojma kako tom cigarom svi oni zajedno zadovoljavaju i dio svojih skrivenih i neostvarenih požuda, nada, tlapnji i zavaravanja. I ništa.

Mirjana Dugandžija

Blaga je noć

20 Kad se uplašiš da ti nikad neće razabrati lice među licima i poželiš joj uzeti sve.

...

Pub. Pab. Muškarci su jarci. Ne, ne u pubu. Tu stoje naslonjeni na mesingane rukohvate oko šanka, gledaju žene koje plešu u zadahu hrane koju služe u prvom dijelu večeri, reskom mirisu odstajale salate. Karaoke, činovnice, studenti iz provincije. Nataša misli da njih dvoje tu nitko ne poznaje. Otkud bi? Rasvjeta je zlatasta, bakrena, boce umnogostručene ogledalima. Ja u ogledalima vidim nju, u anfasu, iz profila, iza nje tog njenog dečka, iza njega sebe i onda muškarce koji su je ondje milovali. Ali prije svega nju, njenu sreću; ona misli da su ona i on ponovo jedno.

... ..

Odijevam crnu pripijenu majicu, nauljim kratku kosu; bajkerski nakit. Kao da je to važno. Opet me neće primijetiti. Ipak.

Ovo je korporacijski party, luksuzni prostor, bankari, partneri, slikari kojima otkupe pokoju sliku. Njen ples je travestija, ženstveno njihanje u okretu zamijenila bi pokretima kao da gimnasticira, muški je grabila dlanovima kao da ih uranja u hrpe soli. Ne mora više biti zavodljiva, kao nekad u pubu. Može se sad učiniti da ona stalno negdje pleše, ovdje i ondje, ali zapravo malo kamo ide, i meni je stalno na raspolaganju. Mislim...

Srećom, počne je promatrati visoki, koščati, a punih usana. Prekine je u plesu, u gluhoj buci usne se počeše gnijezditi, a ona brzo poprimi onaj iscrpljeni, molećivi izgled koji i nije obmana. Pogrbi se, pogleda ga kao da je pao s Marsa i okrene mu leđa.

Nije tu bilo ni pomisli da zna tko sam. Da zna da smo, recimo, sjedile jedna pokraj druge na premijeri, da smo za pauze ispile čašu bijelog vina i da nisam mogla odvojiti oči od njena sitnog dekoltea, a ljudi su nas i prije toga počeli zagledati. A ja sam joj samo željela olizati kožicu među prstima. *That's how I feel about you.* Poslije... ništa. Kad je predstava završila dopustila je da ju odnese masa ljudi s kojima se pozdravljala.

Ili, da zna da je baš zahvaljujući meni drhturavi jado, prodavač zdrave hrane iz susjedstva prestao buljiti kroz njen prozor! Kad ga je dohvatila moja nadlanica, pod tamnom kožom puna tamne masti, kljoknuo je grabeći stup ljučjačke kao spas. Gađenje mi je zijevnulo u prsima, vrh čizme gurnula sam mu u uscviljeni otvor usta kao u trulu čarapu. I da. Ja sam ta koja kupuje nje-ne slike, pod raznim imenima. Turobne slike na kojima se malo toga mijenja. Slabo bi ona inače od svojih čempresa... Ja, ja kupujem, prodajem, ali prave stvari. Oplođujem što je ostalo od ćaće i matere. A ćaća i mater umrli u pola godine, od tuge valjda što je njihova Ojdana jedno jutro zauvijek napustila kuću bez zlatnog križića pod vratom. Ostao kod strankinje koja je pobrkala puteve prema moru pa završila pod našim golemim zvonicima, u mojoj sobi, a ostali su kod nje i moji zlatni lanci debeli kao poskoci, i sat i narukvice, samo mi nije jasno kako je nisam čula kad je izlazila, jer na gležnjevima tankim i skliskim kao grlo ptice zveckale su grivne i stakalca. A nisam spavala. Nedirnuto je bilo samo ono što sam držala duboko, duboko... ja. I poslije svega, što dalje, što dalje od kuće!

21

Punousti je pružio ruku za Natašom, ali ona pođe prema meni, da se spasi, baš zato što me, kao, nikada nije vidjela.

— Dosadan, a? — namignuh.

Odšutjela je zatreperivši kopcima.

— Pa šta ga muči?

— Ospice...!

— Večeras?!

— Ma ne, ne... Roditelji ne cijepe djecu, pa dobiju ospice. Primitivci. Konzervativci, što se može opet izvesti iz liberalnog narcizma, bez obzira na... haha. Gdje ima tu se krade, vlada je kurvinska, pravi se da Slavonija nije baj-baj — zatitra noktima.

— Pa muva vas, zna da ste iz Slavonije.

— Ma taj vam je... muva? Vi ste iz Srbije? — uzme cigaretu iz moje kutije i namjesti se da joj zapalim.

— Samo sam živjela, neko vrijeme. Ostalo mi.

Zirkala je po dvorani.

— Nema veze. Ospice su dječja bolest. Ali ima drugih. Osim dječjih — rekoh.

Kao da je naslutila neki višak u tim rečenicama; načas me pogleda, ali nastavi: — Nitko ništa ne proizvodi, Srbi su u kurcu, da imaju malo mozga već bi sami otišli, bla, truć, bljak, ionako svi odlaze... Obrtnici propali, istina, vidim po lokalima u mojoj zgradi, svi prazni.

Napravi pokret šakom kao da zaključava bravu: — Chiuso.

— Znam. Znam ja vas, susjede smo — lanuh.

Sad ili nikad.

— Ajoj — zaafektira. Kao, bilo bi bolje da nema svjedoka. Opisala sam joj gdje živim. Ispred moga stana, mojih prozora mora proći kad ide u pekaru, apoteku. Moji prozori iskosa gledaju na njene, istina, tako više draže nego otkrivaju, ali otkrivaju, to joj nisam rekla.

— Svakakva znam izaći iz kuće, u bademantlu... ali samo do trgovine! — prenemagala se, tobože se malo skruši, ali misli su joj bile drugdje. Ha, u bademantlu! Draga moja. Hajde da pogodim što sad švrlja po tvom šarenom mozgu: pitaš se jesam li vidjela kako istrčavaš iz zgrade, za onim svojim, da se još malo vrati k tebi u stan, pet minuta, samo pet minuta, a napuhanko pritišće papučicu gasa. To ste vi, očajnice: zadnji ćete hropac ispustiti zbog vola kome treba samo reći — imaš problem, pederu? — a ostalo prepustiti nekom pouzdanom. Ili trčiš za njim, potpetice ti se krive po pločniku. On je brži, odmiče, a parkirao je malo dalje, I svaki dan sve dalje od tvoga ulaza. Kamuflira tragove, supruga ga, fol, traži noću, a on neće scene, to je izmišljotina zbog tebe, teško da ga žena traži, prije će biti ona druga, a možda i bilo koja.

Najbolji je, samo da kažem, ipak dalekozor. Iz parka. Otamo gdje je krvavu zemlju jeo prodavač zdrave trave, pod lipom, kraj ljujlačke. Vidjela sam te kako si pala na pod kad je Napuhanka stislo sa svih strana, laži ga frkale pa je svaki čas trčao na zahod, ali bilo je i predaha pa ti je u jednom rekao zbogom. I ostala si tako dok drugog dana nije došao tvoj sin.

Popravi tu roletu, bogamu!

— Stvarno bih voljela naslikati nešto što bi bilo dobro, a opet bi ljudima uljepšalo zid u stanu. I mene već plaše ti moji čempresi... — čula sam Natašu kako prede — ali, znaš, sviđa mi se kad kažu, ako i sam nemaš malo zorta od onoga što si naslikao... ili napisao, svejedno, onda bolje da nisi ni napisao. To je moja opsesija, slikati samo tamnim kolorima, pa šta, i boje mogu biti mrtvačke, one i jesu mrtvačke...!

Labavo je držala čašu, možda je čaša već i preuzela kontrolu.

— Za sve krivim tatu — ustvrdi, pa umukne.

A moguće, vidjela sam lika, hoda uspravan i siv kao proštac, a moj je ćaća mene naučio jeftino kupovati i skupo prodavati, 'tako s'ide naprijed', smijao se, I bacao me u zrak kad sam bila dijete, odmah je vidio da sam prava kći kamenjara. Nije Nataša bila loša slikarica, ali ljudi su se tih godina, nakon krize,

otrijeznili od troškova, slike su se gomilale po ateljeima, a naš razgovor gasio. Zašto i ne bi?

Zagladila sam frizuru iznad ušiju, potisnula je prema nazad, da nije što istršalo. Uspravila se Nataša u zadnje vrijeme, pa... koliko–toliko. Vidim je kad se sprema van, kaćiperno baca četku kad nije zadovoljna frizurom. Voljela bih da me pita jesam li došla ovamo naći curu. No, ona se ogledala u potrazi za kakvim zanimljivim društvom, još bolje mjestom gdje će moći stajati sama. A jesam, da, došla sam naći.

— Sjećam se ja vas dvoje, iz puba... — izgovorih.

— Vi ste zbilja gadan svjedok — kao da se našali. — Komšiluk!

Ali zapravo sasvim odrveni. Možda se samo zato nije digla i otišla.

— A, bilo je svega... Dobro, to je bilo naše mjesto — protisne.

— Vi i onaj vaš dečko, onaj crni.

Dečko, crni, kakav eufemizam.

— Vaše mjesto. Vaše mjesto nekoliko mjeseci, da... često sam ja tamo, pa znam.

— Mislila sam da je opet sve u redu, pa sam se opustila. To je zbilja bilo davno.

— Prije dvije godine. Još je isti? — pipkala sam.

— Još nosi one obješene mako bermude što izgledaju kao gaće... I japanke s njima! Faca... — snuždi se.

Znala sam da ga nije mogla prestati slikati, čak i ako nije na njega mislila. Ali život je jedno, a kad uzmeš kist u ruku drugo. Svaku je sliku na okupu držala njegova, ma kako mala, prisutnost. Ili odsutnost.

— A onda je počeo dovoditi i tu drugu. Malo vas, malo nju — rekla sam.

Taj pogled koji se ispunio suzama i krvlju, oči sljepice.

Ali rekla sam to, htjela sam.

— U pub? — upita.

Zgrbi se, ostari.

— Nju? S njom je dolazio? Kičericom? Doktoresom?

Sad bi trebalo doći pitanje, je li i od nje zahtijevao da se jebe s nepoznati-
ma, da bi on više uživao, je li i od nje očekivao da dođu u dvoje, a odu u troje,
ili opet u dvoje, ali da muškarac s kojim odlazi nije on? Kandaul veličanstveni,
fantast budalasti. A eto, desilo se i to, jednom sam cijele noći nosila svoj križ
nakon što sam je ugledala kako tipu kojeg prvi put vidi gladno gura ruku pod
napetu košulju... Ali da, ne. Nije zahtijevao. Ipak je s Doktoresom pritjecao
novac iz... Minkena. Lijepi novac iz Münchena. A i odi se lipo primija, novac, a
ćaća svezo bordo šal i natuko *Church's* cipele i ušao u nadzorne odbore. Emi-
grantska bajka, tko će o tome bolje znati nego ja i moji, ozgar, ozdal, svejedno.

— Govorio je za nju da ima kobilju glavu — progovori Nataša.

— Eto vidite — bila sam joj zahvalna što samu sebe hrabri, jer ja sam bila ta koja nije smogla glasa.

— Da ima malo šire bokove. Uvijek je volio da žena ima veliku guzicu!

— Eto...

— Ko pivarska kobila!

— Pivarska...?

— Remarque, obožavala sam ga ko klinka, ali nikad nisam skužila, je li to neka pokrajina, ima neka rijeka, Piva, a ima i Piave... ili je to... konj koji prevozi pivu? Kobila koja tegli pivu! Kao, dva vojnika na odsustvu, jedan jadikuje što se mora razvesti jer mu žena nema više guzicu ko pivarska kobila, nego je tako smršavila dok je bio na frontu da umjesto guzice ima žalosno zrno kave!

— Znam, znam — utisnuh se jedva u njenu rečenicu, jer sad je Nataša bila nezaustavljiva — “Na Zapadu ništa novo”?

A možda je i kod Nataše sve bilo staro, samo se činilo da je iza nje.

— Već sam davno rekla da ću, ako naletim na nekog tko ga poznaje, odmah pobjeći — zašmrca. — Uvijek doznam novo sranje. A na kraju, pazi, kao, konačno on i Doktoresa zajedno, a ono — drama! Pljušte šamari, lete mobiteli.

— Ovaj... nije li to...?

— Ma je, al' gle. Što radiš kad imitiraš? Žudiš za onim što poznaješ. Onim gdje si bio. Onim što je bilo. Ali više nema, I ne može biti. Bio si tamo, okusio krv šamara, čuo kako puca staklo, ali... druga je to priča.

— Kako znate?

— Pohvalio se. Taj tip seronje. Manipulator lacrimoso... Traži jadnice pred kojima razveže, razgaći se, sućut išće... — Nataša se vrtjela u stolcu lijevo–desno, spojivši listove nogu poput djevojčice, lukava osmijeha. — Ali... ma što bi tu moglo poći krivo? Možda zato što nije pristao barem malo vjerovati u Boga? Lik koji pod stolom gura ruke ženama među noge! Ili je bordo ćaći malo bilo dosta što svi u kući muču, e, nećeš, biće i oni koji reču, neće on više igrat na tovara, on će s ćercon negdi di i ajfoni i ovce na vrućini crču, na guvanu, ovaj, primjerice... popričat. *Takoj, o momenu novcu i njenom nasljedstvu!!!* O vrijednosnicama. O dividendi. Rič–dvi. — Nataša spusti glavu. — Ma, znaš što, meni je ta njena kosa uvijek bila kao zapišan kobilji rep.

Zašto sam joj to rekla? Ja ponovo u njoj budim onu opsjednutost ženama, ženama koje dolaze na njeno mjesto, strah od žena. Pružila sam ruku da uhvatim suzu koja se odronila, ali ona se trže, odmakne.

— Sad su sasvim prešli na cajke? — šmrčne, izbjegavajući moj pogled.

Bila sam joj zahvalna, opet.

— A ne znam, ne idem više ni ja u pub... sigurno jesu.

Ali ona je već skakala s visokog stolca.



— Doktoresa! — poviče.
— Stani, dosta već, jebeš Doktoresu! — uhvatih je za ruku, a ona se ukipi.
— Kad doktoriraš, onda si doktoresa, ne? — otrese se, pa se presamiti od smijeha.

— Idemo! — Bilo je rano hladno proljeće, ali ona divlje prebaci kaput preko ramena i već je bila daleko ispred mene. A što sam drugo očekivala? Koliko god se komično završila Napuhankova priča s Doktoresom. Čuj to, pokušavali su imitirati i njegove svađe s Natašom ne bi li prizvali strast koje nije bilo! Ali farsa ne boli nužno manje od tragedije.

Trčala je, dotrčala do kazališta. Podigla je pogled prema susjednoj palači, u kojoj su svi prozori bili u mraku. Cipelice su joj ocrtale nekoliko ljupkih koračića, i učas je podigla obje ruke prekrizivši ih i opustivši malo u člancima, kao da pleše, a onda je, presamitivši se do zemlje u jednom pokretu uronila šakama u crnu zemlju cvjetnjaka. Izvadila je ljepljiv grumen zemlje s tek posađenim i polivenim cvijećem.

— Smeće emigrantsko ustaško! — potrči, zamahne prema zamračenoj zgradi svojim teretom teškim od vode.

Nije bilo zvuka koji bi prigušio riječi. Grumen je bio težak, pao je na pločnik.

— Šta radiš, nitko ovdje nije ustaša... — prošaptah, uhvatih je za ruku. Ona se istrgne, pretrči opet cestu, izvadi iz zemlje još jedan grumen, krupan, žuta maćuhica je klimala, zamahne. Ovaj put nešto gadno ciknu.

— Policija će doći — uhvatih je za ruku.

— Ma šta policija, tko će je pozvati? Pivarska kobila?

To je moja Nataša!

Istrgne ruke, zatrča se prema okovanim ulaznim vratima, izvadi iz usta žvakaću gumu i zalijepi na gumb na ploči s imenima stanara. Negdje je opako zvonilo.

— Idemo!

Prestale smo trčati tek kod pravoslavne crkve. Prekrizila se, pogrešno.

— Pokazal bo sja jesi... voistinu i prorokov... čestneiši... — nije imala daha, ipak je pjevušila i mahala rukom golom do ramena kao da zamahuje tamjanom.

Stišavala sam je, iako nije ona loše intonirala.

— Predteče božiji tvoju glavu kao šipak svešteni u zemlji nađošē... — izgovori odjednom trijezno.

— Što hoćeš reći? — zbunih se. — Da si Srpkinja?

— Samo delimično — odmahne.

— Ideš u crkvu?!

— Ma kakvi, slušam na Youtubeu. — Smijala se zabačene glave, pa su joj se vidjeli bijeli prednji zubi i dva pokvarena kutnjaka.



— Imaš pokvarene zube — rekoh nježno, prihvativši je oko struka omotanog svilenom haljinom. Struk je drhturio i ljeskao se kao grlo ptice jer je bila pregrijana i vlažne kože i bilo joj je hladno. Dekolte joj se caklio od znoja.

— Blaga je noć! — pomislih.

Podigla sam njen kaput s asfalta, uvukla joj ruke u rukave.

— Moraš ići zubaru — jezikom sam joj čistila zemlju i krv iza nokata, lizala ledene gležnjeve, milovala sam je po kosi, po zatiljku na kojem je u ukosnice bila zamršena ljepljiva kosa, a zatiljak se trzao, ali sve mekše.

— Moraš ići zubaru — ponavljala sam, ali u jednom trenutku ona se odvoji od mene i pogleda me kao da je iznenađena što sam uopće tu. Iskobelja se iz mog zagrljaja.

— Moraš....

— Ma, moram ja ići kući.

Ruž joj je bio razmazan po licu, a mrežica kojom je ukrasila vrat držala se o koncu, razderana. Uputi se prema Trgu, prema tramvaju, ravnih leđa, dok joj je haljina migoljila oko koljena, a iznad nje poskakivao kaput.

Kad smo se za tjedan dana mimoišle na ulici, prepoznala me. Odnosno...! Kliznula je po meni pogledom, namrštila se kao da oko čega dvoji, napreže se. I onda me pogledala još jednom. Što ćeš bolje?

Bit će ona meni dobro. A ako je stvar u čempresima... Kad gledaš sa šetnice, od mora, vila se od njih i ne vidi. Samo bljesne bijeli kamen. I po noći, po mjesečini. Secesijska. Nisam htjela kupiti nego takvu. Ja kupujem i prodajem.

I još, iako sam mislila da znam sve, sad znam mnogo više. A to, di stanuje, sad znam i to. Kako... tko? Svak tko mi treba.

Rade Jarak

Doći će jednom klizati

(ulomak iz romana)

Prvi dio

27

Inspektor Mili Kozminski uključi *stick* u kompjuter, primi šalicu netom skuhanu instant kave i otpije gutljaj. Prijeđe prstom preko senzora na laptopu i odabere *file* na kojemu je pisalo »Intervju s Martinom C.«, klikne na *file* i počne gledati film.

1. Slika: U sobi se nalazi drveni stolić, na njemu keramička posuda puna jabuka, staklena čaša s tamnom tekućinom i pepeljara. Na jednoj stolici nalazi se hrpa papira, grubo nabacanih spisa. U pozadini je veliki prozor s navučenim bijelim zavjesama, kroz koje probija difuzna, mliječnobijela svjetlost,

Martina Čižmešija, plavuša na kraju četrdesetih, s čudnim svijetlosmeđim, skoro žutim očima, vrlo pristala, iako bez šminke, izuzetno pravilnih crta lica i senzualnih usana, malo svijenih na starorimski način. Sjedi na podu, podvijenih nogu, u položaju nalik na klečanje. Do nje, bočno u kadru, sjedi muškarac u ranim pedesetima, duge kudrave kose, oslonjen leđima na nisku komodu. Nosi kaki košulju i sive hlače, oko vrata ima plavu maramu. To je Damir Pušić, istaknuti novinar i pisac koji sa slavnom glumicom vodi razgovor.

Plavuša, dok razgovaraju, minimalno gestikulira, ponekad pomakne pramen kose s čela, ili kažiprstom i srednjim prstom dodiruje usne dok sluša pitanje i razmišlja o odgovoru.

U jednom trenutku posegne za čašom, za koju nije sigurno da li je u njoj crno vino ili sok od borovnice, i otpije mali gutljaj.

NOVINAR

Kako ćemo početi?

MARTINA ČIŽMEŠIJA

Bilo kako.

NOVINAR

Dobro... Za početak, reci mi nešto o ljubavi. Pričaj mi o ljubavi.

MARTINA ČIŽMEŠIJA

Eh, ti brate, odmah s neba pa u rebra. O ljubavi ne znam ništa. Ta je stvar previše... kako bi rekla, teška i obuhvatna, nekako neshvatljiva... nerazumljiva. Ne znam i ne mogu da ti objasnim, na žalost. Ali, čekaj... samo malo... znam jednu priču koja možda ima veze s tvojim pitanjem. Hoćeš je čuti?

NOVINAR

Naravno, zato sam ovdje. Izvoli.

MARTINA ČIŽMEŠIJA

28

Dakle, evo ovako... Sjeli smo jednom prilikom nakon probe nas troje glumaca, u jednu birtiju, koja više ne postoji, u zabačenom dijelu starog grada. To je bilo u Dubrovniku za vrijeme Ljetnih igara. Unutra su također bili neki stranci, turisti. Mislim da su govorili njemački. Među njima bila je, nećeš vjerovati, jedna patuljčica. Malecka.. Shvaćaš?

NOVINAR

Shvaćam.

MARTINA ČIŽMEŠIJA

Unutra je bilo mračno, stara je to rupetina, s oblim svodovima, tu je nekada davno bio podrum neke vlastelinske palače. Po zidovima ima plijesni, vlage, u kutovima paučine. Sjedila sam s dvojicom kolega nakon probe, za šankom, na barskim stolicama.

Nešto kasnije, kad smo bili već malo zagrijani, srušivši dvije, tri pive, unutra je ušao još jedan patuljak. Kepec, shvaćaš, patuljak. Nećeš vjerovati, još jedan patuljak. Koja slučajnost, zamisli, dvoje malečkih na istom mjestu, hi, hi.

Kepec je bio stranac, nikad ga prije nisam vidjela. Bio je sam i vrlo nesiguran, bilo je jasno da je zalutao. Dvoumio se gdje će sjesti. Odabrao je jedan stol, u udaljenom kutu, daleko od nas koji smo sjedili za šankom. Bojao se naših pogleda. Mogli smo ga kao nešto upitati, mogli smo mu nešto dobaciti, mogli smo ga isprovocirati, baciti u šegu.

Mislim da je naručio pivo, ali nisam sto posto sigurna. Kad su mu se oči sasvim privikle na polumrak, patuljak je odmjerio društvo koje je sjedilo za susjednim stolom. Još jedna iz njegove sorte. Ona se odmah uznemirila čim ga je vidjela.

Sve više su pogledavali jedno prema drugom. Sa sprdnjom smo pratili situaciju, gledali njihov odnos, govor njihovih malih tijela, igru pogleda. Jedan kolega je rekao: Da se kladimo u pivo da će se spojiti. I mi smo prihvatili okladu. Sigurno će se poševiti, hopa cupa, rekla sam u šali. On se uskoro okuražio, dao joj je znak mahnuvši svojom ručicom i ona je prešla za njegov stol. Ušli su u razgovor. Mi smo sve to promatrali sa šanka. Vidjeli smo kako se prilično sramežljivo upoznavaju i pružaju ruku jedno drugom.

Njihov razgovor postajao je sve srdačniji, a malo zatim i sve tiši, intimniji. Mi smo im mahnuli sa šanka i poslali im piće, pivo i coctu, ako se dobro sjećam.

Kad su popili piće, gugućući kao golubovi, ona ustane i ode do svog stola da se oprostí s društvom, a potom se vrati do patuljka i njih dvoje iziđu iz krčme držeći se za ruke. Možeš zamisliti što su poslije radili, hi, hi.

Eto, to je priča. Jesi shvatio poantu?

NOVINAR

Oni su se odmah spojili.

29

MARTINA ČIŽMEŠIJA

Aha. To je ono što se zove »ljubav na prvi pogled«. Iako smo im se ispočetka smijali. Nije lako patuljku da nađe neku patuljčicu, ni patuljčici da nađe patuljka. To je bila njihova šansa i oni su je oboje odmah prepoznali. Nije bilo puno mrdanja i okolišanja.

Za ljubav je potrebna sljepoća. Moraš biti slijep, da »vidiš« onog drugog na poseban način, kao nekoga tko ti odgovara. Inače, kad bi krenuo analizirati... od ljubavi ne bi bilo ništa.

A ti? Ti si sve o ljubavi naučio iz knjiga.

NOVINAR

Što ti je bilo najvažnije u životu?

MARTINA ČIŽMEŠIJA

Odmah moram reći, gluma je bila moj život. Glavni i jedini smisao. Davala sam čitavu sebe na sceni, uvijek, i uopće nije bilo važno o kakvoj se ulozi radi, glumim li staricu iz Brechtove drame *Mati*, glumim li opaku Lady Macbeth, ili nastupam u kabareu sa štapom i cilindrom kao Marlene Dietrich...

Obožavam magiju kazališta.

Znaš, ponekad se kazališna predstava u suštini ne razlikuje od mađioničarskog trika. Pitanje je gdje je fokus publike, a što se, nevidljivo, događa u pozadini. Da, kazalište je čista magija...

U filmu se sve namješta i kasnije se može popraviti u montaži, a u kazalištu sve ide uživo. Nemaš prava na grešku.



NOVINAR

Istina, tek u kazalištu se vidi tko je dobar glumac.

MARTINA ČIŽMEŠIJA

Osim toga, na početku je mrak. Glumci iz mraka izlaze na pozornicu, razmisli o tome. To je vrlo bitno.

Glumci dolaze iz mraka, iz podzemlja, iz carstva koje je najniže. Iz zemlje patuljaka, zemlje pećina, zemlje vječno vlažne i tamne. Dolaze iz podzemnog svijeta raspadanja, truleži i propasti. Dolaze iz kanalizacije, svega što je umrlo, kliznulo u dubine i raspalo se sloj po sloj. Dolaze iz demonskog svijeta neizmijenjenog vremena koje je prošlo.

Znaš li da je englesko kazalište, ono čuveno šekspirijansko, nastalo u arena i dvorištima za borbe bikova i pasa.

Ali ipak, pozornica je omeđeni i na neki način zaštićeni prostor. Mi glumci imamo zaštitu.

30

NOVINAR

Dakle, u najblažu ruku, cilj vaše igre je iluzija i prijevera.

MARTINA ČIŽMEŠIJA

Možda si u pravu... ali mi imamo zaštitu. A vi pisci, jeste li i vi takvi obješenjaci? Jeste li i vi mangupi ili štreberi?

NOVINAR

I pisci su kao i glumci ponekad na drugoj mračnoj strani, u dubinama i ponorima. Tamo itekako moramo zalaziti. »Pisac je sjena«, postoji jedna stara izreka. U isto vrijeme, moramo se baviti stvarnošću. Biti objektivni i promatrati prirodu. Pored ljudskog izgleda, ljudskih misli i želja, na neki način opsjednuti smo prirodom. Ona je, možda, naš lijek. Priroda, drveće i vode, sunce i mjesec, oblaci... sve što postoji. Stalno kruženje materije. Sve materijalno i sve duhovno.

Sve ide u krug. Više je riječ o kaosu iz kojeg sve potiče i u koji se sve vraća. O stalnom ponavljanju. Time se mi pisci bavimo.

2. Slika: U prirodi, u blizini nekog jezera. Čižmešija i novinar šetaju stazom među drvećem. Kozminski uskoro prepoznaje Jarun, kada kamera prikaže široki kadar, vidi se veslačka staza i zastavice. Jesen je, po tlu je opalo lišće u raznim bojama, žuto, smeđe, zagasito crveno, boje hrđe. Na trenutke, prilično jaki vjetar podiže lišće i pokreće nestalne sjene. U jednom trenutku veslačkom stazom prođe čamac, osmerac. Kada dođe bliže začuje se škripanje vesala u ležištima i gotovo se može osjetiti fizički napor u mišićima osmorice veslača.

Čižmešija nosi dugi montgomery kaput mišje sive boje i kobalt plavu vunu kapu, koja djeluje neprirodno. Novinar nosi sportsku zelenu jaknu, crnu



dolčevitu i svijetle samtane hlače. Nešto kasnije, novinar i Čižmešija malo zastaju. Ona sjeda na drvenu klupu, a on ostaje stajati pored nje, oslonjen bokom na masivni stol napravljen od balvana. Čitavo vrijeme vode razgovor. Ona sjedi blago zavaljeno, oslonjena na rustični drveni naslon. Kada joj novinar postavlja pitanja, ona se skoro ne pomiče, jedinu kretnju učine njezine prodorne, mačje oči, koje kamera s vremena na vrijeme oštro fokusira.

NOVINAR

Prva ljubav u mladosti. Reci mi nešto o tome.

MARTINA ČIŽMEŠIJA

Jednog ljeta, bilo mi je četrnaest godina, otišla sam kod ujaka. Pobjegla sam iz doma, nikad nisam podnosila dom, dakle zbrisala sam ujaku, koji je živio u Vojvodini. Ne znam kako sam uopće stigla tamo. Vozila sam se dva dana i potezala po kolodvorskim čekaonicama. Sjećaš li se kakve su bile čekaonice za vrijeme Jugoslavije. Nosila sam neki stari kaput, koji sam našla na smetlištu, kaput s uzorkom riblja kost, čak mislim da je bio muški. Izgledala sam kao skitnica. U nekom manjem gradu, Zrenjaninu mislim, bila sam ostala bez love, smuvala sam nekog starca na stanici i uzela mu pare za seks. Naravno, nismo imali ništa, gadio mi se. Uzela sam mu lovnu i rekla da idem u WC. Pobjegla sam s lovom. To je bila moja prva mušterija, ha ha. Ujak je držao fotografsku radnju u centru Subotice. Bio je porijeklom Pemac.

Imao je kuću na periferiji i veliko dvorište. Držao je i kuniće, imao ih je desetak komada u drvenim kavezima.

Preko plota se počeo navirivati neki dječak. I nas dvoje smo se počeli družiti.

On je bio neki seoski dripac. Njegovi su bili jako siromašni. Odrpanac, nije imao gaća na guzici. Ali meni nije smetalo. Ja sam živjela u još većem siromaštvu. Tada mi to ništa nije značilo, nije me mučilo je li netko bogat ili siromašan, dapače. Još sam bila mlada, pravo dijete. Radio je u kuglani, podizao čunjeve, skriven iza paravana. Tada još nije bilo ovih električnih.

Tamo se nalazila jedna napuštena vila. Zvali smo je Grofovski dvorac, Znali smo odlutati onamo.

Bilo je kišovito ljeto. Svakoga dana, obično kasno poslijepodne, kad je dan trebao biti najljepši, sručio bi se nagli pljusak da sve pokvari. Tlo bi nakon toga naglo počelo isparavati. Zemlja i trava su se doslovno pušile. Mi smo stajali mokri kao budale, pod krošnjom neke bukve. Cvijeće se povijalo, a latice su imale nekakav mutni i blijedi sjaj. Sljepići i bjelouške brzo su puzile po rahloj zemlji i bježale u duboko i mokro žbunje.

Na jednom mjestu uz poljsku stazu rasla je divlja šljiva, staza je bila puna opalih i trulih plodova koji su fermentirali na suncu i širili opojan, gotovo vulgaran miris. U pozadini u žbunju bili su bačeni na tlo neki stari kartoni, praveći manji ležaj. Tu smo prvi put vodili ljubav, na trulim, smrdljivim kar-

tonima, dok se oko nas zemlja pušila od vlage. Bio je dobar ljubavnik. Malo nespretan, ali dobar.

Kroz ogradu od šipki, u obliku koplja, ustvari kroz ostatke ograde, bez problema smo se provukli i ušli na posjed. Iza dvorca nalazilo se zapušteno jezero.

Boja skrivenog jezera bila mi je ljepša od boje najrazvikanijeg mora pored najskupljeg ljetovališta. Duboko tirkizna, što je valjda bio pomiješani odsjaj okolne šume i neba. Po njemu su plivale patke i plutali lopoči, mnogo lopoča. Okolo su skakale žabe i puzale zmije. Ali, najupečatljiviji su bili lopoči. Sve je bilo puno lopoča, lopoča. Moram zapaliti jednu cigaretu, umorila sam se, hi, hi.

NOVINAR

Tvoja posljednja velika uloga. Tvoja životna uloga, možda.

MARTINA ČIŽMEŠIJA

Najjača djela i najteži zadaci došli su na kraju. Kad više nisam imala zaleta, kad sam gubila snagu.

To je kao da plivaš kroz pijesak. Preveliki otpor materije. Stravičan zamor u mišićima. Najveće kazalište organiziralo je ovu predstavu. *Lady Macbeth*, to naravno znaš. Ja sam postala prva glumica. Tada sam bila na vrhuncu, a osjećala sam da ništa nije kako treba. Raspadala sam se. Pucala po šavovima.

Alkohol, kokain, žurke... paparazzi, estradni novinari... kriminalci, budžovani, mutni političari.

Sad vidim da tad, kad sam bila na vrhuncu, morala sam ostati hladna, skoro nezainteresirana. Kao da se to ne događa meni. Takva je formula uspjeha. Ali ja nisam bila takva, mene su vodili osjećaji.

To je bio čitav moj život, sve moje nade. Kad sam se približila vrhu, kada sam morala ostati hladna, čvrsto stajati na zemlji, ja sam hodala po oblacima. E, to je bila greška.

To ljudi ne opraštaju.

Ne može se živjeti stalno od novog. Čak i ako ti se u životu stalno događaju nove i lijepe stvari, kao da lakim koracima skačeš s oblaka na oblak, ono staro ipak negdje u pozadini igra, svrdla i svrdla, ruje, dok te sasvim ne uništi.

Te prošle stvari su me jele, rovarile, vraćale se kao bumerang. Moj život je bio uzbudljiv i lijep, ali težak. Mnogo sam dobivala, ali još više gubila. Uspela sam se iz pepela. Ja sam takva osoba. I kako sam onda mogla ostati ravnodušna. Bila sam kao Dorian Gray, izvana lijepa kao slika, a iznutra ruševina.

Moja je energija bila pred samim krajem, ali ja to nisam znala, mislila sam da imam neiscrpne zalihe energije. Svi bitni ljudi bili su već otišli iz mog života. Bila sam sama, a da nisam bila svjesna toga.

Kada gledam na događaje mog života, čini mi se da je to bila neka druga osoba, a ne ja. Ne, sve to ja nisam mogla uraditi, ne ja. Sada to sigurno ne bih mogla ponoviti.



I još nešto, nikada nisam bila sasvim načistu za što sam kriva, a za što nisam bila kriva u životu. Četrdeset godina sam čekala, a onda sam sve prokockala u jednome danu, u jednome dahu.

Neke misterije nikad se ne riješe. Na neke stvari nikad nema odgovora. Ali, okreneš li ovako ili onako, život je *rock and roll*.

NOVINAR

Kritika te napala.

MARTINA ČIŽMEŠIJA

Bio je jedan naslov u novinama, preko cijele stranice, u kojemu se mene poredi s lošim začinom. LOŠ ZAČIN KOJI KVARI SVAKO JELO, možeš zamisliti.

Kao što je napisao jedan grčki tragičar, Sofoklo ili Euripid, ne sjećam se više točno koji od njih dvojice, ili je to bio Aristo... Aristofan, poznati tragik. Sve u svemu, rekao je ovo na usta jednog od svojih likova: Sudbine put je taman, crn i nepoznat.

Ali nepravda koju čovjek trpi, ponekad je uzrok čudnog ponosa. Čovjek sebi može reći da sigurno ima neki razlog zašto ga ponižavaju. Sigurno vide u njemu nešto što im smeta, nešto vrijedno. Dakle, zaključak je: Ja vrijedim.

Ali dobro, sve to bilo je prije nego što su stigli.

NOVINAR

Pa kako se dogodilo, znam da ti je bolno, ali...

3. Slika: Nije bilo odgovora. Samo tišina. U tom trenutku kamera se fiksira na glumičino lice. Izraz joj je duboko zamišljen. Boja njezine kože na ekranu je između boje puti i voska. Oči mutne, kao da traže neku daleku točku, ne neko mjesto koje se nalazi vani negdje na horizontu, nego negdje duboko unutra, u njoj samoj. U dubokom i zamršenom labirintu u koji se lako može ući, ali iz kojega nema izlaza.

NOVINAR

Tvoja veza sa Slastičarom. Kako se to razvijalo?

MARTINA ČIŽMEŠIJA

Tada sam pjevala u kabareu. Znaš, obučena onako kao Marlene Dietrich, halbcilindar, bijeli muf i kratka suknja. Salijetali su me razni mutni tipovi.

Bilo je to društvo, što se kaže: Bože sačuvaj. Slastičara sam upoznala izbje-gavajući te opasne njuške.

Nisam znala da je on Slastičar. Upoznala sam ga slučajno, izvan tog miljea. Radilo se o klasičnom upoznavanju vlasnika pasa. Šetala sam svog psa Zrinjev-



cem. Imala sam bijelu pudlicu, Ritu, a on je imao crnog pudla Džeksona. Kao da nas je univerzum upoznao preko naših pasa.

Izgledao je kao pravi gospodin, za razliku od mojih razuzdanih udvarača, i odmah me privukao, čisto po instinktu. Osjetila sam čudnu vibraciju, slutila sam, možda je on pravi tip za mene.

Kasnije me osvojio, zapravo zarobio, intenzivnim i moćnim seksom... hi, hi, oprosti na izrazu, ali tako je bilo. Pokazao se kao puno bolji ljubavnik nego što bi se moglo pretpostaviti na prvi pogled. Onako, kako da kažem, obdaren... Potpuno je utolio moju žeđ, moju žudnju. Vodili smo ljubav po pet, šest, čak i deset puta dnevno, čim bi imali vremena. A imali smo ga napretek. Kad sam ga upitala kako to uspijeva, rekao je da je on sasvim običan ljubavnik, ali da u meni vidi nešto što ne vidi u drugim ženama. Da mu ja jednostavno odgovaram.

S vremenom sam, šaputajući na jastuku, naslutila čime se bavi. A tek kasnije sam doznala da ima nadimak Slastičar. Ah, sve poslije njega, svaka nova veza bila je poraz. Hm, a onda su došli oni. Poslije, naravno.

34

NOVINAR

Bio je poznati provalnik. Koji je na mjestu provale uvijek ostavljao kolače kao poklon. Govorim zbog mlađih gledatelja koji nisu za njega čuli.

MARTINA ČIŽMEŠIJA

Da, ostavljao je šaumrole, pite od jabuka, čupavce, svašta. Valjda kao mali znak pažnje, malu naknadu za ukradene stvari... hi, hi. Čudan hir.

Nego, da se vratim na ono prvo pitanje. Što je ljubav? Da iziđeš iz onog što trenutno jesi i da postaneš nešto drugo, ono što stvarno jesi. Da budeš to drugo, novo. I da se daješ i uzimaš. To je put kojim te ljubav može usmjeriti. Ali rijetko uspijeva.

Uvijek sam mislila da imam život, da je život preda mnom. Ali, lani sam shvatila da ga nemam. Ja nemam više života. Moram se još jedino iskupiti, ako bude moguće i ako mi sudbina pomogne.

Slastičar je poginuo bježeći pred policijom. Postavili su mu zasjedu, noću, na stubištu zgrade u kojoj je mislio provaliti u jedan stan. Nokautirao je jednog policajca i pobjegao na krov. Inače, penjao se vješto kao pauk. Mogao se popeti na osmi kat po fasadi zgrade. Bio je vrlo vješt, sazdan od samih mišića. No dobro, taj put je bilo drugačije, bježeći preko krovova upao je u rupu, u svjetlarnik, dubok pet katova. Bar je takva službena verzija.

NOVINAR

Ah, takve stvari se nažalost događaju.

MARTINA ČIŽMEŠIJA

Jedna moja kolegica, isto poznata glumica, ispričala mi je da je jednog ljeta pred rat u Biarritzu, njezina tetka, ili pratetka, ne sjećam se točno, Charlotta



Gavanski trebala prebaciti neki povjerljivi materijal preko granice, iz Francuske u Španjolsku, kojom je tada vladao Franco. Trebala je prebaciti tajne dokumente drugovima, nekim Baskima, u San Sebastianu, a da je fašisti ne ulove.

Trebao im je pomoći neki francuski grof, automobilistički as, koji se spremao voziti utrku od Biarritza do San Sebastiana... zaboravila sam njegovo ime. On u stvari nije znao da krijumčari važne dokumente, pratetka moje kolegice bila uz njega kao suvozač. Ona je bila jako sposobna i sportski nastrojena žena. Uz to i vrlo zgodna i grof je poludio za njom.

Odsjeli su u Biarritzu u nekoj vili, nedaleko od obale Atlantika. Da ne bude sumnjiva i da koliko toliko smiri živce pred rizično putovanje, Charlotta Gavanski krenula je dan prije u vrt nabrati cvijeće i malo oplijeviti i srediti biljke. Većinom su u vrtu bile ruže. Dok je škarama kresala grmlje, jedna grana joj je zapela i nabola se u zapešće. Ružin trn je prodro duboko i ona je morala zaviti ruku. Mali trokutasti trn, zabio joj se u meso. Pik, boc. Kao kad ti vade krv iz prsta.

Sutradan su krenuli na utrku. Dok su vozili, krivudajući iznad strmih latica uz more, od Francuske prema Španjolskoj, rana je opet prokrvarila.

I počne krvariti. Od uboda ruže, zamisli. Kao onaj njemački pjesnik, kako se zove? Goethe? Da, Goethe.

35

NOVINAR

Mislim da je Rilke.

MARTINA ČIŽMEŠIJA

Dobro, Rilke. Svejedno.

Stigli su na cilj kao treći. Tajnu poruku su prenijeli drugovima u Španjolskoj. Umrla je u bolnici u Bilbao.

Umrla je od iskrvarenja. Rana na ruci joj nije mogla zacijeliti.

Čudna sudbina i strašna. Možda ima neke veze s ljubavlju, neke nejasne veze. Ne znam zašto povezujem ove dvije stvari.

Na tom mjestu Kozminski pritisne pauzu i zaustavi film. Slika se zaledila na glumičinu licu i Kozminski ga pažljivo pogleda. Imala je zamišljeno trezven izgled, dubok i nekako oštar i napet istovremeno. Potom krene putovati njezinim licem kao da ide kroz pejzaž, kroz kontinent. Kao da hoda nekim neponovljivim reljefom, koji se pojavio samo jednom u snu i nikada više. Boja njezine kože bila je između boje puti i voska, skoro nerealna. Primijeti da joj oči nisu svijetlosmeđe, nego žute, kao u mačke. Ili je to bio odmak filmske kamere, čija je optika različita od ljudskog oka i mozga, mijenjala boje, dodavala nijanse, od svijetlosmeđe praveći lavlježutu. Pokušao je otkriti, ili bar naslutiti tajnu u neobičnim očima. Ali ništa nije mogao otkriti. Pogled otvoren i širok, ali istovremeno i podrugljiv, možda predatorski. Da se nađe pred njom, ne bi joj vjerovao. Ali ipak, učinilo mu se da se utapa kao u ocean, tone s čitavom



svojom voljom u tom žutom pogledu. Činilo mu se da tone i da će nestati u beskrajnim, neljudskim dubinama hladnog oceana. I da više nikada nitko neće čuti za njega.

Jedva se otrgne od ekrana, kao da se naglo prenuo iz sna, iz duboke noćne more, koja ga je sve više usisavala u sebe.

Kozminski zapali cigaretu i ode u malu kuhinju s čijeg se prozora, budući da je stanovao na vrhu zgrade, pružao pogled na Vlačku ulicu i grad. Volio je taj pogled, krovove grada i iznad prostrani komad neba. Pogled je bio meditativan, ali nikada nije gledao van duže od dvije ili tri minute, iz nekog nejasnog razloga. Možda zbog buke koja je dolazila odozdo, stalne vibracije prometa u Vlačkoj, škripanja, trubljenja, dozivanja, turiranja motora na semaforu koji je bio točno ispred ulaza, sve skupa unosilo je veliki nemir u njegov mali stan.

Ujutro je bilo magle, a sada se nebo donekle razvedrilo. Ipak, bilo je to tipično, sumorno nebo iznad Zagreba, kakvo obično i jest početkom studenog.

Kozminski je pušio razmišljajući. Uvijek je dolazio na kraju, posljednji. Kad bi se zlo već dogodilo. I on nije imao izbora. Nikada nije mogao birati, osim u onom najosnovnijem smislu, načelno između dobra i zla. Pravda? Boriti se za pravdu, fraza je koja ponekad tako jadro i otrcano zvuči. Biti policajac, murjak, znači biti savjest, ali ujedno i dno društva. Znači preuzimati na sebe sve devijacije i probleme koje je jedno društvo u stanju proizvesti.

Bio je to nezahvalan i težak posao koji mu je s vremenom izbrisao nadu. On je morao samo pratiti tuđe sudbine, sudbine s nesretnim krajem. Sudbine u kojima *happy end* nije postojao. Ali k vrugu, i ti su ljudi možda jednom doživjeli nešto lijepo, možda su živjeli u nadi, ili čak u sreći. Možda im je život bio bolji od njegovog, pa je imao neki nagli obrat s nesretnim završetkom. On je dolazio tek na kraju, kao strvinar koji prekapa po njihovim ostacima. Kao lešinar.

Ali strvinari moraju imati dobar želudac. A sad mu je taj lešinarski želudac proradio.

Ugasi cigaretu u pepeljaru koja je ležala na rubu sudopera. Nakratko se dvoumio da li da nastavi gledati film, ili da ode dolje u Vlačku pojesti nešto. A onda želudac prevagne.

Obukao je jaknu i spustio se liftom do prizemlja, a zatim je nervozno čekao na semaforu. Kad se konačno upalilo zeleno svjetlo za pješake, a lavina automobila stala, prešao je cestu i ušao u pekarnicu koja se nalazila točno preko puta. Mlada prodavačica u crvenoj kecelji, uljudno ga pozdravi. Burek mu je izgledao premasan pa naruči zvrk sa špinatom i jogurt. Jeo je u izlogu, stojeći, oslonjen na dasku.

Promatrao je promet na ulici kroz staklo, prolazili su tramvaji, automobili, pješaci... Osjetio je olakšanje, izoliran staklenom pregradom, a opet u gradskoj gužvi — daleko od onog pogleda i tjeskobne atmosfere filma.

Iako je dolazio na kraju kada je zlo već bilo počinjeno, ipak je on, istražujući, na neki način produživao zlo, postajao dio njega. Ono je ostajalo u njegovoj

glavi, u mislima, u psihi, taložilo se u njegovu mozgu. Kao neka pokvarena supstancija koja će ga kad-tad dotući. Iako se borio za pravdu, tome nije mogao izbjeći.

Ono što ga je još uvijek držalo u tom poslu, bilo je više intelektualne nego moralne naravi, želja za rješavanjem zagonetke, za otkrivanjem misterije i hvatanjem počinitelja. Moral je bio iznad i iza tih kategorija. Ponekad mu se činilo da je u nekom nerazumljivom paktu s kriminalcima.

Između dva zalogaja zazvoni mu mobitel.

Zvao ga je Mandić.

- Hej, di si? Dođi na trening večeras.
- Klopam... Gledao sam film.
- I, jesi ga pogledao. Što kažeš.
- Nisam još gotov. Malo više od pola.
- Kako ti se čini riba?
- Zgodna je. Zaista.
- A što misliš, gdje je mogla nestati?
- Nemam pojma. Ni film još nisam pogledao do kraja.
- Onda, vidimo se večeras?
- Važi.

Vratio se kući.

Pogledao se u ogledalo. Vidio je jedno uništeno lice, odraz jednog propalog života. Četrdeset i pet godina. Tri ranjavanja i šest slomljenih kostiju tijekom policijske karijere.

Vidio je jedan propali brak. Jednu nesretnu ženu. Još uvijek, nakon toliko godina krivio je sebe za njezinu bolest i raspad sistema.

Jedino što mu je išlo na ruku bio je beneficirani radni staž, te je za nekoliko godina mogao otići u penziju.

Vratio se do ekrana kompjutera i koncentrirao na film. Žena, poznata glumica, nestala je prije desetak dana, bez traga i glasa, i sada je na njima bilo da mozgaju što se moglo dogoditi, da vade kestenje iz vatre. Iako se slučajem bavila ekipa iz Potraga, sumnjalo se na najgore, a mediji su podigli halabuku, pa su i oni iz Krvnih i seksualnih delikata dobili film. Morao je pogledati film da bi je bolje upoznao, stekao nekakav uvid u njezin psihološki profil. Poznata glumica u silaznoj putanji, na kraju karijere. Što je on mogao znati o tome, ništa.

Kazalište? Miljama daleko od njegova svijeta. Pokušao se sjetiti koliko je puta bio u kazalištu. Samo jednom, još u osnovnoj školi, kad je cijeli razred išao na neku predstavu.

Sve mu je izgledalo zagonetno. Pretpostavljao je da iza i ispod bine postoji mreža tajnih prolaza, čitava skalamerija drvenih i metalnih konstrukcija i podzemnih hodnika.

Taj jedini put, kao dijete, nije ni malo zavolio glumce. Smatrao ih je za neke jadne izmučene ljude koji moraju učiti uloge napamet i moraju se oblačiti u starinske odore i nošnje, pudrati i nositi perike, te se prenemagati na bini i verati po vrazjim skalamerijama. A oni, djeca, nisu baš sve pohvatali od značenja predstave.

I pozlata na balkonima i ložama, vjerojatno lažna. Jer odakle tim nesretnim ljudima koji se prenemažu na bini da vas uvjere u nešto što se odmah vidi da nije istina, otkuda njima zlato? Tko je toliko lud da im da pravo zlato. Nitko, naravno.

A na samom početku kad su se ugasila svjetla, i kad su shvatili da je čitav razred u potpunom mraku, nastalo je komešanje i smijeh. I zato, jer su svi skupa bili tamo, nisu ozbiljno shvatili kazalište.

Sve u svemu, nije razumio mnogo. Ali ako bude stvari promatrao dovoljno dugo i uporno, možda mu se ponešto razbistri. Bilo je to staro policijsko pravilo.

Pritisne *play* i nastavi gledati.

38

4. Slika: Na ekranu je fotografija iz osamdesetih godina prošlog stoljeća. Prikazuje neveliku prostoriju, kuhinju i dnevni boravak ujedno. Slijeva, za manjim stolom do prozora sjedi muškarac. Muškarac je u ranim četrdesetima, u svojoj kariranoj košulji. Crne, glatke kose, s nekoliko sijedih na sljepoočnicama. U ruci drži zapaljenu cigaretu koju će uskoro prinijeti ustima. Pred njim na stoliću je šalica kave i boca crnog vina bez etikete. Za većim stolom uz suprotni zid sjedi žena od nekih trideset i pet godina. Obraz je naslonila na lijevi dlan i također zamišljeno zuri u stol. Lice joj je umorno i izgleda starije, samo je njezina svijetlosmeđa kosa, skoro boje meda, na neki način živa, to je jedina intenzivnija boja na slici i odudara od dojma općeg sivila, poput nekog prirodnog akcenta. Žena nosi izbljedjelu svijetloplavu vestu.

Iza muškarca nalazi se prozor sa skupljenim zavjesama, kroz koji se naziru u mutnoj izmaglici krovovi grada i jedan tvornički dimnjak. Vanjska magla i smog ispunjavaju prostoriju sivim i sumornim bojama.

Iza žene u dnu prostorije nalazi se štednjak i na njemu crna, zagorena tava. Prostorijom dominira stropni luster s crnim sjenilom spušten nisko, malo iznad površine stola.

MARTINA ČIŽMEŠIJA (u *off-u*)

To su moji mama i tata, jedina fotografija koju imam. Bili smo jako siromašni. Fotografija je snimljena u Rijeci, u malom stanu iznad luke. Vrlo mali stan. To je bila kuhinja, Koliko je samo svađa bilo u toj maloj kuhinji. Koliko puta sam slušala kako se otac i majka svađaju i biju. Mama je imala jezičinu, a tata tešku šaku. I volio je zaviriti u bocu. Crno najjeftinije vino. Oboje su voljeli zaviriti. Ponekad crno, a ponekad bijelo. Bila je i još jedna nešto veća soba. WC je bio zajednički, na hodniku.

Mi, djeca, silazili smo do luke, igrali se na gatovima, po napuštenim skladištima, među dizalicama, među hrpama ugljena, među kamionima, po šinama...

Kao djevojčica nisam voljela ženske igre, nećeš vjerovati više sam bila u društvu dječaka. Mrzila sam lutke, kolica, ogledalca, češljeve. Takav si kakav jesi, ne treba ti uljepšavanje. Ne treba ti lažna ljepota.

5. Slika: U nekom sanatoriju. Martina Čižmešija leži u krevetu. Potpuno bez šminke, ima izmučen izraz, s podočnjacima i jednom okomitom borom koja se povremeno pojavljuje pri sredini čela. Kosa joj nije onako žuta, nego više pepeljasto siva. Usne su joj mjestimično depigmentirane, potpuno blijede. Svemu unatoč, i dalje izgleda prilično ženstveno. Novinar stoji pored kreveta.

NOVINAR

Čime se baviš ovdje? Doktor mi kaže da pišeš poeziju.

MARTINA ČIŽMEŠIJA

Da. Poeziju.

NOVINAR

Pa kako ti ide?

MARTINA ČIŽMEŠIJA

Još nije gotovo, ali moram ti priznati da mi ide teško. Nekad brzo klizi, pa onda stane... Možda jednog dana od toga bude knjiga... možda. Ali sad...

NOVINAR

Ali, izgledaš bolje, mogu ti reći.

MARTINA ČIŽMEŠIJA

Ah... provela sam skoro dva dana u krevetu mrzeći sebe.

Zašto jednostavno ne počnem raditi stvari zbog kojih ću se osjećati bolje?

To nije neka velika nauka, kažu mi doktori. To nije tako teško. Treba ustati iz kreveta, jesti, viđati ljude. Razgovarati s njima. Pisati. Čitati.

Ukoliko želiš nešto napraviti od svog života, trebaš se pokrenuti i raditi nešto, zar ne?

Uh, to je previše posla i ne znam otkuda početi. Ne znam kako napraviti nešto novo i hoće li to imati smisla.

Ja ću biti prosuđivana. I ne mogu to podnijeti.

Ja ne mogu sve uraditi sama. Više ne znam nikoga tko mi želi pomoći i moja poezija će biti potpuni, jadni poraz i nitko neće brinuti o tome. I naravno, svrha bavljenja bilo čime je privući pažnju na sebe i isfolirati druge. Kao što sam nekada imala toliko obožavatelja u publici i udvarača. Moram privući

pažnju na sebe i opet postati zavodljiva i puna foliranja kao da sam izašla iz Pakla.

Tajna uspjeha je da radiš ono što najviše voliš. A ja sam bila najbolja na askama, a kasnije i na ulici.

NOVINAR

Teatralnost si prenijela na ulice, u zadnjoj fazi svoje karijere.

MARTINA ČIŽMEŠIJA

Da, bila sam najljepša. Najelegantnija, najmoćnija. Svi su se okretali za mnom. Više od pet puta izlazila sam na naslovnim stranicama tabloida. Nitko nije mogao da mi nađe slabu točku.

NOVINAR

Bila si kraljica gradske špice. Bila si najljepša.

40

MARTINA ČIŽMEŠIJA

Jesam. O meni su svako malo objavljivali reportaže. Najnovija modna kombinacija Martine Čižmešije. Specijaliteti iz kuhinje Martine Čižmešije. Puževi s kaparom i teletina sa češnjakom pečenim u kori. Novi dečko Martine Čižmešije, novi pratitelj Martine Čižmešije. I tako dalje i tako bliže.

NOVINAR

Znam da si odlična kuharica.

MARTINA ČIŽMEŠIJA

Bila nekad. Ali, to se nikad ne zaboravlja, ta vještina. Samo, više mi se ne da.

6. Slika: Martina Čižmešija stoji u bijeloj bolničkoj kecelji, koja joj dopire ispod koljena, pored prozora s rešetkama. Kroz prozor dopire dnevna svjetlost, što njezinu put čini sasvim blijedom.

MARTINA ČIŽMEŠIJA

Najbolji posao za tebe je uopće ne počinjati. Previše si lijena i nikada nećeš završiti bilo što. Da nisi prokleta lijena riješila bi se depresije, jednom zauvijek.

Bože, trebaš jednostavno ustati. Napraviti to lako, kao nebitnu odluku. Zašto nemaš odlučnosti i marljivosti? Ti si lijencina, folirant. Želiš samo šarati okolo i uvjeriti svakoga da si inteligentna, vrhunska, ali ti se pretvaraš da si zaslužila taj status. Ako postoji imalo lakši put ti ćeš ga odabrati, ti ćeš manipulirati ljudima da te smatraju genijalnom. I onda osjećaš krivnju, na kraju svega. Uh, jer ne živiš prema vlastitim idejama i prema vlastitim moralnim normama.

NOVINAR

Ali, zašto tako...

MARTINA ČIŽMEŠIJA (*prekida ga*)

Zašto si toliki snob i sitničava u svemu? Ako ti nije zagarantiran stopostotni uspjeh, ti misliš da nije vrijedno truda.

Arogantna si. Misliš da ne zaslužuješ ništa osim najboljeg. S visine gledaš na druge ljude, na čitav svijet.

Voliš umišljati da si bolja od drugih, svi su filistri, jadnici, ali u stvarnosti nisi ništa posebno. Nekad si bila slavna, vrhunska na sceni, neponovljiva, o da, ali više nisi. Nekad slavna glumica, ali više ne. Jedina stvar koja te danas razlikuje od mase je da si potpuno jedna i da te lomi depresija, samo si po tome posebna — zašto si tako ponosna na to? Je li to ostatak onog starog ponosa?

Dobro znaš što ti je gluma uradila! Dobro znaš kuda te odvela uspješna karijera! Napravila je od tebe totalnog snoba koji ne želi ništa drugo nego da bude u centru pažnje. Želiš biti najljepša i najbolja. Najbolja, najbolja, najbolja... Dosta više!

Posebna si samo zato jer te ljudi sažaljevaju, pa manipuliraš njihovim sažaljenjem, kao što si nekada manipulirala njihovom požudom.

NOVINAR

Zašto govoriš o sebi tako, kao o nekom drugom?

MARTINA ČIŽMEŠIJA

Vidiš, kritična sam prema sebi. Analiziram se, oštro i nemilosrdno. Moram uzeti blokicu i nastaviti pisati. Svladati otpor i lijenost.

NOVINAR

O čemu je tvoja poezija?

MARTINA ČIŽMEŠIJA

O mom iskustvu. O životu.

NOVINAR

Hoćeš mi pročitati nešto?

MARTINA ČIŽMEŠIJA

Ne... Još ne. Još nije gotovo.

NOVINAR

Jako me zanima.



MARTINA ČIŽMEŠIJA

Ne još, molim te. Želim samo da netko u mojoj blizini shvati što znači biti depresivan.

Nemam kontrolu nad svojim emocijama. Budem živčana dvije minute, a onda ponovo tužna. Onda ležim na krevetu i ne mogu uzeti ni svoju bilježnicu. Samo čekam da prođe.

NOVINAR

Ja te razumijem. Uvijek sam te želio razumjeti.

MARTINA ČIŽMEŠIJA

Znamo se, koliko već? Deset godina, sigurno.

Ali sad, sve je previše bolno... previše je boli.

Iako volim mnogo vremena biti sama, jer teško podnosim nečije društvo, ipak kad si usamljen na duži period to nije ni najmanje zdravo. I znam da moram početi vježbati, da mi se povрати snaga,

42

NOVINAR

Ja ću ti pomoći. Tina, učinit ću sve što je u mojoj moći.

MARTINA ČIŽMEŠIJA

Čitav moj život stane u jednu rečenicu.

NOVINAR

A koja je to rečenica?

MARTINA ČIŽMEŠIJA

Život je san.

Sve je san.

San prepun boja ljetne noći. Kad se na luku spušta tama, gusta i neprozirna kao katran, tek ponegdje s nešto svjetlijim indigo odsjajima i pale se treptavo žute ulične lampe. Mornarički oficiri u bijelim odijelima izvode svoje žene i zaručnice na gradske terase gdje svira živa muzika. Mi djeca, skupljali smo se u najtamnijim i skrivenim dijelovima pristaništa. I onda smo odlazili tamo, na svjetlo, gledati sretno ljude.

To su mjesta na kojima ja više nikada neću biti i koja više ne postoje. Koja se vraćaju samo kao bljeskovi u snu.

Ljudski stroj je kao već mašina, ili mikrovalna pećnica, ima rok trajanja. U jednom trenutku pukne, pokvari se. Zato jer je naš stroj kompliciran i skoro savršen, ponekad nam se čini da smo neuništivi i vječni, ali nije tako. Kad-tad nam se dogodi neki kratki spoj i mi riknemo.





7. Slika: Park Zrinjevac. Martina i novinar šetaju pored centralnog paviljona. Jesen je i na stazi ima opalog lišća s platana. Martina je ovaj put u crvenom kaputu i crvenoj dolčeviti. Nosi uske, pripijene traperice i visoke čizme od rumene kože, čizme imaju dugu izvijenu potpeticu, tako da je sada Martina malo viša od novinara. Ona hoda pružajući svoje duge noge, manekenskim korakom, gipka poput mačke, a novinar se mora truditi da je dostigne,

MARTINA ČIŽMEŠIJA

Iako volim mnogo vremena biti sama, kada si usamljen duži period to nije ni najmanje zdravo. I znala sam da moram ustati iz kreveta, da moram početi vježbati da mi se povрати snaga. I evo me, opet tu uz tebe. Skoro u staroj formi.

NOVINAR

Da... Da

8. Slika: Otvoreno klizalište na Tomislavcu. Led baca blještave plave odsjaje. Martina Čižmešija na klizaljicama, nosi smeđu pernatu jaknu i smeđu kapu, oko vrata ima plavobijeli šal. Kliže iz dubine kadra prema kameri. Dokliže do mantinele i prilazi blizu kameri. Kamera zumira njezino lice. Osmjehuje se, pokušava se osmjehivati. Iz ustiju joj izlazi oblačić daha.

43

MARTINA ČIŽMEŠIJA

Kad kližem, kad se umorim, onda sam istinski vesela. O, la, la!
Opet sam jaka, trbušni mišići su mi zategnuti.

9. Slika: Drveni šank pored klizališta. Martina Čižmešija i novinar stoje uz šank i piju kuhano vino iz plastičnih čaša.

NOVINAR

Kako si započela karijeru? Kako si se podigla s dna?

MARTINA ČIŽMEŠIJA

Nećeš vjerovati, na željezničkoj stanici u Beogradu. Tamo je sve počelo. Trebala sam se vratiti u Rijeku da me pošalju u udomiteljsku obitelj. Ali sam se na kolodvorskoj stanici upoznala s Mitrom. On je bio profesor režije na dramskoj akademiji u Beogradu.

Sjedila sam u kolodvorskoj restauraciji, za stolom s kockastim stolnjakom i limenom pepeljarom, i pila sam čaj. On mi je prišao i rekao da imam lice glumice. Bio je stariji od mene dvadeset i pet godina.

NOVINAR

Oprosti, je li to Mitar, to jest Dimitrije Tošić, filmski režiser?



MARTINA ČIŽMEŠIJA

Da. On je. Umjesto kod nepoznatih udomitelja, otišla sam u njegov stan u Beogradu. Upisao me na satove glume, a sa osamnaest sam upisala glumačku akademiju. Dobila sam državnu stipendiju. Ostala sam s Mitrom sve do kraja faksa.

NOVINAR

Kad ste prekinuli?

MARTINA ČIŽMEŠIJA

Malo po završetku studija. Umro je. Jako me pogodila njegova smrt. Možda je on bio najznačajniji muškarac u mom životu.

....

Na tom mjestu film se prekida, dokumentarac je bio nedovršen. Slika poskoči, pretvori se u sivi, pa crni snijeg. Ton nakratko zapucketa i nestane.

44

Inspektor Kozminski premeta film malo unatrag i pronade glumičino lice u krupnom planu. Tu zaustavi sliku,

Uzme cigaretu i zapali. Pušio je i promatrao njezino lice. Lijepo oblikovan nos, senzualne usne, svijetlosmeđe oči.

I počne osjećati neku nevidljivu, ali čvrstu sponu s licem na ekranu, s glumicom čiji je film gledao, vezu na nekoj razini njegova bića koja ni njemu samom nije bila dovoljno jasna. Ali je postojala.

Marina Šur Puhlovski

Iza uma

SAVRŠENO SPREMIŠTE

45

Da li vam
Se ikad dogodilo
Da pronađete
Savršeno
Životno spremište,
U koje vam
Sve stane
I sve se
Da složiti
Da je odmah
Pri ruci?

A onda se
To spremište
Pokaže
Kao rupa,
Kroz koju će
Sve što ste
Spremili

Ispasti...

CVILIDRETA

Pa kad me hoćeš
Evo me,
Uzmi me,
Iscijedi me,
Ako u meni
Vidiš nešto za
Cijedenje,
Što ni ne znam
Da imam.

Ali ti znaš bolje,
Priznajem,
Ti vidiš
Što ja ne vidim.

Ti si gospodar znanja.
A ja sam kraljica neznanja
Sve ti mogu obećati.

Ali na kraju,
Zapamti —
Ti ćeš izgubiti.

GOVNO NA KLUPI

Na klupi
U parku
Sjedilo je
Govno.
I nitko ga
Nije vidio

Jer je
Telefoniralo.

I kao svako
Govno

Te veličine,
Do neba je
Smrdjelo.

Ljudi su
Šetali pse,
Čitali novine,
Ili naprosto sjedili,
Nedaleko govna,
Nemajući
Pojma
Što je,
Niti da
smrdi.

Jer je
Telefoniralo.

47

ČASNA PONIRSKA

Podijelili smo
Uloge
Kad smo dogovarali
Predstavu.

A sada se ti ljutiš...

Pa znala si
Da ću te
Lagati,
Varati i
Krasti,
Htjela si to
Iskusiti

A sad se ljutiš...

Drugi put ću ja
Glumiti

tvoju ulogu,
A ti ćeš glumiti
Moju.

Ti ćeš mene
Varati,
Lagati me
I krasti.
Možda ćeš me i
Ubiti.

Iako ja tebe
Nisam.

I časna mi
Pionirska —
Neću se ljutiti!

SAMI ĆEMO SEBE ISKUPITI

Taj sav izobličen,
s pola
oduzetog lica,
u drugoj polovici
napuhnutog
kao buhtla,
ta grimasa,
s jednim
poluzatvorenim okom,
iskrivljen,
zdepast,
u prnjama
koje izmiču opisu
jer ne liče ni na što,
s vrećom za smeće
u koju trpa otpatke
iz plastičnih kanti
ispred kuća —
to je

možda
Adolf Hitler,

Kojeg je dosegla
Njegova sudbina...
Kao odmazda.

Gdje treba biti,
I sve je baš

Ne zna tko je —
Pa je za žaljenje...

A to hoće reći
Da možda nitko
Nije za žaljenje.

49

Pomozi mu,
Ali bez žaljenja...

Jer možda je
Svatko
Baš tamo
Gdje treba biti,
I takav je
Kakav treba biti.

(Sami ćemo sebe iskupiti).

IZMEĐU

Živimo u najboljem
Od svih mogućih svjetova,
Ustvrдио je Leibniz.

I bio je u pravu,
Iako mu se Voltaire
Narugao *Candidom* —
Da mu se do danas smiju.

Jer svi vidimo da je ovo
Najgori
od svih mogućih
Svjetova
Naspram onih koji se mogu
Zamisliti.

Iako se još i gori
Mogu zamisliti.
Sve se može
Zamisliti.

Najgore bi bilo —
Da smo svi u
Paklu.
A najbolje —
Da smo svi u
Raju.
Sve ostalo je —
Između.

Dakle smo —
Između.

Pa odakle
Onda Leibnitzu,
Da je između
Najbolje,
Odakle je taj
Gledao?

S druge strane je
Gledao,
S one
Bez strana
Bez gore ili
Dolje,
Desno ili
Lijevo,
Prije ili

Poslije.

Iz cjeline
Je gledao,
U kojoj je
Između.

Ali mi nismo to
Između,
Nego smo
Cjelina.

Uvijek
Ostvareni.

Pa i na ovom
Svijetu,
Najboljem
Od svih mogućih.

51

Jer drugi
Ni ne postoji.

NAKON

Bit će iznenađenja,
Nakon posljednjeg
Koraka,
Koji i nije korak,
Nego je izlazak.
Pa je ipak korak,
Kao metafora.

Jer što sada
Kuda,
Kamo,
Ovi ovdje su svi
Ludi,
Stoje,

Bulje,
Neki čak i cmizdre,
Slijepi kraj očiju,
Gluhi kraj ušiju...

Najiritantniji su oni
Što govore,
Sve izmišljeno,
Sve pogrešno.

A prekinuti ih
Ne možeš!.

A onda,
Razlaz,
Sad se već svi
Smiju,
I jedu,
I piju,
To je već bolje,
Možda shvate
Pošto se napiju.

Ali dalje —
Ništa.

Od njih nikakve
Pomoći,
Nikakve
Koristi...

Neka vas vrag nosi!

Zbogom!

ČITAJUĆI DRAGU GLAMUZINU
UREDNIK

Nezgodno je kad ti Urednik
Da svoje knjige,
Veće od njega samog.
U koje se sav pretočio.

Sjećam se Slavka Mihalića...
Nakon tri gemišta
Postao je tako prislan,
Da se sam sebe uplašio.
I pobjegao glavom bez obzira...
Zauvijek.

53

GENIJALNO

Pozdrav, Drago,
Pjesme su Ti genijalne.
Tri puta ih pročitaš,
A onda shvatiš da možeš opet,
Jer im i dalje nisi došao do kraja.

Kojeg nema.

LUĐACI

Konačno netko lud kao i ja,
Pomislila sam,
U pet sati ujutro,
Kad sam se probudila,
Jer nisam mogla
Spavati od straha.

I odmah ustala,
Jer straha
U danu nema.
Ostao je u krevetu.

A pošto sam ja stara,
A taj luđak mlad,
Ludost će ostati,
I kad se ja odselim.

Bogu budi hvala.

RITAM

Taj ritam ti korača kroz krv,
I ti počneš koračati s njim,
Kroz svoj život,
Koji se otvara kao cvijet.
Miriše,
Pa se usmrđi,
Osim ako je ruža.

Koja se okameni.

METAFIZIKA STRASTI

Kakav je to naslov »Tri«?
Nema troje,
Samo ih je dvoje,
Koji žele biti jedno,
A ne mogu.
Jer onda bi bili Bog.
I cijeli svijet će srušiti
Da bi postali nešto
Što već jesu.

Sretnici.

PONAVLJANJE

Stalno ponavlja
Iste pjesme,
Jer im se sam ne može načuditi:
Od kuda su došle?
Što mu hoće reći?
Što je njima dohvatio?
Hoće li ga spasiti?

Kopam po knjižnici u glavi,
Vrebam životinju
Koja je sve znala,
Pa se možda i spasila...

»Stalno pisati.
Ne odreći se sebe.
I ako spasenje ne dođe
Ja ga hoću biti svjestan
Svskog trenutka svog života.«
Franz Kafka.

55

Sve ista očajna družina

Jovana Nastasijević

Ginofobija i druge pesme

56

GRADACIJA LJUBAVI

volim tvoju kosu, dušo ali
ježim se od mokrih dlaka, molim te
idi sad osuši to pa se vrati pristojno
sređena
volim što si mi rodila decu, ali nemoj mi
o menstrualnim grčevima
razumi me — nisam ti baš od tih
iznutričnih dijaloga (i ako možeš
ne sedi mi u krilu dok imaš; znaš da sam slabog želuca)
volim kad pričaš, mila ali
ovu utakmicu sam čekao mesecima; hajde
idi na vopaj izjadaj se drugarici
pa mi se vrati vesela
volim kad pokazuješ osećanja, draga
ali ne znam šta sa tim suzama
idi u svoju sobu za lutke
pa mi se vrati normalna
volim te kad hodaš, srećo
u mini suknji i štiklama, super mi
stojiš, kad zanosiš bokovima do granica
ožičenih mojim rukama
izvan njih proždračće te vukovi
izvan njih zamešće ti se tragovi

samo preda se s očima i ne javljaj se okolo kulovima
volim tvoju kosu, ne bih da je skupljaš po pločniku
nežna bića poput tebe treba čuvati i paziti

DOBRA DEVOJKA iliti ZNA BRAT

nemoj nju, nije to za tebe
prijatelj si mi, da ti kažem ta nosi
račvu na svim jezicima koje ne govoriš
pola je nećeš razumeti, kad ti krene
zagorčavati mirna popodneva uz TV
uvlačeći te u svoju utrobu punu trnja
kupine što glasno bdi nad svojom razgaženom decom

mati je hranila slanim mlekom, kažu
kad je bila klinka
penjala se po drveću da zapiša đavola

mislim da je u depri, al nedolećena
iz glave joj umesto kose rastu misli neumesne
i nepokrivene, a sve u savršenom neredu
pa protestuje za gejeve i abortuse
ne nosi gaćice ispod stihova
staje gola pred autobuse i viče da te voli

nemoj se imenom svojim igrati
ugledan si brate ne treba ti
opskurna padavičarka što božićno drvece
kiti obedialima

...
(jedan mi je pričao da među nogama ima
morsku anemonu)
ako hoćeš, probaj al bolje je ne vodi kući
brate, ne nju

MIRNO JE

nisam te preživela, ljubavi
kesten je zakopčao šlic i vratio se
u sigurnost majčine utrobe
(strah od deteta je strah od ludila je
strah od slobodnog pada)

konačno me sestrimi besmrtnost jezgra
afroditine školjke; nevaspitano kaplje svet
iz razderanih kolena devojčice

ponekad se nasučem na kraj stiha koji je
oborilo poslednje nevreme
sa mojih grana (još zarivenih u oblak
kao da su žive)
ništa ga ne zove pesmi

tako lepo nisam;
izgleda, usput izgubilo me telo
odlivak mašte metafora gladi
u krilu je konačno mirno
ne boli, samo ponekad uzletim
(kažu, to je sreća) tek malo
žao mi je čula

zaplivam u kapi rose ili progutam vasionu
preživela sam te, neljubavi

SLANA PODRUČJA

tiše malo
je l moraš baš sad
ne viči ne čujem vesti
skini to, nisi manekenka
kad si usisavala zadnji put
skloni te tanjire već je tri
ne ne neneneeneeeee

samo ne karaoke (opet igraš
kao drolja i blamiraš me pred ljudima)
šta će misliti o meni
pijana si
jadna ti deca s takvom majkom
ponašaš se kao klinka
ma pazi je još i priča
umukni začepi zaveži
ne lupaj ne zvocaj ne bali
ponašaš se kao kurva
kupi se idemo kući
pijana gusko

*

ajde nećemo sad o tome
znam da te boli al
to su teške teme
nisu dobre za zdravlje je l tako slatka ženo
što bi se sad nervirali
sedi malo kod mene
zar nije lepo ajde mazi me
malo tuda i tuda ajde potrudi se
imaš prekrasno telo
to ti dobro stoji
daa, baš tu... baš tako
mmm, zar ne uživaš dušo
znaš šta volim, zar ne
pali te to zar ne
vidiš kako ti možeš biti nežna
kad hoćeš
samo ne viči
droljice moja
ne diši

ŽENA KOJU NIKO NIJE POZNAVAO

za Joyce Carol Vincent

60

njihova žudnja se rasnila
u ptice bez neba, mrave bez zemlje
ženska smrt je hijeroglif utisnut u mekim tkivima
po rođenju. ti ne vidiš
sve što su rekli o tebi stane u uske pantalone
uvojke (koje bi ti rado odsekle ugrožene udate prijateljice)
i znojave muške prste što snatre
o gnezdu pod ivicom haljine
ti ne čuješ: u mraku samačke sobe pevaš
pred hiljadama opijenih fanova —
»my smile is just a frown turned upside down«
svi ti aplaudiraju, joyce
goriš voliš klanjaš im se, damara
raspuklih u zahvalnosti
njih nema, nema ni tebe
to je vaš faktor prepoznavanja

*

plava svetlost iz šoping mola
klizi sa tvojih obraza. u proseku
tri hiljade i sedamsto ljudi dnevno
prođe tim kulisama
u proseku — niko
nije propratio šum oživelih papira iz tvojih uglova
ni tiho uvenuće orhideje što se osamila iza prozora
kutije, čekajući da je neko nekome
pokloni za božić

*

pred kamerama oprezno našminkane žene
i hrpa napaljenih muškaraca
aplaudira joyce, jer se usudila
da umre sama; čekali smo da televizor oda
njeno neprisustvo. ostalo je
»lepa«
»slobodna«

»partijanerka«
»površna«
gutačica muških požuda

*

dok se vraća zemlji u krilo
u mahovini mlade žene
ljulja se radost; prateći
azimut korenja nad sobom, proključaće
koliko na jesen
i postati jasen

ja. sen.
u duboku komu probuđena
stara, starija, pramlada
mrtva od početka

61

POIESIS + NOESIS

ne brini dušo
to je tek ropstvo
mužjačkoj želji, sirovoj nemuštoj
beslovesnoj formi

čiji se sadržaj cedi sa tvojih usana
dok probaš da tepaš a psovala bi najradije dušo
ne brini to je samo p(r)oza
koju oni vole, predvidivo »sada« strpi se i probaj da misliš
na nešto drugo
eto piši

još malo i gotovo

ti = nežnost
nežnost = snaga —>
ti=snaga

lažu da logika ti nije jača strana
dušo, ne brini

ta kašika što ti čereči snove je samo
proširen pogled na stvari, tumačenje života; jer bit je
unutra
pri samom grlicu tvoje materice
tamo gde urlaš jer se cepaš od bola
dok ga ponovo rađaš po naređenju
njemu samome dušo
nema te, ipak
ti si poezija

i šuma i jezero, bistro oko u sredini
košuta što beži od metka
koji će biti ispaljen u narednom cirkusu
nagrada za njegovu hrabrost
što te je spasio od tebe same
a već te pogodio i utroba ti curi
na put bez pokrića
dokaza nema
nema ni vremena
košuto trči

dok sasvim ne postaneš pesma

PORODIČNO SLAVLJE

nema ničeg setnijeg
od rubova stolnjaka dok se miluju
sa bedrima žena
raskvašenim od sigurnosti
i udobnosti supružništva

jezika sljubljenih sa nikada
neizgovorenim tajnama
zapelim
u podnapitim grlima
muževe im, znojnih kragni
tupih od poniznosti, blagougašenih lica
krhki će dah bludništva
u zglobovima mladañih snaha
i drugih pridošlica,

miris sekreta zrelog leta
iz nabora oživelih haljina
— nesnosno podsećati na ono
što nikada neće biti

DOBRA ŽENA

ti možeš sve, kaže reklama
ali ja te molim, barbi, samo
budi normalna
zamesi skuvaj zakrpi pogledaj
seriju nazovi prijmu biće ti lakše, znam
da te muči nepravda barbi
ali istrpi
budi kući stub i zid i pod namiri ga
kad nećeš i kad on ne može a hteo bi;
voleti je normalno
stisni zube ispričaj
posle šolji kafe
pa zaboravi, barbi
sišla sa klintovih slika, ovozemaljskim
bespućima strana; slučajno
velika si, barbi u njihovim
porcelanskim ramovima
istraj
boleti je normalno
neće on više, veruj
budi mirna, nazovi
mamu ili sestru, ćuti
ne muti mu popodne dok knjava
na kauču uz ekran (bar te ne gnjavi)
normalna, barbi!, zajebi tugu
znaš gde ti je zid
a gde glava
sutra
i ti ćeš bome popiti svima
za inat; imaš sestru
postojanu šminku
udri slobodno

raskrili prozore u potkrovlju
 grudi i vrisni
 ja mogu sve
 barbi
 pa se vini

SPISATELJICA

obriši usta skupi noge
 skрати rečenice ne traži
 previše od čitalaca; izbaci
 te komplikovane izraze, ostani
 pri pitkim temama; ti baš
 lomiš kosti ženo
 a i ova interpunkcija
 upitnik zarez pa crta?, — ko šaka
 metaka za naše srca (da nisi
 možda trudna? PMS? ili
 onaj tvoj opet zajebava?)
 aj idi u neki šoping čvakni lexilium
 pa budi malo normalna, pokrij
 krv u naslovu garež na
 čaršavu i zašij tu glad među
 stranama; nemoj o
 'tim stvarima' (ili ih bar uvij
 u prigodnu ambalažu)
 može i neka suza
 budi laka
 kad si već ženski pisac

*

nabudži te sise
 veštačke trepke, de se osmehni
 jesi se smrkla draga, ko da je
 potop; a neku fotku
 celog tela? mani te zamišljene
 poglede u daljinu
 isfuraj adute
 vrednost je u paketu
 to te prodaje

(a u žiriju su ionako
uglavnom muškarcu) je l ti
neko rekao da su ti noge
mrak u toj suknji?
ostani divna dekorativna
i jebote
daj umukni
budi već jednom
ženski pisac

UMJETNIČKI SAVJET

bejbe samo
ispravno podijeli snage, nemoj se
rasipati na gluposti
bit će to sve okej, vidjet ćeš
dok pričaš, gledam ti u usta
u kojima reč po reč
krv po krv
krc po krc
nestajem
brišeš slatku mast
sa brka okrajkom
moje bluze i svečano zaključuješ:
napisat ćeš ti, mala
bar još tuce knjiga

65

GOSPODINE

desetak centimetara u visinu
duže noge plavu kosu
veće sise uži struk lepše zube (ne može ni
proteza sve ispraviti, valjda ti je jasno)
zanimljiviju boju očiju, štajaznam, zelene
gracilniji hod, pamet bržu od jezika
(da manje šuškam, izbacim bar svaku treću
psovku i budem onako rečita
ali bez preterivanja), neko nežnije ime
lea, ena, lara, nina

da ličim bar malo na grejs keli
jedan mi je rekao da sam ista lajza mineli, dobro
nije ni ona loša ali hoću na grejs keli kapiraš

kao alka
koja je nosila duge haljine, kosu preko očiju i
htela ustvari jedino da je voli fakim bajra
a on ništa
ni lajk na fotku (rekli bi danas)
koja je doduše skupila milion reakcija od toga
bar par hiljada srdaca
al vragu
ništa od njega

na kraju je odjahao sam, takav je završetak najbolji
za film; za njim su lajale tarabe
i cvilila vrata od udžerice. dok je iščešljavala
ostatke oblaka iz kose, iz alkine haljine tog jutra
niklo je jedno drvo; usamljeni rejndžer
se zapravo zelo plašio pesnikinja
(ta nežna krvožedna stvorenja ne može svako

voleti), volela bih
ženstveniji glas prošle nedelje me je
klijent na telefonu oslovio sa gospodine
ćutala sam jer nemam (a ne bi bilo loše)
i neko tvrđe srce, da mu uzmognem
uljudno skresati kamo da se nosi
i tebi
kad peti put zakasniš na dejt i osloviš me sa lea
sori lara sori ema sori jebiga ne pamtim imena
svojim mega-erotičnim glasom da uputim nešto
baš odabrano, na primer
štajaznam
»ma mrš kretenu« i učinim ctrl+alt+del
na tvoje ime
koje nema šanse da zaboravim
al dobro, ne može
proteza sve ispraviti valjda
ti je jasno

pitam se kako je to grejs keli
rešavala, kad je neko ispali
ma da, kažem si onda
ko će ispaliti grejs

BULEVAR MRTVIH ŽENA

još meka od noći, stojim na simsu
sa strpljivom zbunjenošću
vrapčije majke nad ljuskama jaja
koja je popila zmija. dole, neki svet opran
frivolno urla semaforu u crveno, rapsodije
zanemarenog ega. »zamka je mržnje« —
pisao je kundera — »u tom što nas tesno
priljubljuje uz neprijatelja; intimnost
krvi koja se meša, lascivna
blizina dvojice vojnika dok se
međusobno ubijaju, gledajući se
u oči —«¹
prilično sam sigurna
kada bi svetom vladale žene
krv bi se mešala samo
u večnim varijacijama na temu
erotskih rituala
kad bi samo izašle iz reklama
za podizače sisa i magičnu maskaru
od koje trepavice rastu rastu i šire se paunasto
dok se potpuno ne svidiš svima, tako (s)lepa
i ruž s garancijom ostavljanja najboljih tragova na
nadležnom organu; trajnijih čak i od masnica
rebarnih lukova što se ruše pod silom
lepog vaspitanja
kad bi već jednom napustile
neudobne ležaje u vojničkim snovima
pasivne uloge u toplim domovima
i pornićima, izvadile
glave iz wc-šolja; setile se da su
Čulo

1 Kundera: *Besmrtnost*

živo zakopano u masovnu grobnicu
očekivanja sveta da mu budu
upotrebljive,
do gola emancipovane
robinje

Ž KAO UŽE

napolju mrzne, obuci se toplije
i ponesi rukavice
uvek naručuješ šećer bez kafe
dodire bez prstiju i ram
u zidu bez prozora
televizor živi svoj san
(na njemu ne sneži, nikad)
u potpalublju jezika ptice
zamišljaju okrugla neba. uvek
naručuješ kafu bez talasa
tako se plovi sigurno, ukруг
nisi mi rekao šta da obučem
kad počne da sneži i sa ove strane
prozora
*
žudnjaželjaženskoživažar.
*

OBNAVLJANJE LITERATURE

jesi li budna
pitaо je građanin građanku
na kraju dana, u sklopu redovnih
aktivnosti, koje potpomažu zajedništvo
i jačaju familijarne odnose
(a utiču i na nervni sistem, vrlo)
oko 9.15, posle dnevnika, a pre spavanja
tačno
sočiva je gurnula u gornju fioku, popila gutljaj vode
i pročistila grlo, kao pred govor
ili lekarski pregled

onda iz iste fioke
izvadila kondom
jednu nogu (onu, koja još nije zaboravila kako
se zaboravlja)
zabacila je široko ustranu
a drugu stavila
(on tako voli), njemu na rame; iako je boli
levi kuk, al ko će to sad objašnjavati

on je hroptao, kao parna lokomotiva koja čezne
da postane brzi voz,
pa se zaleti u tunel onoj malo iz prodavnice
ili ofisa
ili kafića, beše li?
(građanin zeva)
ili kad tone u zamišljenu utrobu
svoga dlana, na pauzi od posla
a ona je posmatrala prašinu na lusteru i naprezala se
u pokušajima da u svoje suvo i prenakrcano
sutra, nekako uglavi još i čišćenje
lusteru, a i ove police...
pa mi imamo solženjicina!
pomisli tad
moram ponovo početi voleti
knjige
dalje od hrpta, sa kog je otpalo
poslednje slovo
(on je nekad čitao
on je nekad besneo
padao glavačke sa barikada, pa joj satima pričao
o nepravdi sistema i zelenim površinama
kojih nema, on je nekad još
bio pomalo živ)

onda je sasvim tiho (više za sebe, kao kad konta
koliko vegete, a koliko soli)
skoro poželela, da joj neko
odere kožu dodirima

jesi li bludna, davno je pitao

građanka se okreće ka zidu
ništa je više ne boli

MEĐUĆELIJSKA POBUNA

jednom ćeš i ti
kao i svi dobri frajeri
završiti s nekom finom; ukebaće te
u haustoru, uhvatiti na bebu
ili će je tetka posesti kraj tebe na svadbi
rođaka iz provincije
diskretno prišapnuvši »vreme ti je!«

biće lepuškasta iz dobre kuće vaspitana
neće pisati pesme
ni lupati gluposti po internetu, neće je u trideset
i nekoj grditi mati što se potuca po kojekakvim
festivalima, većito sporedna igračica iza pulta
kraj zavese ili štanda sa flajerima

70

iz zenica joj neće rasti četinari
neće nositi tvoju omiljenu crvenu
majicu umesto haljine ni
svirati po sklepanim binama.
baviće se ozbiljnim stvarima
završila je dobre škole redovno kuva i voli
ruže u vazi
patuljke u bašti
i domaći sok od zove

rodiće
ti decu po redu iz priručnika
za sretnu porodicu;
i neće se promeniti nimalo. razni
časopisi za modu, stil i dokolicu
vrcaće od članaka o njoj
tako mladolika sposobna i dobra žena
ne piše pesme ne vugli ranac
nit hrani mačke iza kontejnera, ne nosi
prljave bele starke; ne priča i ne zapitkuje previše, zapravo
ništa od tebe ne očekuje
osim da budeš ti
tako javan
tako zgodan
tako tuđ

onda će jedne večeri shvatiti da je mesec
na pogrešnoj strani prozora
počeće da ti zvoca, broji piva, kriviti te
za svoje bore, oklembesene dojke i stomak
koji nikad nije vratila a i deca
ona su joj tek krv popila, dok ti evo
i dalje živiš momački
ribolovački, ganjaš
žensku mlad u teranju rasutu
po važnijim kulturno–erotskim događajima vašega grada
a njoj sve je isto
isto
i uopšte je više ne vidiš
i ne osećaš, tu tvoju
lepu a uz to i pametnu baštovanku što dobro te čuva
u ramu od belog porcelana pored
servisa za čaj u vitrini
tada će prvi put poželeti
da joj iz zenica niknu četinari
razgovaraće redovno sa patuljcima
iz bašte, u vazu će umesto mrtvog cveća
pohraniti žive uzdahe
cediće zelen za sok a u supu stavljajući
prezrelu zovu
povraćajući pesme iza kontejnera
psovaće je komšije jer preglasno nosi
starke ranac i nečiju crvenu
majicu
umesto haljine

71

DODIR S NALIČJA

obavezan kontakt očima
kroz reklamu za prognozu vesti
za večeru razgovor od prekjuče
(no uz malo kečapa i puno vina, ko će
to primetiti) sred sobe
ostaci eksplodirane pesme

traljavo obrisani sa poda
slušalice su atomsko sklonište za slučaj
prodora nuklearnih misli
u lobanju. usta na usta (zbog boljeg vakuuma)
tačku po tačku vertikalno nadole
dok se ne složimo oko svih
uglova neprepoznavanja

*

onda
iznova lomimo
gde smo krivo srasli

72

LOREM IPSUM

našte zore
navlačim kožu na svežu
stihiju počivšeg sna, tvojih odraza i tvojih
želja za danas, de kaži mi
koliko, kako i kad
da unesem podatke u obrazac
natrulih građanskih sećanja
na mene, opijenu tobom –
šibicarom, pripovedačem bajki za curice pred
buđenje nikad do kraja nerazgorelim
revolucionarom
u majici na pruge
u crvenoj majici
spreda, straga iz profila
u majici, bez tela
u njoj osetljivog
na dodir
(što živi te
sav) ti si
ostrvo
što svoje rođeno kopno je
prezrelo, ja ću i danas obući
tvoje dlanove uglancati zube za kamere nalepiti
visoke jagodice

gorštakinje koju si šatro-voleo u prethodnim
životima, fetive divljanke u pregibu kolena
sam te stisla ti, lupežu, lopove
begunče
od senke za čije si rubove po potrebi kačio
tela pregladnela i stopala nabrekla od čekanja
na pragu tebe, da izavreš i ostaneš
nekome
neko; podno trbuha gledaj, tu mi
u delti neočekivanja
je slobodan prostor za asortimane vulgarnosti
samo ih zabij
u bela polja sa nežnošću s kojom ispunjavaš
obrasce o prebivalištu
zanimanju zvanju
i imenu
tog tuđeg ti tela
mrkog
bez čoveka

73

OSTRVO ŠTO PLOVI

ugodnije je kad žmurim, skloni mi te novine
sa sunca, molim
nisam čula, nemoj ponoviti, molim
ne želim dve kocke molim
nasukana na šećerne sprudove kafa u pet
prekosutra je sutra i sutra je danas
a danas je, valjda, juče
skloni te novine, molim
znaš da se jedna žena obesila o gajtan od pegle
muž je rekao kad su ga pitali
(jer da nisu, on bi ćutao):
»ali bila je tako dobra
tako dobra!«
nemoj me čekati nemoj me pitati
da li te volim ne volim više ni to što volim
što skupljaš moju razuđenu senku
po brdima?!, vidiš da je nema

više
pusti je
pusti je!
pusti je da ne bude
skloni novine, da vidiš
ja sam more sedlo i šuma
ja sam rastoka strepnja i milost
ja sam begunac guba i krvnica
voli me onaj što zna gde je ulica
u kojoj me nikada nisi pronašao
znaš jednom više nikad neću biti
osmeh će mi tada opšiti granice svemira
na onim mestima gde su popucale
kad smo se prvi put poljubili
a neko će tiho, kao za sebe
pročitati prvi naslov u novinama
za taj dan:
»ali, bila je
tako dobra
tako dobra«

ODGOVOR

šta misliš o kurvama? — pitao ju je
oko pet i petnaest, uzimajući
još jedan keks iz tanjirića
ostavivši joj tako, (ne) hoteći, samo one
blede, bez čokolade. »— izvini —«
uzdahnula je, dodirnuv
devičanski modru ivicu
krotkog porcelana i odgovorila:
»sve najbolje, dragi, ako su tako
htele, da ih bezbroj žudnji dnevno grebe
žalim, ako taj posao rade preko volje
ali stoga žalim, znaš
i sebe«
otpila je stisnutim usnama gutljaj bivšeg
sna iz mirne šolje, pa nastavila smerno:
»ako ga rade s puno volje, i uživaju

celim bićem u tome, neizmerno,
ako im tela rumene od želje, dok predaju se
u ruke razne, bez reda i načela,
ako im mesto krivnje, mesom golim
pulsira samo krv, putena i čista,
onda ih, dragi,
volim!«

»o suprugama...« — glasom utom
potonu, srknuv još gutljaj
ničeg, a on pomno spusti
novine, pa protrlja desno oko u lomnom
čudu: »ne mislim baš dobro, naime«,
ona izusti, »o njima ne mislim uopšte, jer
supruga, to nije živo biće«, sklonila je
hitro, podrugljive kolačiće, što trčahu
goli i obesni, bez čokolade, pod stolom
čajnik je zbacio zlatni obrub i zaplesao
»supruge, to su«, uzdahnula je, plitko, ledna bila
»tuđe duše, pozajmljene na malo, pa slučajno
zadržane, to su«, dahtala je, skupljajući mrve
odbeglih kolačića što se kikoću
njoj u lice: »to su nimfe odsečenih krila,
silom razbuđene devojčice, tužne
surove, pomne i naivne, prevarene
kreature, bez nade, bez tuge, bez straha
i daha, bez čežnje, te sluškinje gorke,
dečaka udobnih sebi, da ne rastu! to su
majke, nedorasle, ljubavnice stranaca
neobrasle, zaključane neveste, latice sklopljene
za Nikoga, što čekaju, i dalje
da ih nađu umrli prinčevi na davno izdivljanim
konjima, gole zveri bez lanaca, što se podaju
za šaku dinara, onom »svom«, iza kamiona,
sa ruba sećanja na drago
detinjstvo, toplo kao mamini dlanovi
posle kupanja, znaš, supruge, dušo,
to su topli srkuti supe u predvečerje
i meke grudi, da zaspiš; kad ćutanje veće je od svemira,
a lomove
duše ne čuje niko, sem mrtvih; to su

vlažni snovi tupe, krckave karlice kraljice
 što rodila je četvoro
 za lozu, za kumove, rođake
 i strica; snovi o scenama iz filmova
 koje nikada nisu gledale, miris luka
 pod sljuštenim crvenim
 noktima i perfektne palačinke; košulje
 bez ijedne bore, jer sve su se
 na njihovim prekrasnim licima
 smestile! supruge, ti uveli pupoljci, nikada
 nedosanjani svetovi okamenjene mašte i redova
 koje im nikada nisi ispisao, i eto to
 ja mislim, dragi o kurvama, i znaš,
 kamo sreće, o kamo puste radosti
 da jedna sam
 od njih
 nekada
 postala — «

GINOFOBIIJA

kapi kiše na trepavicama taže žeđi noćnih leptira.
 tebe može maziti samo ko zna kako se blokira
 ugriz prepona
 i ko pamti promenu vetra na mestu gde postaješ
 morska nutrina. svaki put kad se daš, sravniš po jedan grad
 i ostaviš me ispod šuta i pepela da se borim za dah. bejbe,
 ti si bulterijer koji zakolje stoput većeg bika
 pa hlapće dok je mlaz još topao i liže prste sunčajući se
 pored sretnoga mi leša.

ti si zalutalo seme davno izumrle biljke, poslednja
 čestica svetlosti zarobljena u nanostrukturama pokušaja
 da te raskrinkaju.
 ne znaju to dame iz potpalublja jezika; nemaju tvoja usta
 krvava od sveže prožderanih strahova
 ni tvoje oči — površinu mora pod kojim izgara galaksija
 da bi se ponovo rodila i stavila me u svoje krilo.
 ...

ni dete, ni žena, ipak
suviše si mala da bi se pod tobom osujećivali stabilni
pojavni oblici sa zaključenim ugovorima o održavanju
pažljivo osmišljenih scenskih efekata za upotrebu na trgovima i žurkama.

idem sad; spremile su mi omiljeno jelo i sebe na srebrnim tacnama
već ih žuljaju kolena od čekanja da me nazivaju imenima
koja ti ne znaš, da mi budu pokorne u rukama i smeše se
na nemoguće zahteve sa spremno razjapljenim gubicama
gladnim moje prljavštine, dok mi gole služe šampanjac

zaljubljene žene, slavne lepotice
kuje bez lica i imena

ja ih obasipam poklonima i one su sretno i nasmejane
ne traže ništa i ne govore, čekaju da ispalim taj metak
svaka se nada da će pogoditi
baš nju

najzaljubljeniju

Darija Žilić

Sonja Manojlović — uvodna riječ

78 Povodom obilježavanja sedamdesetog rođendana pjesnikinje Sonje Manojlović, kao urednica skupa na kojem su ugledni pjesnici, kritičari i profesori govorili o njezinu književnom radu, prisjetila sam se početka dvijetisućitih godina kad se pojavljuje knjiga »*Upoznaj Lilit, izabrane pjesme 1965.— 2002.*« koju je uređio i pogovor joj napisao profesor Cvjetko Milanja. Ta knjiga pruža presjek kroz pjesništvo autorice koja je do tada kontinuirano objavljivala već punih četrdeset godina i, čije je pjesništvo odavno postalo dijelom antologija. Mlađi autori i autorice upravo su kroz tu knjigu, te uz njezino izdanje na besplatnim elektroničkim knjigama, dobili priliku saznati više o pjesništvu velike hrvatske pjesnikinje. Sonja Manojlović pojavila se u književnom životu sa samo sedamnaest godina zbirkom »*Tako prolazi tijelo*« (1965.). Od tada kontinuirano objavljuje, pauza se dogodila tek u devedesetim godinama prošlog stoljeća. U svom tekstu — analizi, koncentrirala sam se na kritička iščitavanja njezine poezije. Već od početka kritika je isticala povezivanje emocionalnosti i misaonosti. Jedan od važnijih tekstova o Sonjinu pjesništvu napisao je Branko Maleš u predgovoru »*Civilnim pjesmama*« 1982. godine. On ističe bitnu stavku da se Sonju Manojlović može držati pripadnicom pjesništva egzistencije. Maleš smatra kako je autoričin subjektivizam egzistencijalan, temeljni subjektivizam koji »hrani individualno osjećanje neprijateljskog svijeta i osobne, nužne zaglibljenosti u taj i takav svijet«. I doista, to će ostati temeljna odrednica njezine poetike, jer će u svim kasnijim zbirkama Sonja govoriti upravo o stranosti u tom svijetu, o neuklopljenosti, izmještenosti. Čitajući pjesničke knjige Sonje Manojlović suočila sam se s upoznavanjem njezine poetike, pa sam zasebno obrazlagala topos tijela i egzistencije, grad koji ima i sociološke, ali i kako ističe Maleš, mitske oznake, a poseban odjeljak u tekstu posvećen je propitivanju autoričine autoarheologije/metatekstualnosti, jer Cvjetko Milanja ističe kako posebno u zbirkama »*Njen izlog darova*« i »*Vješturkov tanac u reciklažnom*

dvorištu«, Manojlović referira na vlastiti rad: riječ je o intertekstualnosti i metatekstualnosti, spominje se i reciklaža, indiciraju se memorabilne geste i emocije. U svom tekstu posebnu sam pažnju posvetila temi žena/žensko, majka, rađanje/samorađanje, jer mislim da je to još uvijek neprepoznata tema. Tada sam i polemički pristupila Cvjetku Milanji, koji je pisao o pomodnom feminizmu: činilo mi se da činjenice iz privatnog života neprimjereno unosi u interpretaciju teksta. O tome svjedoči sljedeća rečenica koju valja i na ovom mjestu citirati: »iz prostora izvanjskog dolazi svijest o manjku ženske egzistencije, poradi nezadovoljena materinstva«, što znači neosnivanja vlastite obitelji, pa se zato, ističe Milanja, »ostali« svijet Manojlovićevoj nadaje kao jedina preostala moguća ljubav. Analizirala sam i odnos sjećanja i majke, produženog djetinjstva, mnoštvenost subjekata i potpunu depersonalizaciju. Smatram kako upravo bez poznavanja tog poetičkog vrta teško se može razumjeti sva složenost značenja poezije Sonje Manojlović. I mislim da je iznimno zanimljivo za neke buduće kritičare da se u svojim interpretacijama oslone na spomenute topose i da prate njihove metamorfoze u poeziji Sonje Manojlović. U tom smislu, rekla sam na promociji nove autoričine knjige »*Gledajući odgovore*«, za njezino dublje tumačenje mi je bila presudna knjiga »*Čovječica*« iz 2005. godine. U toj knjizi autorica je naznačila postupke koji će biti karakteristični za Sonjino pjesništvo. Naime, kroz tu zbirku provlači se poetiziranje procesa u kojem lirski subjekt/junakinja sve više dolazi do spoznaje o mogućoj depersonalizaciji, pa si postavlja pitanje kako sačuvati i spasiti integritet, kako ne izgubiti mjesto subjekta. Uz prezentnu memorabilnu gestu i interiorizaciju, uočavamo u spomenutoj knjizi i igru jezikom, traganje za neologizmima, koje će također biti prisutno i u najnovijoj knjizi. Još je u pogovoru zbirci »*Babuška*« iz 1987. godine Dalibor Cvitan pisao kako pjesnikinja odabire stvari i životinje kao mnogo bolje residue ljudskog identiteta od ljudi samih. Upravo babuška je simbol, piše Cvitan, jer gornji dio (velika babuška) je prividno ljudski, a drugi (skrivena babuška) je lingvistička životinja sastavljena od krhotina jezične stvarnosti. A upravo u knjizi »*Gledajući odgovore*« Manojlović se bavi tim krhotinama, tim nemuštostima koje ostaju kada se komunikacija sužava, razbija, pretvara u vještinu. Tonko Maroević u svom članku »*Svijet iz bajke*« naglašava pak kako autorica tekst oživljava evociranjem irealnih, mitskih ili fantastičnih bića. U pjesmi »*Nenapisana autobiografija*« iz spomenute zbirke »*Čovječica*«) pjesnikinja spominje one koji »ponekad kažu da su ljudi,/a ponekad da su mačke«. Ona s njima osjeća bliskost, jer se i sama definira kao kiborg/doneseno biće. Zanimljivo je i kako spominje vlastito postojanje u zraku, a zrak dobiva i oznake plodnosti — jer »u ledenom zraku se zrije.« U novoj knjizi nalazimo simbol šiljato uho koje je i inače prisutno u Sonjinim knjigama i označava vraga. I rekla bih da se upravo kroz to jukstaponiranje ljudskog i neljudskog odvija jedna posebna priča, kroz to neljudsko, i kao da kroz sve te knjige želi doći do stanja potpune dezintegracije postojećeg jezika i ostvariti kretanje prema novom imenovanju. Još u »*Čovječici*« autorica je osobito podcrtala ironiju prema »prigodnim riječima«, prema »blaženim stereotipima«, te prema »lirskim olupinama« koje se najčešće koriste u ljubavnim pjesmama.

Sonja razbija te slike i dotrajale međuodnose, a u novoj knjizi je prisutan i odmak i prihvaćanje vještine. Nije slučajno da se pojavljuje izraz »scenarični osmijeh«, niz elemenata koji pokazuju radikalnu odmaknutost od sebe, stropošavanje: »stropošavam se kao stvar«. U pjesmi »*Emocionalno knjigovodstvo*« nalazimo stihove: »Zuri u muškarce i u žene, / iskošenih zuba, / njihov scenarični osmijeh«. Lirska junakinja je kao doneseno biće u pjesmi »*Nenapisana autobiografija*«, koja je nastala sama od sebe. Sonja u svojim pjesmama govori o bićima koja su bačena u svijet, dijete je bačeno u zrak, koji ima elemente plodnosti (pjesma »*Gdje završe djeca*«). Nema »prirodnosti«, nema rađanja kao ulaska u Svijet, već nastaje ironičan odnos prema svijetu koji nije radikalna kritika komunikacije, već ovdje govorimo o pomirenosti. U prethodnoj knjizi »*Dobri za sve*« autorica će kritički i angažirano govoriti o tribalističkim elementima društva, ali u »*Gledajući odgovore*« je suočenje sa sobom bez memorabilnih gesti, snažna vezanost za jezik, te neprijateljski odnos pojedinca i grada. U sjajnoj pjesmi »*Svakodnevnica*« autorica baš govori o nepotrebnosti nekog mjesta kao doma: »Ne treba mi ni podrum, ni tavan...«, spominju se i dlakavi mutanti. Poseban se irealan učinak stvara unošenjem slika tih čudnih neljudskih bića. U gradu postoje ugrizi, nema utočišta, lirska junakinja šćućuruje se u samoj sebi i promatra i gleda. Gledanje, promatranje, stvaranje mentalnih slika i ponovo pojavljivanje tog djetinjeg koje se javlja i to je dezintegracija jastva djetinje/odraslo ja, majčino »odmjeravanje«, očekivanje, iznevjerenost (»ali, prevariš se svaki put«). I želja da se gleda iz pozicije djeteta premda je svjesna da je to nemoguće, a o tome govori stih u pjesmi »*Jer ne razumijem*«: »jer ne razumijem što razumije i dijete, / gledam očima oštruljama bez misli, / u slikama«. Oštrulje su isto jedna sintagma koja pokazuje igru riječima. Na kraju se pokazuje neljudskost svijeta. Zašto je upravo pjesma »*Gledajući odgovore*« posebna? Umjesto govora, Manojlović ističe važnost gledanja i to još u zbirci »*Čovječica*«. Spominju se ogledanja u ogledalu, imperativna gledanja (gledanje nasuprot neživljenju). Upravo zato se vraćamo očima »oštruljama bez misli«, pogledu, jer on ne mijenja ništa: »I, ne, neću počinjati o onome što jest / pogledom koji se prilijepi uz stvari / kao da ih samim gledanjem može popraviti« (pjesma »*Retoričko pitanje*«). U pjesmi »*Gledajući izloženo*« nalazimo stihove: »ali, teško je do čega doći / na grudi ne prijanjajući, samo gledajući.« Lirska junakinja te pjesme je odmaknuta, ona ništa ne prijanja uz sebe. Gledanje, kako ističe, ne mijenja ništa, ne može donijeti promjenu, nego je sve vezano samo uz dijagnostiku nekog stanja i pomirenost. O svemu tome rezimira u pjesmi »*Život ja*« koja eksplicitno govori o tom urušavanju: »Na jeziću kopna ja živim / čas magleno je, / čas u pljusku sunčeve ikre, / obnevidjela odavno za blizu i daleko, nad dubinu sjenovitu nagingem se, drži me za ruku, / da se stropoštam, da ne potonem / sporo, lebdeći, do samog dna, otvorenih očiju«. No na kraju, možda se ipak novi početak ostvaruje kroz zaborav postojećih riječi koje »ni za što više nisu« i zato se naglašava »zato učim jezik ispočetka«?

Tonko Maroević

Novomilenijski pogled na pjesništvo Sonje Manojlović

Preko pola stoljeća Sonja Manojlović je djelatno prisutna i odgovarajuće prihvaćena u susljedno aktualnoj poetskoj produkciji. Ako vam to izgleda dugačko i već povijesno verificirano, nemojte previdjeti da je ona startala još u tinejdžerskoj dobi i da je u gotovo svakome razdoblju svojega djelovanja znala uzvratiti ponešto drugačijim izražajnim sredstvima i otvoriti se novim motivskim područjima i problemskim aspektima. Njezin je start, još ranih šezdesetih godina, bio u znaku egzistencijalnog iskustva i prepoznat po doživljaju opore tjelesnosti, ali nije ostala nezamijećenom i njezina sklonost refleksivnosti, sposobnost traženja i nalaženja primjerenih verbalnih korelativa.

81

Razvojna putanja podrazumijevala je postupno smanjivanje biofilne i referencijalne komponente u korist simbolizacije i tekstualnosti. Kratkotrajni prolazak kroz tehniku pjesme u prozi relativizirao je sintaktičke odnose rečeničnih sklopova, ojačao semantičku napetost. Poetska imaginacija Sonje Manojlović potom se sve više udaljavala od empirijskih koordinata i doživljajne sfere, kao da je prelazila na druge i drugačije modifikacije ekspresivnih polazišta, preuzimala uloge inih govornika, stavljala maske izmišljenih i bajkovitih likova. U drugom razdoblju njezina pisanja, kroz sedamdesete i osamdesete godine, može se govoriti o ludičkom shvaćanju pisanja, više nego li o nadrealnom senzibilitetu povezivanja krajnosti, no u svakom slučaju o slobodarski opuštenom i gipkoj, elastičnoj kombinatorici disparatnih slika i sintagmi, o preplitanju općih mjesta i nepojmljivih bljeskova paradoksa, o prožimanju mitskih konstanti i krhkih efemerilija. Na završetku te druge faze došlo je i do izričite ironije u odnosu na instituciju literature, posebno poetskih konvencija i književnog života, tako da niz pjesama ima humornu, podrugljivu, parodičnu intonaciju, kao da znače svojevrstan raskid s određenom tradicijom poetičnosti.

Premda je i ranije bilo odužih cezura između pojedinih faza i konkretnih zbirki, iznimno je dug razmak nastao između objavljivanja »Babuške« (1987) i publiciranja zbirke »Njen izlog darova« (1999). U međuvremenu, u tih dvanaest godina ili je došlo do zasićenosti prethodećim postupcima, do nezadovoljstva društvenim kontekstom pisanja i reagiranja ili pak do snažnije potrebe punjenja novom energijom i ispitivanja manje korištenih načina i imaginativnih prostora. Kako bilo, kreativni post ili nevoljkost učestalog javljanja pokazat će se na duge pruge korisnima i plodnima, jer će kroz sljedeća nepuna dva desetljeća (1999–2015) izaći na vidjelo s čak devet novih knjiga.

Jedna od njih je i kumulativna, selektivna, sumirajuća zbirka »Upoznaj Lilit« (2002), po kojoj možemo prosuditi amplitudu pjesnikinjinih formativnih oscilacija i ranijih zrelih dostignuća, skicirati portret »umjetnice u mladosti«. Ne zatvarajući opus u punom razvoju i ne težeći definitivnoj prosudbi, sastavljač i pogovarač tog izbora, Cvjetko Milanja, ipak je morao ustanoviti kako je u djelu Sonje Manojlović u tom trenutku došlo do stanovitoga vraćanja na početak, do neoegzistencijalističkog obrata, do osnažena iskustvenog pokrića i, makar preobražena, ispovjednog tona ili pak svjedočanstva infantilnog predznaka.

Najvjerojatnije je izlazak izabranih pjesama pozitivno djelovao na autoricu da se još nesputanije prepusti navali verbalne građe a potom je podvrgne disciplini dinamičnih konfrontacija. Doista, reski i britki stihovi recentnijih pjesama Sonje Manojlović izazivlju napetost smjelih prodora u onostrano i neznanu, daju skokovite koordinate za mapiranje zamišljenih svjetova, ostvaruju sinesteziju osjetilnih područja ili pak sintezu ontološki razdvojenih razina i planova. Novije zbirke pjesnikinje unose svježinu iskošenih i inverznih pogleda, a ujedno se zrcalno reflektiraju u umnoženoj igri odraza, tvoreći tako sugestiju istodobne prisutnosti i nepostojanja.

Novija faza Sonje Manojlović zasluživala bi cjelovitiji pristup, metodičan interpretativni esej, ali ovdje prigodno nudim samo okvirnu skicu i osvrćem se tek na neke pojave i slučajeve. Uostalom, zbirke »Njen izlog darova« i »Vješturkov tanac« imao sam priliku novinski prikazati, te tako ekstrahirati barem neke karakteristične im crte, ponajprije autoričinu sklonost za mijenjanje pojavnih dimenzija, za adaptiranje jezičnih slojeva (od žargona do dijalekta), za antropomorfiziranje životinjstva, za očuđavanje zbilje, za dokidanje gravitacije predmetnosti i za pokretljivost, pa i izmičljivost lirskog subjekta.

U najnovijem desetljeću pjesnikinja je jamačno dosegla vrhunac stilske određenosti i izražajne pročišćenosti, stvorila koherentan mikrouniverzum poticajne vidovitosti, očigledne pokrenutosti. Zbirka »Hod na rukama« (2010) od naslova otkriva sklonost nomadizmu neortodoksnog smjera, lutanju kroz pojave sagleđane iskosa ili iz obrnute perspektive. Prvi ciklus naziva se »Pariški prizori«, te okuplja čestice urbanog fenomena, stvara kaleidoskop trenutačno promičućih ulomaka zbilje. Prva pjesma započinje: *Kažem ti očima*, u drugoj se zapovijeda: *Gledaj u čičkave oči...* i tvrdi: *dakle, nisam nevidljiv*, u trećoj,

naslovljenoj »Što ljudi rade u metrou«, stoji: *dobacuju sitne poglede* i, nakon toga, još: *Na vidiku je provod života!*. Četvrta pjesma u sredini ima ključno mjesto: *Iz crnih krpa dobacivanje oštih pogleda, / gledanje kroz prozor*. Peta pjesma pak završava: *Ja sam remek–djelo velegrada, gledaj me*.

Eto, u pet prvih, po redu, tekstova iz »Hoda na rukama« nanizali smo čitav koloplet optičkih senzacija i vizualnih pobuda, a na brojnim sljedećim stranicama ne bi nam nedostajalo sličnih ili još intenzivnijih formulacija. Primjerice, *Kroz gladne oči sve se dobro vidi... Uperi oči u tuđi pogled... Uzalud prizor kad obrve se podignu... I očima punim suza njuška anđele... nauči odmah gledat netremice*. Mogli bismo nastaviti, ali dovoljno je da nam ukaže na dominantu promatračke evidencije, da ne kažemo nekoga nevinog voajerizma. Kad smo već u pariškom ambijentu, francuskom kontekstu, možda bismo navedenu tendenciju mogli približiti glasovitoj *l'ecole du regard*.

Drugi ciklus iste zbirke ima, međutim, naslov »Buka citata«. Njegova prohodna nit je u upornom obraćanju čitatelju, pozivanju drugoga da se uključi u proces i produži tamo gdje su riječi zastale. Iz pjesme u pjesmu redaju se brojni imperativi, premda nisu baš kategorički: *Pokušaj danas... Opiši nejestivo voće njezina hoda... Slušaj, netko sam drugi... Upij se u sjenu ove ljuske... U mlade ruke zagnjuri očvo mlado lice... raduj se, budi blizu... Marš!... Probudi se... Ostani budna, ključevi su tu... Tijelo je kuća, rasvijetli ga... Metodom vlastite kože možemo potvrditi uspostavljenu participaciju, ali autorica ide dalje i u posljednjoj nas pjesmi zbirke poziva na radikalni performativni čin: *U svakog zure uske oči, pa, živi! — i tobom se hrane te priče. / Budi mjenjatelj teksta*.*

Sljedeća po redu zbirka »A sa šest labradora na more putovat ću« (2012) ima već i u podnaslovu specifičnu žanrovsku odrednicu: »izvedba po citatima«. Naravno, nećemo je uzimati doslovno, ali nesumnjivo je da se ona naslanja i nadovezuje na naziv drugoga ciklusa prethodne knjige, a koji je glasio »Buka citata«. Što god značilo pozivanje na citate, neosporno je da njihova nazočnost dovodi u pitanje izravnost govora, relativizira neposrednost izlaganja. Stoga je u ovoj zbirci u prvom planu razmatranje statusa jezika, riječi, pisma, pjesme. Umjesto pozitivnih činjenica i afirmacije realnosti mnogo je izvjesniji put *per negationem*, sustavno odbijanje očitosti, nijekanje evidencije. Uvodna pjesma zove se »A to se ne smije«, i odmah se nižu određena određenja: *samo ne njihovim tržnicama, ne sjenovitim mjestima / na kojima stvari izgube nazive, ljudi imena, a potom još žešće uskraćivanje: Potroši se odmah osjećaj / koji prethodi riječi / Ne govoriš, nije u riječima, / djetešce bačeno u zrak*.

Negiranje se može javiti i u prvom licu: *ne znam... ne volim... ne prigovarim... Nije mi ništa... Moje me se tijelo ne tiče*. Ali i na objektnoj razini nedostatci, manjci, uskrate zauzimaju mnogo mjesta: *nitko ne prepozna nikoga... svijet nije prostran... ni otkuda nevidljivo... nejestivo nema odrastanja... itd*. Možda je neizvjesnost plodnija od izvjesnosti: *ni da ni ne.... ni tu ni tamo... ni ruku ni nogu... ni glavi ni udovima... negdje nigdje... napred natrag... hoću neću... dajem, uzimam... danju i noću... uzdah i izdah*. Doista, kako stoji pisa-

no, *tekst teče preko teksta* ili: *Sve se događa u jeziku*. Ali bitna je opaska: *Ništa od toga samorazumljivo*.

84 Važnu zbirku »Daj naslov« (2013) imao sam priliku popratiti pogovorom i, uz brojne druge karakteristike individualnoga pristupa posebno uočiti proširenje mogućih agonista, selidbu govornog subjekta, prebacivanje značenja s riječi na međurazmake. Trebalo bi, stoga, makar se još osvrnuti i na dosad posljednju zbirku Sonje Manojlović, nazvanu neosporno sarkastično »Dobri za sve« (2015). Možda nam pritom pomogne naslov prvoga ciklusa koji glasi upravo »Pomogne Možda«. S tim *Možda* doći ćemo i do pjesme »Možda i možeš« u kojoj se preživljavanje verbalno zasniva na interakciji promatrača i promatranog: *preživjeti/ možda i možeš/ gledajući/ sve što ti se unosi u lice*. Čini nam se da smo tako naišli i na jedan od gradivnih načela poetike Sonje Manojlović, na sposobnost povezivanja, ili bolje: suočavanja, kontrastnih ili komplementarnih pojava, koji put (i) po zvučnosti, a nužno po simetriji i paralelizmu energetske tokova. U tu svrhu ovaj ćemo put načiniti samo malu inventuru prikladnih naslova: *Naslušaj se, nagledaj se... Kuda i kamo?... Brodi u brazdi... Dobro je, dobro... Daj, i prođi!... Odjeća, antimaterija... Između neba i zemlje... Samoće od riječi, iz jedne u drugu... Ne uzeti, nemati... Pogledala, zanimala... Ne sluša, ne čuje... Žetoni, tišine... Sine ira et studio... Pisati i disati u zloslutnoj tišini...*

Razumije se da bi problematiku naznačenih diptiha i binoma, blizanaca i protunožaca, komplementa i kontrasta valjalo razraditi i produbiti, ući u fakturu konkretnih tekstova te uspostaviti dinamiku, ili čak dijalektiku, između težnje za raspršivanjem i sklonosti za sređivanjem, grupiranjem, slaganjem. Ali to ne može biti zadatak ovoga skicoznog i gotovo skercoznog prigodničarskog pogleda na živo i zanimljivo, razvedeno i sustavno provedeno pjesničko djelo Sonje Manojlović.

Branko Maleš

Autoričina stihovna novina plodne »nesigurnosti« i mogućnost višeslojnog tumačenja

O pjesništvu Sonje Manojlović i novoj zbirci
Gledajući odgovore (2018.)

85

Nakon brojnih godina, pa i desetljeća, valja nešto reći načelno o poetici Sonje Manojlović, i to na primjeru posljednje zbirke *Gledajući odgovore* (2018.), koja donosi neku poetsku novinu. Moderni hermetizam strategija je zadnjih zbirki, a spoj je to (još davnih i početnih) egzistencijalističkih naslaga, osobne enigmatičnosti same autorice iz područja ljudske (često nespretne i neuspješne) komunikacije, te dobrodošao lirizam bajkovitog tipa, kao i povremena nadrealistička rješenja u stihu.

Brojčano manje prisutne pjesme čine novinu koja motivom i izvedbom ispituje teorijsku izdržljivost konstrukcije modernog teksta, kao strogo definiranog mjesta plasiranja i izgovaranja informacije. Taj i takav snop u zbirci inače manje prisutnih tekstova pjesnikinje ispovijeda *plodnu mogućnost nesigurnosti* i vječno prisutan i nužan ambigvitet informacije kojom se zgoda opisuje... *Mogućnost plodne nesigurnosti* otvara mogućnost višeslojnog tumačenja (tj. načelno propitnog suvremenog svijeta). Sloboda je u ponudi, recimo to tako, *višesmislenog smisla* kao konstitutivne strukture poetskog teksta.

Sonja Manojlović, emociju koju inače cijeni, stavlja u obaveznu a možda i neželjenu proizvodnju *praznine* i *straha* od nje. »Kakav okus ima/ svijet Ja?« nije dakako riječ o pomodnom obožavanju praznine i svega što taj pojam u literaturi, osobito domaćoj, znači — nego nažalost upornom življenju »otvorenih očiju« i mizerne prolaznosti ljubavi i prijateljstva, u buci praznog razgovora i jednako takvog vremena. Autorica se trudi živjeti i pisati pravu egzistenciju u svim njezinim oblicima ili pak nedostacima u sada već brojnim poetskim zbirkama.

»Žeženo zlato mladosti« — autorica otvoreno ali nakratko hvali, čini za-pravo oblike prave komunikacije, ali je mladost dakako zauvijek prošla. Ja i svijet, teška relacija a da bi nužno i vječno bila pozitivna, pa se umjesto oblika i njegove zgotovljenosti često cijeni *pokret i nijansa*, koji postaju s vremenom i važan semantički element pjesme.

Emocionalno knjigovodstvo, naslov je koji bi mogao poslužiti i kao eventualni skupni naslov nove zbirke pjesnikinje; a osobito bi se to moglo odnositi na manji dio tekstova koji tematiziraju mjesto koje oblikuje pjesmu, tj. izgovara najčešće dvosmislene informacije u životu *čestog ambigviteta*. Pjesma *Gledajući odgovore* rastvara svoju hermetičnost koja prati razvijanje života od djetetove dobi pa do zamišljene smrti. Faza života tj. trenutačnog tijela koje autorica zauzima, živeći i stvarajući u istom tom obliku, služi vlastitom propitivanju */što si dosad proživjela,/ Što si?!, Što radiš?* Tekst je sumorne naravi zbog oblika tj. faza života i krunskog upitnog uvjeta: *Što radiš? i Od čega umireš?*, uspješna a turobna suma života i njegove tajne koje su kao oblici i faze gledanja: gledanje kao odgovor (nehipnotička regresija).

I leti noću, i sijaj kao vatra — ta velika osobina života govori o neponovljivom veselju, ali i tragičnoj tajni koja traje pa izgara i nužno nestaje, i tim istim životnim magijskim oblicima kao »odgovorima«... *Razroko oko* S. Manojlović opet je vidjelo nešto plodno za poeziju, i to — plodno unaprijed. Kako i sama autorica govori, *gledam u slikama*, povezanost nasumične vizualnosti asocira na neočekivano (*Lice za zašto ne; Prizor u crnom*). *Lice za zašto ne* sugerira plodnu nesigurnost, a u tekstu *Prizor...* — premda se asocira između ostaloga i na dimnjačare i njihovu zaštitnu boju, riječ je prije o zgodi u fantastici. Često se naime ne traži odgovor u smisaonoj jasnoći nego u nadrealnom, magiji i autoričinom osobnom stavu o fantastici. Ili, kako se izrijeком kaže u sastavku *Već viđeno; Nejasni odgovori na nejasna pitanja*. U sastavku *Već viđeno* supostavlja se *Živo i Mrtvo, a dalje od vještine ovisi*.

Emocionalno knjigovodstvo, raster je pisanih i nepisanih zakona i običaja o ljudskom saobraćaju u opravdano mutnoj gimnastici Subjekta koji trenutno govori. Iz te plodno–nadajuće situacije javlja se bogatstvo mutne plodnosti, tj. mogućnost konstituiranja trenutačnog smisla iz pozicije raspoloživih smisao-nih elemenata.

Tekstovi koji po poetskoj konstituciji pripadaju novoj motivskoj atmosferi i smisaonoj konstrukciji više tumačenja i više odgovora često su one pjesme koje izbjegavaju za Sonju Manojlović već klasične motive velikog grada, nje-govih stanovnika i urbanih događaja. Pjesme o rješenju ljudske komunikacije, ogromnog problema modernog čovjeka, uglavnom su sve one koje tematiziraju kompliciranu ljudsku socio–gimnastiku, a tekstualnom kompozicijom se rado služe dvostrukim rješenjima koje vode u plodnu dvosmislenost, vode i zavode.

Unatoč vlastitom hermetizmu, autorica rado u modernijim tekstovima navraća na problem smisla: *Jer ne razumijem što razumije i dijete*, time od-stranjuje breme spoznaje aktualnog svijeta. U pjesmi *Slušajući prevrtljivu*



melodiju u potrazi za istinskim smislom kaže se: *ljuljaju se kipuće jezgre/ kljajaju nova čula* — toliko pjesnikinja o fantazmagoričnom mjestu rođenja novog smisla.

Vještina, *ako* i *kao*, jezik, *zaboraviti*... vještina zamjenjuje pravu egzistenciju tj. osjećaj prijateljstva i ljubavi: *vještina koja se dugo uči, a možda i ne posluži, priznajem*, kaže deziluzionirana autorica, *pomalo sve priznajem*. Vještina, nesamostalne riječi (*kao* i *ako*) u jeziku služe bukvalno i počinju slikovitu komunikaciju — ali, treba reći, kako se izvorni jezik nužno gubi i kreće vještinom u inače potrebne surogate. Sonja načimlje veliku temu jezika, sudbine i nadogradnje; jezik dakako nije više izvoran ali je u praktičnom smislu vješt, i kao takav služi čovjeku. U tekstu *Zaboraviti* izravno se kaže: *a kakve su to bile riječi!*. Autorica iznova uči jezik: *jer ne znam što osjećam*. *Ako* i *Kao* šire jezik dvojbom i usporedbom, ali nužno zatamnjuje rani prednatalni jezik koji je nekad bila primordijalna komunikacija.

O poznatoj i plodnoj pjesnikinji se ne može dakako pisati, a da se pritom kritičar barem ne osvrne na brojne knjige poezije i faze stihovnog organiziranja. Višedesetljetni književni rad Sonje Manojlović stručna kritika dijeli u tri faze: 1. faza 1965. — 1969., 2. faza 1977. — 1987., te 3. faza od 1999. do najnovijih knjiga stihova (*Daj naslov*, 2013; *Dobri za sve*, 2015.; *Gledajući odgovore*, 2018.). Osnovni poetski model unutar kojeg se pjesnikinja javila još godine 1965. bio je egzistencijalistički poetski model, tj. poezija egzistencije ili pak negativna analiza bića u svijetu. Ubrzo međutim autorica uspješno nadograđuje osnovnu idejnu podlogu početnog modela. Poeziju egzistencije kao nesumnjivo vlastito poetičko polazište pjesnikinja stoga nadograđuje raznolikim govorom Tijela (lirizmom ili pak vitalizmom), hermetizmom u upotrijebljenom jeziku i posljedičnom značenjskom rezultatu, kao i — povremenim neupadljivim posezanjem za bajkovito–vilinskim pa i nadrealističkim stihovnim umetkom.

Lirski hermetizam, protkan egzistencijalističkom, nadrealnom i bajkovito–jezičnom intervencijom, i dalje je dominantni diskurs autorice, pa — ako uopće treba svakom zbirkom inzistirati na nekoj novini — ona se lako čita u motivskim posebnostima osnovne autoričine govorne strategije. *Ja sam remek–djelo velegrada, i znam hodati ulicama bilo kojeg grada*, kaže se o *urbsu*, omiljenom tematu S. Manojlović, značenjski bogatom supstratu urbanog staništa i (afektivnog) ponašanja u njemu... Poeziju egzistencije kao nesumnjivo vlastito poetičko polazište pjesnikinja stoga nadograđuje raznolikim govorom Tijela (lirizmom ili pak vitalizmom), kao i — povremenim neupadljivim posezanjem za bajkovito–vilinskim pa i nadrealističkim stihovnim umetkom.

Prazninu zahvaća također i dirigent: *Kose mu lete lijevo i desno, gore i dolje, u prazninu zamače prste...*/ Ljudski, svakako potreban, dogovor o računaju vremena drevni je ugovor između čovjeka i nepoznatoga što prolazi ispred nas, a postojalo je dakako i drevno doba kad nismo brojali i uređivali vrijeme... Sonja Manojlović evocira davnu mogućnost istodobnosti, a ostvaruje je dakako u vlastitoj zagonetnoj kvalitetnoj lirici. Slika, i to bez posljedičnog diskurziv-



nog objašnjenja, preuzima, uz povremenu i prepoznatu logocentrističko–metafizičku podlogu, primat glasnogovorničke pozicije u autoričnim najnovijim stihovima: *Da, vjerujem u te bljeskove bez boje./ Sve je rasvijetljeno, sve se vidi,* kaže autorica, logocentristički svijet više nema tajne, ali *dijete nije ušutkano, volim, ne volim još se čuje* — trajni je signal bajke. *Feminilna motivsko–izričajna* nadogradnja kao uobičajeni krovni obzor poetičke osnove egzistencije i poraza plodno se, primjereno autoričinoj pjesničkoj fazi, kombinira sa socijalnom očekivano mizernom zgodom (ambijentom) i očekivanim moraliziranjem. Osobni pak napor prijednoga životnog puta u odgovarajućoj jezičnoj obradi te — u ozbiljnijoj autoričinoj dobi — otvorena sklonost za literaturu i jezik kao matične oazičnosti, kao i sklanjanje u bajkovito–magijski–vilinski svijet očituju se kao autoričina nadograđivačka intervencija u zadnjim fazama stihovanja.

U zadnjim pa i najnovijim radovima Sonje Manojlović uočene su neke skupine motiva koji, svaki svojim doprinosom, istražuju trenutačno mjesto Subjekta u primjerenoj zoni propitivanja (jezik; nova književna nomenklatura; psiho–poetski akvarel ili mrlja). Neki se motivski snopovi, logično, prosljeđuju iz bivše istrage, tj. prethodnih knjiga stihova. Stanje jezične komunikacije, a putem jezika uopće jesmo, nije posebno bajno, zna se, već stoljećima. Upotrebnosti, tj. kolokvijalni jezik uglavnom služi za osnovnu, dnevnu izmjenu golih svrsishodnih informacija, a ta »vrsta« jezika niti ne pokazuje neku veću ambiciju, osim svrhe koja pak počiva na dogovoru. Neosporno većim dijelom jezik je neprecizan, lažljiv, tuđ... ali i kao takav služi davnim dogovorom, pa i ugovorom, nekoj svrsi. Globalna kriza svijeta, međutim, itekako nam dozvoljava opravdanu sumnju u posljedično pozitivan rezultat silnih svjetskih političkih deklarativnih odluka, ili je pak riječ samo o trošenju unaprijed dogovorenog značenja upotrijebljene jezične mase u svjetskom dnevnom obrtanju.

Nužna nepreciznost uobičajene upotrebe jezika kao komunikološkog sredstva u kolokvijalnom govoru često se iz nužde čini usporedba: »kao«, »nalik na...«, tražeći ispravnu riječ, sintagmu... koju jezik, osim u poetskom obliku, ne može iznaći i pružiti u dnevnoj komunikaciji. Jezik, bilo koji, neprecizan je i nedostatan pa se u neambicioznoj komunikaciji, paradoksalno, služimo poetskim mehanizmom, a da pritom taj čin s vremenom gubi literarnu izvornost i postaje uobičajena poštapalica u svakodnevnom brbljanju.

Pjesnikinja svakako osjeća vrijeme i socio–političke promjene pa svako motivsko klupko, nova književna nomenklatura, upućuje na to polje, dakako, unutar osnovna hermetičkog govora same autorice. U stvaranju nove nomenklature u književnoj sociologiji koju, u sklopu globalnog pacificiranja europske ekonomske situacije sporadično nudi EU, pojavljuju se i nove ekonomski uvjetovane a prevrednovane dojučerašnje funkcije pisca, urednika... (karijerni pisac i tržište; urednik i agent–marketing), čije je oblikovanje nužno povezano uz svrhu i profit, a ne kao donedavno uz skromnost ispred nepoznate duhovne prakse i uz nepredvidljivi misterij, i njegov učinak.

Bez obzira što se i zgusnutiji tekstovi, ako se baš inzistira, mogu »razviti« u određeno diskurzivno tumačenje, bilo bi, možda apsurdno, za čitateljski užitek korisnije kad bi se pjesme takve vrste »primale« kao tajna i ljepota, glazba riječi i neočekivanih slika tj. asocijacija i kao takva, pjesma ne mora nužno biti dekodirana. U tekstu *Dobiti djevojčica*, koja je do maločas prosila, sama sebi daje pljusku *na tanjurasto lice...*

Plodna nesigurnost određenih tekstova u ovoj novoj pjesničkoj zbirci Sonje Manojlović tretira *moćnost inače evidentne dvojbe* o kondicijama suvremenog svijeta. Logocentizam sa svojim upornim tvrdnjama o najboljem mogućem svijetu dolazi vlastitom dvojbenošću na opravdanu naplatu u senzibilnijeg, modernijeg i naposljetku zahtjevnijeg čitatelja. Pozicioniranjem (ženskog) Subjekta u gomili nastavlja se i dalje trajna i precizna istraga o aktualnom stanju vlastite persone u svijetu neselektivne informacije i klišeiziranih afektivnih učinaka. Istraga o humanim, sociološkim i političkim kondicijama slabo kotirajućeg Subjekta i njegova ugroženog humanuma, kao odavno izabrana poetska strategija kvalitetne hrvatske pjesnikinje, a *Čekajući odgovore* nova je reakcija poznate autorice na ponudu svijeta bez orijentira i respektabilnoga moralnog kapitala. Sonja Manojlović u vlastitim ozbiljnim godinama, i jednako takvom aktualnom vremenu, jasno pokazuje moralističku dimenziju aktualnog življenja na planetu koji nam je zajednički, tj. klasičnu egzistencijalnu Brigu u vlastitoj novoj knjizi.

Zvonko Maković

Pjesništvo Sonje Manojlović

90 Pjesništvo Sonje Manojlović pratim od prve knjige koju je objavila 1965. kad joj je bilo samo sedamnaest godina. Njezina zbirka pjesama *Tako prolazi tijelo* (1965.) predstavljala mi je tada mnogo više od drugih knjiga koje su izlazile, jer sam negdje u njoj projicirao svoje želje, pa i svoje ambicije. Otkrivao sam u Sonjinim pjesmama bliski svijet, možda i literaturu koju sam čitao, ali izrečenu na prisniji i svakako prikladniji način. Bilo je to vrijeme mojih vlastitih početaka, pomalo nespretnih, vrijeme u kojima su dominirali idoli poput Slavka Mihalića i Branka Miljkovića koje sam čitao i pokušavao njihove stihove približiti sebi. A onda su se pojavile pjesme u kojima sam, barem mi se tako činilo, u dalekim odjecima naslućivao iste afinitete. Međutim, ti stihovi koje je pisala pjesnikinja moje generacije, čak nešto i mlađa, pisani su bez oporosti, izricani jednostavno i čisto, onako kako ja nikako nisam uspijevaio napisati. U njima sam otkrivao pisanje koje je odisalo spontanošću, dok je u onome što sam ga ja prakticirao bilo nepotrebne težine kojom se nastojalo tek maskirati nešto vrlo banalno, a to je nepoznavanje zanata. Mihalić i Miljković, koje sam tada prepoznavao kao neko zajedničko polazište u stihovima mlade, a već afirmirane pjesnikinje i samoga sebe, koji se nikome nije usudio poslati niti javno pročitati vlastite pjesničke pokušaje, vjerojatno su prije bili plod konfuzne mladenačke imaginacije. Zapravo, mnogo kasnije mogao sam jasnije razlučiti koje su to supstancije što su me privlačile pjesništvu Sonje Manojlović. Nedostatak znanja koji sam imao, a želja da se pjesmom potvrdim, nije bio samo moj hendikep. Bilo je to opće mjesto u stotina drugih meni sličnih mladih ljudi koji su u isto vrijeme negdje u provinciji vjerovali da svoje snove mogu prikladno iskazati stihovima. Knjige nisu bile tako dostupne kao danas, ali se o njima pisalo i govorilo. Pisalo u kulturnim rubrikama dnevnih novina i u posebnim magazinima za kulturu, koji su u imaginaciji književnih početnika stjecali status iznimno važnih institucija.

Recenzije koje su popratile prvu knjigu Sonje Manojlović kao da su se natejale u pohvalama. U najuglednijim novinama za kulturu *Telegram* stalni je kritičar i poznati pjesnik Zvonimir Golob pisao kako mladu pjesnikinju »treba pozdraviti kao što se pozdravlja izuzetan talent.« Nadalje, kako »njena knjiga stihova i nije djelo početnika koji obećava, već autentičan glas koji čujemo i prepoznajemo u mnoštvu«. Sonja Manojlović je tada imala samo sedamnaest godina. Bila je lijepa i krhka, a fotografije koje su se pojavljivale u novinama isticale su upravo tu krhkost, fragilnost i nadasve ozbiljnost. Bilo je to vrijeme u kojemu su filozofi i književnici, poput Sartrea, Camusa, Simone de Beauvoir imali kod nas, istina sa zakašnjenjem, status ravan statusu filmskih zvijezda. Egzistencijalizam se iz filozofije i književnosti, pa i filma i kabarea, prenosio na ulicu, u modu, a jedna od ikona koja je povezivala ta područja bila je mlada devetnaestogodišnja Parižanka koja je deset godina ranije objavila svoj prvi roman i stekla odmah status zvijezde. Bila je to Françoise Sagan. O njezinu se prvom romanu *Dobar dan, tugo*, baš kao i o njoj, pisalo u svim rubrikama u novinama, a isticala se njezina mladost i talent.

91

Sonja Manojlović je, osim mladosti i talenta, s Françoise Sagan dijelila još i uspjeh koji je izazvala njezina prva knjiga objavljena još u tinejdžerskoj dobi. Dakako, uspjeh knjige pjesama izašle na jednom malome jeziku u ne odveć velikoj sredini, ne može se mjeriti s romanom na francuskome i planetarnoj slavi koju je stekao. Pa ipak, kao momku koji je tek počinjao pisati i sanjati da mu se stihovi objave u uglednome časopisu, da ne kažem u samostalnoj knjizi, pa da tu knjigu poprate i recenzije, uspjeh Sonje Manojlović bio mi je podjednako važan. Možda i važniji, jer sam kroz njega otkrivao sebe i svoje književne afinitete izrečene načinom koji mi je imponirao. Njezini su se stihovi doimali samo naizgled jednostavnima, kao da ih ispisuje spontano, u dahu, međutim između riječi klizila su nepoznata prostranstva i otvarala neka neobična značenja koja su plijenila svojom dvoznačnošću. Bile su to kratke pjesme, pa su mi se vjerovatno i stoga činile da su nastale spontano, a kada sam nastojao proniknuti u njih vidio sam koliko je taj prvi dojam pogrešan. Zapravo, prije da je riječ o kristalizaciji iskaza, da se rečenice sažimaju, dorađuju do krajnjih mogućih granica i da je konačan rezultat plod dugotrajnoga procesa. Priznajem, do takvoga sam zaključka došao mnogo godina kasnije, jer me je u mojoj mladenačkoj dobi prvenstveno oduševljavala jednostavnost riječi i ljepota rečenica koje se nižu bez zastoja, bez interpunkcije. Među pjesmama iz knjige *Tako prolazi tijelo* dojmila me se jedna pjesma koja glasi:

*Biti tako beskorisno nježan
kao što se zatičem
nepotrebna sama sebi
dok se krv u tuđe vene pretače
biti tako beskorisno sam*

*kao onog palog jutra
koje prijeti mojoj ljupkoj igri
prvog i posljednjeg čovjeka*

Dojmila me se ta pjesma stoga što sam u njoj prepoznavao svijet iz svoje lektire, ali izrečen na prihvatljiviji način, jezikom koji mi je bio blizak, ali kojim nisam mogao vladati, usvojiti ga, unatoč velike želje za tim. Nisam mogao stoga, a i to sam otkrio mnogo kasnije, jer mi je osim čitanja nedostajalo pisanje. I to intenzivno pisanje potkrijepljeno intenzivnim čitanjem. Ja sam pisao u grču, iz batrgajuće svijesti kojoj nije bilo jasno mnogo toga, ali sam ipak uspijevao prepoznati standarde kojima sam težio. Te su standarde definirali Veliki Pjesnici, a među njima bila je i pjesnikinja moje životne dobe, ali bogatoga iskustva i bogatoga talenta.

92

Sonju Manojlović sam upoznao koju godinu kasnije kada je već izašla njezina druga knjiga stihova *Davnog stranca ljubeći* (1968.), knjiga koja je samo potvrdila da ona ranija nije bila slučajna, da je bila jako dobar temelj za novu knjigu s pjesmama koje su se znatno razlikovale od onih najranijih. Ta druga zbirka pjesama pokazala je još nešto izuzetno važno za pjesnikinju kojoj je samo dvadeset godina, ali s osvjedočenim iskustvom. Pokazala je kako je dijapazon njezina interesa postao u vrlo kratko vremena znatno širi, kako joj je izražajni registar postao veći, složeniji. Ponekad su pjesme poprimile oblik kratkoga proznog zapisa, nadovezuju se jedna na drugu poput ulančanih fragmenata koji opisuju stanje bića dovedenog na rub nigdine. Pjesme u prozi iz druge knjige Sonje Manojlović treba vidjeti u kontekstu vremena i sredine, hrvatske književnosti šezdesetih godina kada nastaje nekoliko iznimnih knjiga, poput onih Danijela Dragojevića, Slavka Mihalića, Dubravka Horvatića, Zvonimira Mrkonjića, Tonka Maroevića. U knjizi *Davnog stranca ljubeći* otvara se novi prostor pjevanja koji nismo nalazili u knjigama drugih spomenutih autora. Tu se, na neki način, nastavlja nježnost, štoviše fragilnost ženskoga govora koji smo nalazili u prethodnoj knjizi, a čega nema niti u jednoj zbirci pjesama u prozi koje su ovdje izašle tih godina. Drugim riječima, ciklus pjesama u prozi ove pjesnikinje proširio je karakteristike ove vrste pjevanja u tematskome i poetičkome pogledu.

Osjećaj suvišnosti i izgubljenosti to je bitni sadržaj kojim se opisuje egzistencija opisanoga lika. Taj smo tematski krug nalazili i u zbirkama Dubravka Horvatića, međutim, njegov je subjekt uronjen u povijest, u vrijeme koje ga nagriza i čini nepostojanim. Kod Sonje Manojlović subjekt je lišen povijesti i on svoju trošnost, prolaznost, suvišnost osjeća iz vlastite nutrine. On je daleki rođak onog Rilkeova subjekta o kome pjesnik u *Časoslovu* kaže kako je u nutrini svakog bića velika smrt. »Jer mi smo samo taj list i ta kora. Velika smrt, nutrina svakog stvora, plod je oko kojeg se sve kreće«, kaže Rilke.

Bilo bi pogrešno shvatiti da se u ovim pjesmama prepjevavaju filozofski tekstovi koji su očito nadahnuli autoricu. Sonja Manojlović svoj jezični inven-

tar pronalazi među običnim stvarima i rečenicama koje ju okružuju. Tim običnim, malim temama ona ipak gradi čudesno tkivo natopljeno osjećajima koji prerastaju u senzualnost, žudnju za toplinom tijela drugoga koji neprestano izmiče. Već dvama naslovima prvih pjesničkih zbirka Sonja Manojlović upućuje na tjelesnost kao prostor i kritika je isticala njezinu žensku osjećajnost. Tijelo i tjelesnost, što ih ovdje nalazimo, shvaćeni su kao činjenice prolaznosti, trošenja i nestajanja, ali istodobno i žudnje. Pišući o ranim knjigama ove pjesnikinje Cvjetko Milanja ističe, parafraziram, kako je tu riječ o tijelu kao središtu pjevanja, a da se put k sebi, spoznaji sebe, prepoznae kao put prema tijelu. Branko Maleš će, pak, napisati da je tijelo u ovoj poeziji »središte i presjecište duhovnih i fizičkih signala postojanja.« Zaista, svijet oko sebe, stvarnost u kojoj obitava, pjesnički subjekt doživljava tjelesnim osjetilima. To je tijelo istkano od nesigurnosti i usamljenosti, osjećaja suvišnosti, ali i želje da se potvrdi u drugome. Zato je žudnja za drugim toliko važna pjesnikinji, a ono što je čini slabom i ranjivom, to je spoznaja da joj taj drugi neprestano izmiče, da joj ne pripada.

Godinu dana nakon zbirke *Davnog stranca ljubeći* Sonja Manojlović izdaje knjigu *Sarabanda* (1969.). Pjesme u prozi činile su dio prethodne knjige, a nova se sastoji isključivo od proznih zapisa u kojima autorica sabire fragmente realnog i irealnog, da bi iz montaže te građe stvorila cjeline razbijene naracije. Rečenice se nižu nesputano ne vodeći često obzira jedna na drugu, pa je stoga razbijanje priče i logično. Sada su rečenice sintaktički oblikovane, složene u redove koji nisu stihovi i stječe se dojam veće jasnoće, iskaza o nečemu i nekome. Tijelo je ponovno nezaobilazna tema koja se prije samo dotiče, nego šire obrazlaže. Međutim, tijelo je dovedeno do ruba nestajanja i prije da je pojam, riječ, znak... nego da emanira tjelesnost i traži žudnju. Jedna pjesma u prozi (*Posvemašnje tame I.*) započinje rečenicom »Ja sam onaj prostor što je nestao u sebi.«, da bi posljednje dvije rečenice bile: »Jer tijelo poput nježne vode ne teče više, osluškujući zvon onog što je bilo. Duša je zauvijek takla predio u stravi, odavno je na nju pala zadnja, teška plašnja riječi.«

Knjigom *Sarabanda* Sonja Manojlović završava jedan problemski okvir, jedan tematski krug u kome je tijelo središte, točnije: »središte i presjecište duhovnih i fizičkih signala postojanja« (B. Maleš). U rasponu od 1965. do 1969. godine, kada je pjesnikinja proživjela svoje posljednje tinejdžerske godine, odvijao se čudesan prevrat u njezinu pisanju. Zaokružila je svoj rani obol egzistencijalističkome ozračju, onome što je naslijedila od svojih prethodnika, na potpuno vlastiti način transformirala pojmove alijenacije, osjećaja izgubljenosti, tjeskobe i nepripadanja nikome i ničemu, a s dubokom sviješću o tijelu kao jedinom subjektu egzistencije. Tijelo kao pjesnički subjekt shvaćano je pritom u svoj svojoj slabosti i krhkosti, uvijek na rubu nestajanja. Do prve sljedeće knjige proći će osam godina, a pjesme sabrane u zbirku *Jedan espresso za Mariju* (1977.) svjedočit će o izmijenjenom pismu, ali i osjećajima. Tijelo je izgubilo auru trošivosti, nestajanja i iščezlo je iz središta zanimanja. Barem ne

onako kako ga je pjesnikinja tretirala u prethodnim knjigama. Kada se javlja, ono se zapaža s distance, to je tijelo postalo objekt, predmet o kome se čavrlja bez samilosti. Jedna (nenaslovljena) pjesma u zbirci glasi:

*Ta čudesna jednostavnost
ponovnog susreta
siječe tijelo
na dvije snažne istovjetnosti
a između njih ni čestice zraka
ni obećanja
tek pusto bljeskanje čula*

Promjene će se uočavati i u novom tretmanu jezika. Jezik postaje glavnim sadržajem pjevanja, a ne tijelo. Svijest o jeziku kojim se može poigravati, otvarati sadržaje iz kojih je iščezao strah od nestajanja, budući je »Literatura jedina istina!« (*Civilne pjesme*, 1982.), a literatura nastaje iz jezika.

94

Naravno da se i ove pjesme treba gledati u kontekstu vremena, pojačanoga interesa za jezik koji se javlja sedamdesetih godina u hrvatskome pjesništvu. Sonja Manojlović i tu je dala svoj doprinos knjigama koje se kontinuirano, ponekad s nešto dužim razmacima pojavljuju sve do danas. Svoje sam izlaganje prigodom obilježavanja jubileja Sonje Manojlović, što ju je organiziralo Hrvatsko društvo pisaca, međutim, započeo vrlo subjektivno, pa ne bih odstupao od toga. Prisjećao sam se pjesničkih početaka Sonje Manojlović i onoga što su njezine prve pjesme značile meni, a vjerujem i drugima koji su sredinom šezdesetih godina sanjali o sebi kao budućim pjesnicima. No, Sonja Manojlović nije bila samo pjesnikinja kojoj je 1965., u dobi kada je navršila tek sedamnaest godina, izašla prva pjesnička zbirka. Ona je bila mnogo više od pjesnikinje, bila je ikona jednog shvaćanja književnosti, pjesništva osobito, koje je danas beskrajno strano. Sažimajući na prikladan način ideje i poetike svojih, ali i mojih velikih prethodnika i suvremenika, ova je pjesnikinja prvenstveno progovarala vlastitim jezikom. I po tome mi je imponirala i bila svojevrsnim orijentirrom. Odrastali smo i formirali se u istome vremenu, napajali se istim poticajima koje sam ja s puno nespretnosti nastojao svojim prvim trima knjigama tek slijediti, imajući Sonju kao svjetionik. Bila mi je važna. Prva kritika koja je objavljena o mojoj prvoj knjizi pjesama, bila je Sonjina. Bila je, kako se to običavalo govoriti, izrazito pozitivna. I bila mi je važna, ne stoga što je lijepo govorila o mojim pjesmama, nego što ju je pisala upravo Sonja Manojlović. Knjiga je ubrzo i nagrađena nagradom koju je Sonja dobila dvije godine ranije. I to mi je bilo važno. Ubrzo sam, poput Sonje, objavio još dvije knjige jednu za drugom, a pripremajući ih shvatio sam koliko su sve tri preuranjene i da sam od svjetionika što sam ga vidio u poeziji Sonje Manojlović prepoznao tek iskrice, uz čiju pomoć ipak nisam uspijevao dobro kormilariti da bih svoj čamac sigurnim putem doveo do obale. Pa ipak, taj daleki svjetionik mi je bio važan koliko ranije, toliko i danas.

Miroslav Mićanović

Pokušali smo reći

Bilješka o poeziji Sonje Manojlović

95

Poezija Sonje Manojlović izmiče čitateljevu iskustvu upravo na onim mjestima koja joj daju stabilnost i pouzdanost. Nevidljivost njezina protivljenja i prividno suglasje s drugim, sa svijetom, krije sklonost drugom i drukčijem, onu vrstu polemičnosti u kojoj nerijetko ostajemo zatečeni. Zatečeni u labirintu riječi, preskoka, igre koja se, naizgled, odvija izvan čitatelja–promatrača, svjedoka uznemirenosti i govornih pretvorbi, koje su nerijetko pristigle iz zaumnih kalamtura, dosjetki. Pitanja i nedoumica.

Ne treba puno da bi se dosjetilo s koje strane dolazi vuk i otkuda dospijeva, ni manje ni više, »atomska bomba«. Ali kao da nismo u tome jedini, pjesnik i kritičar Krešimir Bagić, onaj koji pripada generaciji kvorumaša, koji znaju da nisu kvorumaši, prisposobljuje sličnu nedoumicu i pitanje oko kojeg se čitatelj vrti, dokazuje i snalazi: »Postoje pjesnici o kojima je izrazito teško govoriti. U njihovu načinu pisanja preteže ono neuhvatljivo, lebdeće i prozirno. Ti poslanici stiha s toliko šutnje okružuju svoje pjesme, značenjski toliko naprežu zapisane riječi pa se namjerniku čini da s njima može krenuti u različitim smjerovima, toliko različitim da ga to čini neodlučnim i gotovo prikovanim za početnu točku. Sonja Manojlović, barem u mome iskustvu čitanja, pripada toj vrsti pjesnika. Njezinoj poeziji valja pristupati krajnje oprezno, s vjerom u snagu riječi i spremnošću na munjevit i neočekivane promjene smjera.«¹

I drugi (kritičari i pjesnici), govore na različite načine o sličnom. Ervin Jahić svoje čitanje zasniva na postavci da »jezgreni idejno–tematski horizont« zbirke »dominantno poetski razrađuje svojevrсни emocionalni kanibalizam i njegov poredak«. Tonko Maroević ističe, pak, da Sonja Manojlović »na bjelini papira i u vrtložnoj kombinatorici crnih slova, ogoljelih naziva, iščašenih pojmova i paradoksalnih sintagmi ostvaruje energetska zračenje neospornih

1 Krešimir Bagić, Tamna neman, neman od stiha, *Vijenac*, br. 526, 1. svibnja 2014.

dometa i učinak nužnog, neizbježnog uvlačenja čitatelja u međuprostore postavljenih znakova.«

Neprekidna suprotstavljenost onome što je postalo znakom pomirenosti i uljuđenosti podupire se s uvjerenjem da poezija ima pravo biti slobodna i da je njezin temeljni i najviši izraz riječ, odnosno metafora, taj slobodni prijenos, prijelaz značenja u kojima se postavlja i istodobno odgovora na temeljno pitanje: što sam ja? Njezino govorno, pjesničko, subjektivno »ja« strukturira se i iskazuje kao ono koje neprekidno zaposjeda i imenuje, daje predmetnom svijetu njegovo ime, ali ga ujedno i prevodi, dovodi u iskušenje govornog jezika, lirike koja traži svoj narativni, izgubljeni dio. Pjesnikinji je neprekidno do narušavanja logocentričnog poretka svijeta, njegove potpunosti i namjere podređivanja, premještanja, potiskivanja: »Čija su usta otkako progovore/ istinu za hranu, za vodu, za zrak/ I što još učiniti, priležno broditi, konačno samo disati/ Ne sluša tijelo naredbe riječima,/ tad ga se boj« (Što još učiniti)².

Riječ je o govorenju, o onome što nas uzima pod svoje i ne pripada nužno poeziji, govorenje je izvanpjesnička stvarnost, zbilja koja se sastoji od jezika i našeg tijela, našega fonološko–morfološkog ustroja koji se na sasvim određen način pokreće. Ali mi znamo da dok otvaramo usta, govorimo i dišemo, mi konstruiramo, manje ili više vješto mucamo i vičemo. Ali mi znamo da dok pišemo i čitamo, mi konstruiramo, manje ili više vješto sa stilskim odmakom ili suviškom. O konstruktivnosti i vjeri u jezik je riječ. Uplicemo se u ono što prethodi pisanju, potrebi da se riječima (poezijom) oblikuje »trenutna postojanost«, koja nedvosmisleno uključuje i živi od onoga što je prije toga maknuto, izrezano, odstranjeno: »prisilno uklanjanje počivalo je na temeljnoj zabludi da se razaranjem koje se vrši na nekoj slici, pjesmi ili umjetničkom djelu razara sama stvar. Pritom se zbiljska stvar koja zauzima svoje mjesto daleko izvan tog djela ne dodiruje, nego ostaje što jest i što je oduvijek bila.«³

U toj pokretljivosti toliko je različitih glasova, alofona, onih glasovitih »m« koji su različiti u riječi majka i riječi bomba: »Vuk sam i kuća i atomska bomba,/ moj ples je skroman, ne protivi se sili teže,/ a uglavnom sam sjena na pozadini,/ pusto junačenje (Naslušaj se, nagledaj se). U poeziji Sonje Manojlović redovito se zatječemo u poslu uvlačenja izvanpjesničke realnosti u tekst, u njegov drugi okoliš. Uvlačenje se ne odnosi samo na jesen, zimu, poljupce i redosljed nego, u prvom redu, na nas koji govorimo, na nas čitatelje, jer mi smo stvarni relej, stalna i stalno tražena instanca njezina toliko prisutnog »ja«. Smijemo li to »ja« smjestiti u određeno pismo, žensko pismo, po tome i po onome što ispituje, propituje, je li ta gesta demontaže njezina »drugog« glasa i je li uopće riječ o fragmentu i destrukciji dovoljna da se složimo s tim i takvim pi-

2 Citirani stihovi u tekstu su iz knjige pjesama: Sonja Manojlović, *Dobri za sve*, Zagreb, Fraktura, Zagreb, 2015.

3 Ernst Jandl, *Otvoranje i zatvaranje usta*, frankfurtska predavanja o poetici, prevela s njemačkog: Truda Stamać, Meandarmedia, Zagreb, 2018, str. 23

smom, *kratkim ženskim pismom za dugo rastajanje*. Poslužimo li se njezinim pitanjem, ponovit ćemo »i tko zapitkuje«, »ima li tko u prizor nije stao«. Bit će prije da je riječ o preslagivanju postojeće slike, prizora, koji se reproducira, s kojim se igra: »na strmini, kroz grimiz i kikut,/ brbot i lom,/ zanima li te je li daleko,/ bez pozdrava, kamo će/ koliko ga noge nose,/ kroz sipež,/ kroz ljudsku obitelj,/ da poravna trag«. (Što još učiniti)

Jest, riječ je o poravnanju traga, stanovitoj de-ritmiji, iskakanju i izmještanju da bi se nakon glasovitog »što« započelo s onim ne manje važnim »kako«: kolokvijalno, zabrinuto, koje sličí »plutanju na šupljini dječje glave« (Bezvremena starost). Obećanja su i važna i isprazna, jer pokušajmo nabrojati s Peterom Sloterdijkom⁴ samo nekoliko novootkrivenih područja koja ne može ispuniti novovjeki subjekt, potrošač, korisnik, onaj koji je umrežen u svijet, a da ga se o tome i ne pita uvijek, ili ga se ne pita više. Izabrana kritična i križna mjesta, kojih je daleko više i sustižu nas svakodnevno i neumorno dio su okvira s kojima se pojedinačno i strasno igra, stimulira i proizvodi u pjesničkoj radionici Sonje Manojlović:

1. U kulturnom pogonu novog »društva« oslobađa se mnogo više sila sna i žudnje nego što se ikada može integrirati preraspodjelom dobara i životnih šansi u ovladive izražajne svjetove

Komentar: koliko posla za pjesnika na ovom svijetu!

2. U subjektima se nakuplja defenzivnih i ofenzivnih nezadovoljstava te pojačava do praga izražajnih radnji nego što se ikada može pomiriti masovnokulturnim reakcijama ili individualnim terapijama.

Komentar: koliko posla za pjesnika na ovom svijetu!

3. Polazi se više vožnji, planira se više putovanja, vrši se više polijetanja, slijetanja i presjedanja nego što ih se pomoću mjera za izbjegavanje sudara može obaviti.

Komentar: koliko posla za pjesnika na ovom svijetu! Ali to i jest njegov zadatak, njegova svakodnevica, njegovo ironično, samoironično, nemoguće i moguće »hodanje u mjestu«: »Redim po kući, klečim, vučem krpe,/ onda dugo i nepomično sjedim,/ a kad se sasvim smirim, ogladnim/ pa trčeći idem van/ prositi će i piće,/ jer do mojeg vina,/ po bobama i čahurama,/ po taštom i tromom,/ još je dugo hodanja u mjestu.« (Svakodnevica)

Vjera u riječ, u njezinu snagu, vraća je na nerijetko zapušten put od iskona do dijaloga, govorenja i istraživanja što je u govornom jeziku ludičko, izokrenuto i smješteno izvan redosljeda. Konstruiranje riječi i tijela, glasa i jeke, sjene i okvira, to »ja« junačenje odvija se u ritmičnom, živom i impulzivnom razmještanju stvari, predmeta, sjena i glasova. Neočekivana brzina daje pravo

4 Peter Sloterdijk, *Strašna djeca novog vijeka*, preveo s njemačkog: Kiril Miladinov, Sandorf, Zagreb, 2017.

na namjerni previd ili podmetnuto mjesto, jer tko će nas drugi nego povijest? Što će nas povijest? Ona će nas pojesti, i evo nas u kritičnom položaju, u području opasnom i nužnom, istodobno, za poeziju: poezija u svom tijelu mora imati subverzivni naboj, onu mjeru kritičnosti prema drugom, prema društvu, ona mora intervenirati u postojeće stanje stvari da ne bila zaboravljena, da ne bi pala u zaborav: »Vjeruje se bombi usred tijela,/ a ono je, ipak, najmanje mjesto,/ izluđeno se premješta, kao da nogama, kao da rukama,/ lijevo i desno, gore i dolje, ima utočišta« (Gozba). Traženje čudovišnog u jednostavnom i ponavljajućem, kolokvijalnom uskliku, frazi ili »lokalnom znanju«, žuđeni je, drugi, prostor čitanja i istraživanja, jer upravo »taj prostor dekonstrukcije utvare jeftinog samozaborava ono je što je tako posebno u pjesništvu Sonje Manojlović — jer jedino jasan vid najdubljega, lakanovski realnoga (kao otkrića najbolnijih istina izvan prostora ikakve izmaštane ili lukavo nametnute utjehe) u simboličkome poretku bilo koje vrste tvori jasan, beskompromisan filter nakon kojeg ostaje ono doista katarzično, dosljedno raspisano u njezinu pjesništvu, pa ma što joj bilo u motivskome–tematskome krugu spisateljskih interesa.«⁵

Ali u poeziji utočišta ili sigurnog mjesta nema, i bez obzira na našu opremljenost (uši za slušanje, usta za vikanje), lirsko »ja« Sonje Manojlović nezauzavljivo radi na prometu različitih diskurza, smjeni položaja i uloga, jer riječ je o odnosu živih i mrtvih, živog i mrtvoga — i treba li reći kamo će nas ta igra odvesti? (...)

Treba li reći? Treba. Evo, pokušali smo!

5 Delimir Rešicki, Pisati i disati u zlosutnoj tišini, u: Sonja Manojlović, *Dobri za sve*, Zagreb, Fraktura, Zagreb, 2015, str. 98

Mateja Jurčević

Razvijanje subjekta¹

99

Poezija je tvorevina nepromjenjive biti pa, premda joj je suština neodrediva i stalna, njezini oblici, funkcije i jezični izrazi podložni su mijenama vremena, društva i senzibiliteta onoga koji stvara. Sonja Manojlović svoj opus gradi dosljedno, bez naglih obrata, ne bježeći iz stila u stil njezino se pjesništvo širi postupno, nadograđujući na početni temelj ona ne stvara niz malih pitoreskkih brvnara, već zamak u kojemu su riječi u isto vrijeme i vrt i more, i šančevi i stražarnice, i eros i tanatos.

Pjesništvo Manojlović valja, dakle, promatrati kao cjelinu u kojoj se nova stilska rješenja skladno nadovezuju na stara, stvarajući tako, kumuliranjem motiva i karakterističnih ritmičkih obrazaca, jedinstven pjesnički glas.

U prvoj zbirki *Tako prolazi tijelo* mističnost se spaja s materijalnošću, idealizam sukobljava s realizmom, a spoznaja s granicama. Snažno oslanjanje na misaonost koja proizlazi iz trenutne ili davnašnje boli odaje nam intelektualno zreo, a emotivno iščašen subjekt koji uzaludno nastoji artikulirati ono što se može izreći isključivo krikom. Egzistencijalizam koji se pripisuje najranijim zbirkama Sonje Manojlović nikako nije čist, već isprepleten s ekspresionističkim izražajem sebstva u ponovljivim motivima zvijeri, ognja, krvi, želje, smrti, kobi i drugih. U isto vrijeme, riječ je o fatalističkom subjektu, onome koji zna što treba činiti, došao je činiti, ali svijet u kojem se našao ne dopušta mu drugo do bivanje u njemu.

Zbirku *Davnog stranca ljubeći* lako je percipirati kao stilski produžetak prvijenca, u kojemu prvotna emocija polako biva uobličena u jasnu misao ili misao o misli. Karakteristična introspekcija motivirana je repetitivnim motivom sjećanja koje svojom jasnoćom i puninom podcrtava ravnodušnost i pra-

1 U ovome osvrtnu bavim se isključivo zbirkama objavljenim do 2005., uključujući i zbirku *Čo-uječica* objavljenu te godine. U zbirkama koje slijede autorica će subjekte uglavnom tvoriti kombinacijom prijašnjih obrazaca.

zninu sadašnjega trenutka. Ipak, subjekt nas nastoji zavarati, bol nije prošla nego se stopila s dominantnim slikama pejzaža, prostora, predmeta. Međutim, nema potpunog odmaka, Manojlović se povremeno vraća u početnu točku i pojedina lirska ostvarenja mogla bi lako pripasti i prvoj zbirci. Snažna tendencija k binarnosti izvor je emotivnog i intelektualnog napona koji se prazni u govoru. Govor pak teži apsolutnosti, sve što je rečeno nadaje se kao istina, nužnost, pa tako svako obraćanje svijetu, ljudima i stvarima u njemu zadobiva propovjednički ton koji će Manojlović dijelom zadržati i u *Sarabandi*.

U njoj Manojlović stvara atmosferu snoviđenja koja se osim na motivskom planu manifestira i u mijenama glasa i stila, podupirući tako, svjesno ili ne, razumijevanje teksta u ključu mitskoga, iskonskoga, nagonskog. Emocija se iskazuje u kretanju, subjekta i jezika, kretanju koje rastvara tijelo na pojedine dijelove i osjete. Manojlović balansira između ja i mi, apostrofirajući često izgubljenog i neprisutnog Drugog da bi, naposljetku, smirenje pronašla u sebi samoj. Dva ključna motiva lica i imena, nadaju se ovdje kao suprotnosti, kao tvarno i jezično bivstvovanje koje se rijetko kada spaja. Ako je u prvoj zbirci tijelo u prvome planu, u drugoj sjećanje, treću možemo okarakterizirati kao sjećanje tijela, ono što je proizašlo iz njegove mogućnosti da opaža, žudi i pamti. Snažna misaonost nije nestala, ona crpi iz tijela kao medija koji je izložen iskustvu svijeta.

Prvi značajniji odmak javlja se u zbirci *Espresso za Mariju*. Manojlović ustrojava potpuno novi ritmički obrazac zasnovan na mnogobrojnim paralelizmima koji ne samo da pridonose zvučnosti, nego i odaju dojam novog stanja subjekta. Ekspresionistički elementi, premda još uvijek prisutni, značajno su reducirani, a subjekt je pomiren ili pripitomljen, svijet se još uvijek nemiran vrti, ali sve manje ulazi u osobni prostor i sve se manje dotiče srca. Manojlović ovaj put stvara subjekt koji uočava sve što jest, ali je u njega *zgrčeno srce i okamenjen nerv*. S takvim preduvjetima možemo govoriti o egzistencijalizmu.

Zbirke *Civilne pjesme* i *Babuška* pak, idu još korak dalje. U njima se jezik potpuno oslobađa krute misaonosti, Manojlović se ne usteže u igrivosti, ali njezina je pjesma harlekinska više no ludička. Necjelovitu sintaksu, fragmentarnost u kojoj misli izbijaju jedna drugu i bore se za prostor te ekstatičnost subjekta, možemo gledati kao na nagli zaokret u poetici ili kao prirodnu reakciju subjekta koji, nakon uzalud potrošenih velikih riječi, nastoji prihvatiti svijet u njegovoj običnosti, ali ne bez doze ironije, ne bez nevinog podsmijeha.

Sljedeći bitan pomak u pjesništvu Sonje Manojlović događa se u zbirci *Njen izlog darova*, jezični i misaoni čvorovi razmršuju se u čist govor, subjekt je prepušten ugodi svakodnevice, a liričnost se ostvaruje u svemu što se začiće, predmetima, životinjama, prostorima. Kretanje je reducirano, lirsko ja kreće se u poznatim granicama doma, vrta, tržnice, teatra. Lišena davnašnje apstrakcije, autorica se smješta u intimne prostore, odbacujući i krik i igru postaje tek ljubopitna promatračica unutarnjeg i vanjskog svijeta, od one koja teži spoznati svijet do one koja je spoznala mudrost malih stvari.

Vješturkov tanac: u reciklažnom dvorištu oblikuje subjekt koji je putnik ničega željan, onaj koji govori sam o sebi, upućuje nas tko je, upućuje na svoju ranjivost, nemuštos, nevješto življenje ili barem življenje van obrasca.

Ja nisam čovjek, ne primjećuje se da živim/ ne skrblim za sebe / ne pritežem u naručje ništa živo / posudim prodam / potrošim sve

U suprotnosti s početnim apsolutnim izražavanjem istine, bez sigurnosti mladog pjesničkog glasa, Manojlović propituje mogućnosti, prepušta se kolebanju, ništa više nije posve sigurno pa ni riječ iza koje se sve jasnije nazire praznina. Kretanje se zaustavlja, a naglasak se stavlja na bivanje u sadašnjosti, prošlosti i mogućnostima koje je nudila ili uskratila te u očekivanju budućnosti.

Zbirkom *Čovječica*, kojom ću i završiti ovaj osvrt, glas se ustaljuje, a poezija Manojlović piše se i čita u neoegzistencijalističkom ključu. Opreka između unutrašnjeg i vanjskog, između izgovorenog »da« i nečujnog »ne« način je dijeljenja »ja« od »njih«, nijema pobuna individue, one koja se zatvara u vlastite prostore i čula. Jezik Drugih okrnjen je, bez suštine, nedovoljan da bi se izgradili mostovi. Nastoji se proniknuti tek u vlastito ja.

I čovjek, idući za samim sobom, / kao da je drugi, / pruži ruku / i uruši se

Na sunčevo mjesto, u središte svemira dolazi čovječica koja se nakon punog kruga vraća u točku iz koje je krenula, u unutrašnjost koja je izvor riječi i smisla.

Sada bih se i zaključati mogla, / oči u oči sa zidom knjiga, / jer svejedno je starici, ključarici / spavam li / ili sam budna / Svjetlo dolazi jedino iznutra, / svjetlo je plaćeno, svjetlo je konačno moje.

Rade Jarak

Proza Sonje Manojlović

(*Mama, ja sam Don Juan*, Zagreb, 1978.)

102 U opusu tada mlade, nastupajuće pjesnikinje, buntovne na svoj način, pjesnikinje o kojoj su kružile legende i ispredale se priče, knjiga »Mama, ja sam Don Juan«, razlikuje se od ostalih. To je, koliko mi je poznato, jedina njezina prozna knjiga.

Sonja, kao mlada pjesnikinja, 1973. godine dobiva kolumnu u »Oku«. Kolumnu bi prema tematici mogli nazvati »feminističkom«, čak i pretečom feminizma na ovim prostorima, premda definicija nije sasvim točna. Jer bi se isto tako mogla nazvati i »pseudo anti-feminističkom«. Moglo bi se reći da je njezina proza više provokativna, zafrkantska, puna logičkih i pjesničkih sinkopa i izvrtanja smisla, atrakcija, asocijacija i asonanci. Znači, u Sonjinoj prozi bio je itekako vidljiv otisak njezine poetske prakse.

Prva kolumna u nizu zove se »Silovanje — radovanje«, s preporukom u stilu: »odaberite mjesto i okolnosti pod kojima ćete biti silovani«. Ova preporuka odmah uključuje određeni sado-mazo odnos, kao i poigravanje tim pervertiranim psihološkim odnosom na umjetničko-ludičkoj razini. Iako je Branko Maleš svoju prvu knjigu »Tekst« objavio 1978., a »Zbornik off poezije« uredio 1979. — pa bi to bio početak čuvenoga semantičkog konkretizma, ma što to značilo, Sonjina rubrika »Oko seksa« u »Oku« izlazila je 1973–4. Pa bi se moglo reći da je Sonja Manojlović bila, bar na intuitivnoj razini, preteča semantičkog konkretizma i »igara označitelja«.

Na kraju te prve »studije« o silovanju spisateljica kaže: »Ako vam se učini kako, na koncu konaca, svojim sudjelovanjem i niste mnogo postigli, nije ni prvi ni posljednji put da se pogrešna osoba našla na pravom mjestu«.

Pak u kolumni-priči »Jalžica i zvijer«, autorica kaže ovako: »Bez obzira na svoju kronološku i mentalnu dob, vi, svakako, već imate auto. Vjerojatno se i u putovanja upuštate? Daleka? Sami?»

A cestom šalabajzaju male slatke Jalžice, pokisle i bespomoćne djevojčice — s tijelom žene, naravno«.

Ili, u »Čovjek s najmanjim ponovo napada«, kaže: »Uzaludno vam je bacati se u direktnu potragu za njima: ti patnici... nalaze se horizontalno i vertikalno raspoređeni oko vas pod nazivima:

1. voajeri
2. silovatelji
3. monstrumi — ubojice«

Naslovna kolumna–priča zbirke »Mama. Ja sam Don Juan«, o maminim sinovima koji se pretvaraju u Jackove, uvrštena je u »Antologiju hrvatske kratke priče« Miroslava Šicela (izdavač Disput 2001.),

I tako, Sonja Manojlović na zafrkantski i duhovit način raskrinkava ondašnje, ali i opće i danas važeće, muško–ženske odnose i pripadajuće im mitove i tabu teme. Stoga bi zbirka »Mama, ja sam Don Juan« i danas bila aktualna i rado čitana. Ovo je djelo, upravo zbog svoje žanrovske različitosti, značajno za razumijevanje opusa Sonje M.

Andrijana Kos-Lajtman

Nestajanje kao motiv i princip u poeziji Sonje Manojlović

104 O poeziji Sonje Manojlović — od samih njezinih početaka kada se autorica, tada sedamnaestogodišnjakinja, javila svojom prvom zbirkom (*Tako prolazi tijelo*, 1965.) pa do danas, kada iza nje stoji ukupno šesnaest pjesničkih zbirki (posljednja, *Gledajući odgovore*, objavljena je u prosincu 2018.) — puno se i uglavnom afirmativno pisalo. Kritičari su u njezinu pisanju izdvajali različite elemente, ponekad i međusobno vrlo diskrepantne, poput intelektualizma i »atmosfere poetskoga« (Vjeran Zuppa), »suzdržanog iskaza« koji ispituje granice emocionalnosti (Nada Pinterić), dimenzije egzistencijalizma, dovodeći ih u vezu čak i s izravnim utjecajem tzv. filozofije egzistencije (Branko Maleš), ali i uočavajući zamjenu egzistencijalističkoga prosedea onim simboličkih vrijednosti, naročito u kasnijim fazama (Branimir Bošnjak). Branko Maleš pisao je o »simboličkim semantičkim rešetkama« koje obilježavaju gotovo sve poetske faze Sonje Manojlović, Zvonimir Mrkonjić o »diskontinuiranim sintagmatskim skokovima« koji pomalo nalikuju na tehniku sna, Tonko Maroević zamjećivao je infantilizaciju motiva i tona, Cvjetko Milanja, između ostaloga, isticao je feminilnost, Krešimir Bagić primijetio je da njezina lirika funkcionira kao specifičan »prostor tajne«. Bilo je i onih koji su govorili o »raskrojenosti subjekta« (Mrkonjić), što pak je kompatibilno deridijanskoj koncepciji bitka te su se upravo u tom smjeru, također, odvijala neka čitanja — primjerice, ukazivanjem na prijepor između tijela i jezika i mogućnost obnavljanja tijela kroz jezik. Odlična je tako Bošnjakova detekcija kojom poeziju ove autorice sagledava kao igru zgušnjavanja kroz »babuške jezika«, točnije, naglašava da je njezina pjesma »kao anamneza neke bolesti kojoj nema lijeka, bolesti sama jezika koji se zaklinje u vlastito zdravlje«. U svakom slučaju, sinkopiranost i fragmentarnost egzistiraju kao bitne odrednice poezije Sonje Manojlović, kako na formalnom, tako i na semantičkom planu — riječ je o poeziji koja je neprestano u stanju iskliznuća i procesu izmicanja, o neizrečenosti kao permanen-

tnom mjestu pjesme. U ovom radu bavit ćemo se stoga upravo tim, možda i ključnim obilježjima poezije autorice Manojlović — obuhvatit ćemo ih sintagmom *poetika nestajanja* te ih analitički zahvatiti kako na semantičkim, tako na sintaktičkim (formalnim) razinama pjesme. Iz takvoga pristupa razlučit će se nekoliko različitih modela nestajanja kao bitnog principa ove poezije.

Prvi model nestajanja koji možemo uočiti u poeziji pjesnikinje Manojlović jest onaj koji se ostvaruje na semantičkoj razini njezina poetskoga diskursa. Predočen je, prije svega, kao proces nestajanja, podriivanja egzistencije te ga možemo nazvati *egzistencijalističkim modelom nestajanja*. Prate ga osjećaji i atmosfera ugroženosti, nedostatnosti, straha, trošenja, prolaznosti i/ili slutnje nestanka, ukratko, predočava se kao svojevrsna degradacija egzistencije. Ovisno o tome ostvaruje li se na individualnoj razini — kao degradacija subjekta (ili rjeđe objekta) iskaza — ili pak na generalnoj, kolektivnoj razini — kao opća degradacija svijeta, narušavanje njegovih uporišnih konstelacija, možemo razlikovati dva podtipa nestajanja: individualni i univerzalni/opći. Primjere za prvi podtip, gdje ugroženost biva centrirana u točku samog iskaznog subjekta, pojedinca, najčešće pronalazimo u ranim autoričnim zbirkama. Primjerice, već u prvoj zbirci *Tako prolazi tijelo* (1965) Manojlović piše: »Sjela sam na kamen izloživši se / I strah je ušao u mene / zatim raspoznao cestu ne izustivši ni riječ razloga / ograničenu tijelom nagoni me na uzmak licem / prema zemlji«. Ili, iz iste zbirke: »Čak i psi znaju kao i oblaci više me ne prepoznaju / Nadnese ni lijepo kažu tako prolazi tijelo«. Mnogo sličnih stanja egzistencijalne erozije, ne samo kroz tjelesni aspekt nego i onaj unutarnji — kao drobljenje, eroziju iskustva i sjećanja — nalazimo i u sljedećoj autoričinoj zbirci *Davnog stranca ljubeći* (1968). Navest ćemo tek jedan primjer: »Zračne me struje zapljuskuju / i kao čovjek ostavljen na ivici mora / u prolomu ljeta, svjetlošću prožet / gubim iskustvo i sjećanje«. U toj zbirci, međutim, osim pojedinačne razine dekadencija sve više zahvaća i onu globalnu — temelje svijeta kakav je bio, na kakav smo navikli. Zapitanost i nesigurnost postaju stoga ključne jezgre pojedinca — i lirski subjekt i okoliš u koji je uronjen određeni su nesigurnošću i relativnošću, ponekad i apsurdom. O tome, između drugih, svjedoče i sljedeći dojmljivi, imaginativni stihovi: »Ni zemlja ne zna da li sanjaju mrtvaci / ni ja ne znam koliko grobova u sebi nosim, / tu blagost«. U zbirkama koje su došle potom takvih će slika koje svjedoče o iščašenju svijeta u njegovim temeljnim, uporišnim zglobovima, biti i više, posebno u zbirci *Jedan espresso za Mariju* (1977). Tako, primjerice, u pjesmi »Podstanarska balada« nalazimo: »Ušljivi grade, / na svakom od tvojih uglova po jedna je stvar propala.« Ili, u pjesmi »Tetovirani«: »Datumi propadaju sve dublje / stare / ali dišu / slušaj kako dišu i trepere u jezi kapilara / slušaj kako venu / između njih i godišnjih doba je sićušna praznina / pramac godina«.

Drugi model nestajanja mogli bismo nazvati *simbolističkim modelom nestajanja*. Za njega je karakteristično da referenciju ne pronalazi u dezintegraciji pojedinca ili svijeta, već apstraktnih sfera — svjedočimo kako erodira

smisao, uporište, razlog, koncept na koji je oslonjen pojedinac, ali i svijet u cjelini. Točnije, riječ je o dezintegraciji simboličkih sustava, među kojima posebno mjesto ima jezik, kao najvitalnija čovjekova simbolička oznaka. U zbirci *Civilne pjesme* (1982), u pjesmi »Igra karata«, nalazimo tako sljedeću sliku: »U krug / na obrazu je inje praskozorja / to samo voda sahne / i zrak se truni / samo stvari propadaju dublje u sebe«. Slične slike degradacije temeljnih orijentira zatječemo i u zbirci *Njen izlog darova*, primjerice, u pjesmi »Sve ima svoju priču«: »Zato najradije tamo / gdje nema ni dolje ni gore / slušam / šapat ruba«. Najdojmljivije su, međutim, možda one slike koje govore o praznini i ništavnosti jezika, s obzirom da upravo one suštinski potkopavaju ne samo vjeru u jezik kao platformu komunikacije nego i vjeru u identitet/cjelovitost govornog subjekta kao takvog. Drugim riječima, one podrivaju i konstelacije same poezije pa, kada ih nađemo u pjesmama, imaju ujedno i autoreferencijalni naboj. Takav je slučaj, primjerice, u pjesmi »Govorim«, iz zbirke *Njen izlog darova*: »Vidim jasno to ja / tek zvučni oblutak bačen koso / skliže površinom / odskače i pada i propada / u zrcalnu prazninu jezika«.

106

Posljednji, treći model nestajanja koji ispoljava poezija Sonje Manojlović mogli bismo nazvati *stilističkim modelom nestajanja*. Riječ je principima nestajanja koji funkcioniraju kao lingvostilistički postupci, bez obzira na semantiku stiha ili pjesme u cjelini. U prvom redu, radi se o različitim principima i strategijama poetske redukcije koja zahvaća različite tekstualne razine — počevši od one leksičke i sintaktičke (redukcija iskaznih sintagmi i cijelih stihova), do one grafičke (redukcija interpunkcije). Potonja, interpunkcijska redukcija, posebno je zanimljiva s obzirom da je riječ o poeziji koja se striktno i sustavno opire korištenju točke kao inače osnovnog i najčešćeg interpunkcijskog znaka. Drugim riječima, poezija Sonje Manojlović jest poezija bez točke — bestočna poezija. Dakako da je u takvom dosljednom izbjegavanju točke kao elementarne oznake okončanja sintaktičko–misaone cjeline, osim osviještenog formalnog postupka, potrebno tražiti i njegovu dublju značenjsku osnovu — riječ je o poeziji koja se evidentno odupire okončanju i misaonoj zao-kružnosti, koncentrirarnosti i idejnoj punktualnosti. Stihovi ove pjesnikinje, prije svega, prezentiraju tijek i nedovršenost, permanentna iskliznuća od jednog, konačnog oblika i smisla. Pjesma se vizualno i/ili auditivno ozbiljuje kao procesualnost — kao performativ nestajanja, otklona, fiksiranosti, zadanosti uopće.

U okviru ovoga stilističkoga modela, nestajanje, međutim, možemo pratiti i na razini jezičnostilske figurativnosti. Širok je spektar figura koje nam u pojedinim slučajevima prezentiraju semantiku nestajanja/degradacije — počevši od metaforičkoga iskaza, preko komparacija, pa do različitih vrsta nabiranja i nizanja. Tako, primjerice, u pjesmi »Odlučivanje gledanjem«, iz zbirke *Vješturkov tanac*, pratimo polisindetonske strukture (nizanje veznika *ni*), ali i nizanje infinitivnih oblika. S druge strane ti su postupci, kako pjesma odmiče, praćeni redukcijom riječi, čime se postiže da redukcija biva sve snažnija, tj. da



je intenzivnije zamjećujemo — drugim riječima, možemo govoriti o svojevrsnoj gradaciji redukcije: »Ni žena, ni dijete, sretna zvijer / u plitkoj šumi, u izlogu ležim / tabanima okrećući grad / tako podoh vidjet / čuti zrno, vapaj hrane / kao da ću loviti, stići, jesti / grizući za vrat / Ne / Ni danas, ni sutra, ni ikada«. U pjesmi »Majka Ne Nea« iz zbirke *Civilne pjesme* nalazimo pak anaforičku uporabu riječice *ne* kojom se pojačava dojam ništavnosti i dezintegracije: »»Bjesomučna ledena glatka majka / ne dodira / ne bolesti / ne predmeta /ne nea«. Dojmljive stihove nalazimo i u pjesmi »Putna groznica« koja se bazira na polisindetona i usporedbi, ali i postepenom grafičkom skraćivanju stihova kao oznaci urušavanja i postepenog nestajanja/izmicanja: »I ptica se, na nebeskim raskrižjima / pjevajući, uruši sama u sebe / I čovjek, idući za samim sobom, / kao da je drugi, / pruži ruku / i uruši se«. U ovom kontekstu svakako valja spomenuti i pjesmu »Ne« iz zbirke *Njezin izlog darova* jer je riječ o iznimno efektom primjeru nizanja, svojevrsnog gomilanja riječice *ne* kao sredstva fragmentarizacije iskaza, mrvljenja semantičkih odsječaka i postizanja konstantne, pulsirajuće sinkopičnosti: »Ne donosi ne dokazuj ne vraćaj / toliko tvoje da si već tu / Ne glasnom Ne razdraganom / bijelo Ne tebe crno Ne meni / Ne pa i samom životu / Kad bi Ne / moglo propuzati kroz tišinu / I poravnati moj kraj«. Dakako, jasno je da nije slučajno što je upravo *ne* riječ koja se najčešće ponavlja, kojom se najčešće igrivo ali dosljedno prenapreže ovo pjesništvo — pjesništvo *ne*-stajanja, stalnih iskliznuća i rascijepa.

107

Zaključno, moguće je reći da je poezija Sonje Manojlović — bez obzira na brojna druga obilježja koja u pojedinim fazama svoga razvoja više ili manje ispoljava — tijekom cijele vertikale svoga vremenskoga trajanja temeljno, a možda i dominantno, *poezija nestajanja, iskliznuća i izmicanja*. U formalnom, ali i značenjskom smislu fenomen nestajanja (pojedince, svijeta, simboličkih sfera, ali i »tijela« pjesme) nadaje se kao temeljno kućište na kojem počivaju brojne strategije poetskoga »klizanja« — kako dorečenog, cjelovitog smisla, tako i forme. Fenomenologija nestajanja povezuje semantičku i sintaktičku os ove poezije kao svojevrsna pulsirajuća, trajno i na različite načine prisutna točka oko koje se ona, polivalentna kakva jest, zgrušava.



Ivo Žanić

Tahirov poučak, ili: Kakav sve hrvatski biva jezik

108 Pjesničkim knjigama Tahira Mujičića predgovore su i pogovore redovito pisala važna i upućena imena naše kulture, i sama ovjerena ozbiljnim opusima, i svi su — neovisno o različitim poetološkim i metodološkim ulascima — kao zajednički nazivnik autorova djela spominjali igru, igrovnost i igrivost općenito, a na razini jezične izvedbe posebno. Pogovor zbirci *Kokot u vinu* (1994) Nikica Petrak počinje Audenovom mišlju da bi pjesnički dar priznao ne toliko onima bujne mašte ili snažnih osjećaja, koliko onima koji vole jezik i nesputano se njime igraju, dok Mile Stojić u ogledu uz *Vlašku 99* (2009) izdvaja autorovo poigravanje jezičnim i poetičkim konvencijama, posebice kombiniranje soneta, kako kaže, »najklasičnije i najokoštaliije pjesničke forme« i njene »patetike« s dijalektom i slengom, pri čemu da autor stvara »neobične i šašave srokove iz naoko nespojivih jezičnih idioma«. Boris Senker drugom zgodom govori o »poetskom kabaretu« i »montaži atrakcija, kolažu književnih, glazbenih, plesnih, filmskih i inih citata, parafraza i travestija«, s podtekstom da to pjesništvo nije drugo doli nastavak autorovih kazališno–kabaretskih dramaturških inovacija drugim sredstvima. Slobodno se može dodati da vrijedi obratno: *operapetritziana*, *Kaiserliches und Königliches Kabarett–Operettisches Karussell*, *kajbojski glazbeni strip*, *pjesmozbir*, *stor šori*, *pučki napričak*, *pučki mjuzikao*, *halucinantni galgencabaret* i svakojaka još žanrovska menažerija i književno-teorijska minska polja stvarana što samostalno, što udvoje, što utroje, produžetak su, ali i najava, Mujičićeva pjesništva drugim sredstvima.

Kazano je ovako, naime da su isti fenomeni simultano sami sebi najava i produžetak, prethodnica i nastavak, zato što Tahirov opus nije nužno čitati kronološki. To je čak štetno kao za malo koji opus, pogotovo ovaj koji se proteže gotovo u ukupnoj žanrovskoj lepezi što ju je namrla povijest književnosti (nedostaju mu, čini se, samo junački ep i ekloga, vjerojatno zbog autorove mladosti). Čitanje unatrag i inače je legitimno, a ovdje postaje obavezno, prirodno

i smisleno: i odavde i odande sve je u tom opusu genološki i teorijski domišljeno i koherentno, razorno za sve krute teorijske sustave, jer oni podrazumijevaju kakav–takav razvoj, svodivost barem bitnih elemenata na izvođenje kasnijih iz ranijih stupnjeva, pa nije svejedno na kojem će se mjestu u taj svijet ući; o točki ulaska, naime, ovisi perspektiva. Tahirov opus, kao ukupnost, prispodobiv je krugu, a kad je tako, zaista je svejedno u kojoj će se točki u nj ući: svaka je prava i ulaznika ničim ne uvjetuje. Ovdje sve tako skladno kruži i prelijeva se, vraća i obnavlja, te se perspektive samo načas doimaju drugačijima, a čim se oči priviknu, počinju se stapati. Jer bitno je samo jedno: da se sve što je Tahir ispisao čita prije svega kao jezik. I onda više nije riječ ni o žanrovima ni o strukturama ni o književnim vrstama, nego o jeziku kao onome što nadilazi sve i što prethodi svemu, dakle — igri.

◆
Povelik je broj uglednih imena, od filozofa preko sociologa do antropologa, pisao o igri, njenim izvorima, učincima i preklapanjima s drugim tipovima čovjekova ponašanja, no dva su općenito najpoznatija i najpriznatija — Francuz Roger Caillois i Nizozemac Johan Huizinga. Za prvoga, bitna značajka igre nije proizvodnja dobara, nego baš to što ih ne stvara, a igra i za drugoga »oživotvoruje društvene veze«, ima dakle i jasnu komunikacijsku funkciju. On posebno ističe da je i pjesništvo rođeno kao igra, te se zadugo, u ranoj kulturi, ne može govoriti ni o kakvu svjesnu zadovoljavanju težnje za ljepotom. Bitan razlog zbog kojeg čovjek uopće riječi podređuje mjeri, kadenci i ritmu nisu, barem ne primarno *ljepota* ili *ganuće*, ionako teško spoznatljive kategorije, nego on stvara pjesmu zato što u društvu mora igrati. Ritmizirana riječ nastaje »samo dok društvo igra« i njen su smisao, zadaća i vrijednost upravo u tome; počne li ta društvena igra gubiti značaj svečanosti ili svetkovine, gubit će i smisao i vrijednost.

Sama se jezična igra u najširem smislu, kao postupak zasnovan bilo na zvučkovnu, bilo na smisaonu poigravanju jezikom, može razumjeti kao namjerna manipulacija posebnostima nekog jezičnog sustava kako bi se pažnja privukla na same te posebnosti. Time se izaziva komunikacijski i kognitivni učinak koji nadilazi puki prijenos značenja koje se drži premisom razumijevanja. Ludička je funkcija, ističe velški lingvist David Crystal, jedna od najvažnijih dimenzija jezika, ali se marginalizira jer institucije uče istraživače da uporno gledaju samo u jednom smjeru — prema »jeziku kao informaciji« ili se pak otpisuje kao tema odveć trivijalna za ozbiljno izučavanje. Ili, prema komplementarnim uvidima drugog, engleskog lingvиста, Guya Cooka, iako se često drži da su primarne funkcije jezika uspostava i održavanje društvene organizacije te sabiranje i prijenos činjenično potvrđena znanja, pri čemu su nastanak fikcije, dakle maštovnih proizvoda, i posve formalnih obrazaca upotrebe jezičnog gradiva manje važni iako nedvojbeno zabavni usputni proizvodi, takav se redosljed i tip uvjetovanosti lako može izokrenuti. Posve je vjerojatno da je, ontogenetski i filogenetski podjednako, prva funkcija jezika stvaranje maštovnih svjetova

— laži i igara, fikcija i fantazija, te da je iz takve upotrebe potekla sposobnost stvaranja zamršene društvene organizacije i kompleksnog znanja, da su dakle oni ne toliko prvotni pokretači, koliko usputni proizvođači. I on, kao Crystal, upozorava na temeljni, obrazovanjem i dominantnom kulturnom matricom uvjetovani problem zapadne znanstvene zajednice: njeni su pripadnici tako sretni kad ponašanje drugih ljudskih zajednica mogu označiti kao »igru« i tako nevoljki tolike tipove ponašanja u vlastitom društvenom okruženju vidjeti u istom svjetlu usprkos itekako očitim sličnostima. Oni ih se srame, osim ako posrijedi nisu posve mala djeca.

110

Johan je Huizinga uporno — i očito uvelike uzaludno — ponavljao da igra ne isključuje ozbiljnost, da je igrovnost daleko od lakomislenosti, da svaka igra nešto znači i da za razumijevanje ljudskih praksi i društva nipošto nije dobro što humanističke i društvene znanosti pojmu igre daju premalu važnost. Za nj, u korišćenu konvencija koje su omogućile razvoj kulture stoji duh igre, a igra je istodobno pouka iz slobode i pouka iz uspostave reda, stvaralački poticaj i pronalazački duh, mašta i disciplina... Kultura se »i oblikom i raspoloženjem javlja kao igra«, u »dvojstvu kultura–igra, igra je primarna«, tj. kultura se »ne začinje kao igra, niti iz igre, već prije svega u igri«, starijoj i iskonskijoj od svake kulture.



Svi su ti činioци ili pobude u Tahirovoj građi, u Tahirovu jeziku kao dijelu jezika kao društvene institucije *par excellence*, zastupljeni aktivno i maštovno a opet uredno i simetrijski, kao izvrsna potvrda Huizingine i Cailloisove misli da sve što ljudi čine može postati igra te da nema jednoznačne razdjelnice između onog što jest i onog što nije igra, između igre i neigre. Jer takvi smo mi ljudi — stvaramo jezični »nered« da bi iz njega proizišao nov, drugačiji ali nipošto manje važan red. Tahir Mujičić utoliko je uzoran primjerak ove naše, povijesnim ponašanjem ne baš uzorne vrste.

Čuje se i čita, kad je on u pitanju, da je *stvorio* konglomerat jezika koji se u različitim kombinacijama prožimaju, pa da je *stvorio* konglomerat književnih predložaka i tradicijskih zasada koji se privlače i udaljuju kao u nekom svemiru. Meni se ne čini da je primjereno reći da je on baš *stvarao*; uvjerljivije mi je vidjeti ga kao nekog tko je učinio mnogo više: oslobodio se i pustio da njegov jezik stvara svojom unutrašnjom logikom, da ga sloboda u pristupu jeziku i njegovoj upotrebi odvede u izvornu, igrovnu bit toga jezika, da tim doživljajem svoje jezične prakse poništi površinsku raznovrsnost, sve te konglomerate i kombinacije, te sebe i svoje djelo uspostavi u temeljnom, početnom jeziku.

Oni koji su, studirajući lingvistiku, slušali predavanja Bulcsúa Lászlá i njegove prikaze funkcioniranja desetaka i desetaka genetski najraznovrsnijih jezika znaju reći da je njegova temeljna, dubinska poruka bila da sav taj nepregledni *konglomerat* nije doli mozaik pojavnih likova onog jedinog, izvornog, dubinskog Jezika... Da je ono što je različito površinsko, a ono isto — dubinsko. Da je svaki jezik isti, samo što je donekle različit.

Dakako, točno je da Tahirova poezija, ako ćemo ponajprije o njoj, sadrži mnoge višejezične rime, da je na toj razini, kulturno–povijesno gledano, zakonit baštinik humanističko–renesansne makaronike, ali i da je na razini individualnog doživljaja i estetike zvukovnosti dvojbena koliko su, kad se rimuju *csirke* i *dirke* ili (*orkanski*) *visovi* i (*sumnjivi*) *peacovi*, zaista na djelu nekolicke jezici i jesu li ta dva primjera stvarno nešto dubinski, kategorijalno drugačije od rime *tusta/usta* ili također jednojezične odnosno istojezične *clever/never*. Zar se zaista baš sve mora lingvistički prepoznati, razumjeti i razvrstati, tako dosljedno da ništa ne ostane kao zvuk, dojam, doživljaj... Kao drugo, kako uopće govoriti bilo o jednojezičnosti ili višejezičnosti rime kad rimovane riječi ne postoje samostalno, autonomno, izdvojene iz pripadnih stihova koji su pak sami jezično kompleksni i mozaični, u smislu dakako one pojavne mnogolikosti koju je kroz svoja predavanja provlačio László. Što je, primjerice, ovo što slijedi: jednojezična rima ili višejezični stihovi i kakva smisla ima govoriti bilo o jednome bilo o drugome kad se jedan odgovor lako može obezvrijediti drugim, s naglaskom na drugačijoj sastavnici: *pak sve ča se menja spoznah er sam clever/ ljubav uverenja al ti cara never*.

111

Ja mislim da nas, loše i nesnosno neodgovorne učenike strpljivi Tahir ovakvim jezičnim izvedbama uvijek iznova uči kako je hrvatski živ na razne načine, dakle da on cijelo vrijeme piše na hrvatskome, i samo na hrvatskome, da su dakle i *clever* i *never* drevne hrvatske riječi, možda za nijansu dijalektne, ali utoliko autentičnije. Ta sam je autor lijepo i napisмено objavio kako je u jezičnom smislu on *Kulac Babilonac u granicama domovine Kule Babilonske*, koji piše na svim hrvatskim jezicima, što je logično kad je, gnjevan zbog oholosti graditelja, Bog rascijepio dotad jedinstveni hrvatski. Sve je to dakle hrvatski, živ na razne načine, mnogolik, razvijen iz sebe sama. Što bi, recimo, bio u maloprije navedenom primjeru leksem *peace* da ga hrvatski leksem *vis* ne razotkriva i time osmišljava kao također hrvatski leksem, samo za tu prigodu prurušen u hrvatskoengleski. Ovo punopravno i jednakovrijedno stoji i kad se gleda s druge strane, kad se *vis*, zahvaljujući leksemu *peace*, prepoznaje, razotkriva, osmišljava kao jedno obično, prirodno engleskohrvatsko *veace*. Nema ga ni u jednom engleskom rječniku? Pa bit će ga kad i ondje naiđe neki Tahir, Kulac Babilonac koji će pisati na svim engleskim jezicima. I rimovat će se, naravno, s *peace*. I lijepo će se vidjeti, kako točno veli Huizinga, da se kultura ne začinje kao igra, niti iz igre, već prije svega u igri, starijoj i iskonskijoj od svake kulture. Lako je prepoznati hrvatski kad je samo (iako je i to mnogo) hrvatski, ali treba ga vidjeti i kad glumi da je engleski, talijanski, mađarski, češki...

◆
U znanosti o jeziku, kao često i u praksi, nije moguća jednoznačna razdjelnica između slenga i dijalekta, žargona i gradske koinē, kao ni među samim dijalektima — oni nisu, što se hrvatskih tiče, tri jasno omeđena polja, nego stupnjevi, prijelazi, kontinuumi, pa su i dijalektolozi, da bi uopće mogli izvršiti analitički djelatnu klasifikaciju za čakavski (što se načelno odmah može primi-

jeniti i na kajkavski i štokavski) na temelju kombinacije i zastupljenosti osam fonetsko–morfološko–naglasnih značajki stvorili ljestvicu od nekoliko stupnjeva »čakavnosti«. Nuka to čovjeka da ponudi analitičku kategoriju *tahirnosti*, u smislu stupnja u kojemu jezik uvire u svoje igrovno ishodište, u onu prirodnost kakvu poznaje samo slobodni izvorni govornik, onaj koji želi samo izraziti nešto iz svoje nutrine, iz svojeg doživljaja svijeta, i pritom nimalo ne mari ni za porijeklo riječi, ni za tzv. primjerenost, ni za jezičnu ideologiju ili čistoću. On jednostavno uzima, kad mu treba i koliko mu treba, i zato nikad nije ni u višku ni u manjku. I kad se naizgled ponavlja, izraz mu je potaman odmjeren.

Ima kod Tahira pjesma *A u Veneciji smrt 2*, gdje kao i vojnovičevskom u Dubrovniku plemstvo odlazi spati *zauvijek i peršempre (...) ancora e opet*, pa među *Zvonjelicama für Cvite* ironična poruka da je netko pošten kao *pošćer listonoša*, pa u proznoj *priPovijesti o O-u* (2010) opis jedne jeseni kad je sve bilo polumrtno, bezvoljno, gluho tiho, vrijeme kao zaustavljeno, ukratko — *sve je bilo šoto daun*.

112 Sad, rekao bi čovjek da to Tahir iz metričkih, igrovnih ili kakvih trećih razloga izmišlja, mehanički sklapa, pa je onda to isforsirano ili inovativno. Ako je prvo, šteta papira, ali ako je drugo, eto nama velikog pjesnika, duhovita, kreativna, jezično senzibilizirana, profinjena ukusa i sofisticirana osjećaja da u jeziku otkrije dubinske ritmove.

A Tahir je velik baš zato što ne izmišlja, što mu je izmišljanje kao načelo strano. On je velik jer slijedi najveće pjesnike ovog jezika — bezbrojne anonimne izvorne govornike, njihovu prirodnost i otvorenost igri, njihovo iskustvo koje im kazuje da kultura nastaje iz miješanja, preklapanja i stapanja. Primjericice, one u zapadnoj Istri koji, kad žele djelovati posebno odlučno, vele *vaik sempre* ili *mai nikad*, one kajkavske koji vele *furtinavek*, dakle *uvijekuvijek*, pa one u Senju koji kažu da im je na nešto otišao *celcat celcamenti dan*, ili one na Vrgadi koji nešto vole činiti *slobodnomento*, i tolike još. Nedvojbeno, takve hibridizacije iskazuje vrlo visok stupanj tahirnosti, one su, makar neosviještene, bile tahirne prije Tahira, ali on im je, kao načelu i poticaju, dodao plemenitu tahirovitost. A apsolutna je tahirnost, valja i to reći, kad se svi jezici sliju u sve hrvatske jezike. I kad on pita nju, u sonetnom kanconijeru, koja za nj ne mari, *perche* ne voli njegovu liriku, *zač* nema smisla ni za rime i *warum* neće da ga uopće doživi kao pjesnika, onda čini upravo to, vraća nas u prajezik, u mladost jezika koji ne poznaje ni pleonazme ni ponavljanja ni viškove, ni granicu među navodno stranim i navodno domaćim.



Kaže on u jednoj pjesmi zbirke *Vlaška 99* da su na toj adresi, na tom njegovu zavičajnom kućnom broju, njegove nene *padale na / sedždu / između ganjka i špajze / šlafcitera i mutvaka*, dakle spavaće sobe i kuhinje. I kad sam to pročitao, osjetio sam da je sve upravo savršeno iskazano, da su sve asocijacije i sociokulturne konotacije na mjestu, svi značenjski slojevi lijepo razaberivi... I da nešto nedostaje, jer ima Tahir i treći zavičaj, i treći svoj kulturni krug u

kojemu nije manje zbiljski udomaćen. Njemu u kontekstu o kojemu govori spomenuta zbirka, ako ćemo pravo, i nije bilo mjesta, ali cjelina ga mora sadržavati, i to ne samo mehanički. Ako, kako mudri vele, čovjek stanuje u jeziku, ako mu je jezik dom i boravište, i ako u svakoj metafori mora biti i ponešto zbilje, otprilike onoliko da bude ne samo dojmљiva slika, nego i stvarno mjesto u kojemu se čovjek može baš onako nastaniti, onda taj dom valja dovršiti. Čisto građevinski, jer nedostaje ono treće: uz prostoriju u kojoj se kuha te prostoriju u kojoj se spava, odmara, valja imati i onu u kojoj će se proboraviti dan, primiti prijatelji, malo odrijeti, nešto pročitati. Valja imati ono što bezlični standardni jezik — koji i za ove dvije ima nazive kuhinja i spavaonica — naziva dnevnim boravkom. Ali u prostoru takva imena živ čovjek ne može živjeti. Zato, kako je rečeno pri početku, opus Tahira Mujićića valja čitati kao jezik, i to kružno ili ukруг, jer njegov je jezik poput ponornice i ono što ponegdje načas usfali neizostavno će izroniti negdje drugdje.

I teče ovako taj jezik u romanu o hrvatskom književniku kojem je otac na odlasku iz roditeljske kuće rekao neka se ne vraća ne postane li klasik. Putuju pisci, čitaju izlaganja na književnim večerima, simpatični su iako potpuni neznalice, svi ih vole, a vole se i oni međusobno, *od šlafcimer-a do tinela*. Baš tako. Vele: pisci žive u jeziku. To je istina, ali ne svi u istom čak i kad je nominalno isti. Tahir živi u jedinom svojem autentičnom jeziku, u svojim trima prostorijama, u kompletiranom stanu, u svojim hrvatskim jezicima, u trokutu šlafcimer–mutvak–tinel.

U nečemu što je više od jezika.

Što je više od kulture.

Što je igra kao počelo svega.

Što je na tahirskom tako lijepo kazano: *pišem ti na hrvatskom prem ni to nije lahko*.

Boris Senker

Kazališni rad Tahira Mujičića

114 O Tahiru Mujičiću i njegovu kazališnom radu mogu govoriti samo krajnje osobno, donekle i pristrano, fragmentarno, mimo svakoga sustava, ali zato iskreno. U dijelu onoga što je za kazalište i u kazalištu napravio i što je o kazalištu izrekao izravno sam sudjelovao, dio sam imao prilike vidjeti kao kazališni gledatelj i kroničar, o dijelu sam mogao samo čitati iz novina, slušati od njega te pogledati poneki crtež, fotografiju, video zapis...

Da Tahir već ima doticaja s kazalištem, da ima više kazališnog iskustava od velike većine studenata komparatistike — a iste smo jeseni, u rujnu 1966., upisali taj studij — postalo mi je, ako me pamćenje dobro služi, posve jasno već na prvoj, možda na drugoj godini. Sjećam se koliko–toliko točno njega iz dvaju prigoda, obiju dakako na teatrološkim kolegijima. Ciklička predavanja o »velikim kazališnim epohama« tada je držao profesor Ivo Hergešić, nažalost prerano ostario, umoran i nerijetko ciničan šezdesettrogodišnjak, a seminare asistentica Maja Hribar–Ožegović, sa svojih dvadeset i osam godina najmlađa doktorica znanosti na Fakultetu, možda i u Hrvatskoj. Ne znam koja je prigoda bila prva, koja druga, ali njihov redosljed doista nije važan. Važno je što se događalo i kakva je Tahirova uloga u tim događajima bila, a u ključnim me stvarima ovdje, vjerujem, sjećanje ne vara.

Profesor Hergešić znao je na satove donositi knjige drama iz kojih je na način neprihvatljiv mnogim njegovim kolegama, napose filozofima stare škole koji su sav svoj autoritet i cijelu akademsku karijeru sazdali na, recimo, koautorstvu jedne gramatike ili jednoga rječnika, jer da je takav način »neznanstven«, izdvajao metateatarske prizore te pozivao studente da ih čitaju, svaki po jednu ulogu, kao na čitaćim pokusima. On je pak bio »redatelj« i »dramaturg« — prekidao, ispravljao, komentirao. Tahir je sudjelovao u čitanju »Prologa u kazalištu« iz Strozzijeva prijevoda Goetheova *Fausta* — ne znam koja ga je uloga zapala: Pjesnika, Redatelja ili Lakrdijaša (Hergešiću omiljena *Lustige Person*, kladio bih se na tu ulogu) — i profesor, koji je prije Drugoga



svjetskog rata bio kazališni kritičar *Obzora*, a poslije rata ravnatelj Kazališta *Komedija* pa nam se i volio predstavljati kao čovjek iz prakse, odmah je osjetio da Tahirovo čitanje nadilazi prosječno učeničko i studentsko čak i »tečno« govorenja stihova pa ga upitao je li negdje već glumio. Tahir je odgovorio da je ne samo glumio u amaterskim i polu-profesionalnim predstavama — poslije sam saznao da mu je neformalni mentor u glumi i ostalim kazališnim stvarima, kao i u planinarenju, bio Vladimir Jagarić, popularni Micek, glumac baš u Hergešićevoj *Komediji* i budući sudionik našega *O'Kaja* — nego je i ušao u širi krug potencijalnih studenata glume na Akademiji, ali ne i u uži krug primljenih. Eliminirao ga je, navodno, Božidar Viočić. E sad, da li zbog pretjerane samouvjerenosti, koja se u budućih glumaca nije cijnila, ili zbog toga što nije pročitao jednu od velikih Molièreovih komedija, to je pitanje za Tahira i za njegove službene biografe. Hergešić mu je na to rekao da ionako ne bi mogao biti glumac zbog »devijacije nosnog septuma« ili »faringitisa«, nešto od toga. (Naš je profesor teatrologije i opće povijesti književnosti, naime, nakon mature upisao medicinu, srećom po hrvatsku komparatistiku odustao od tog studija, ali iznimno rado demonstrirao visoku kompetenciju i u liječničkim stvarima.)

115

Drugi put bilo je to na seminaru Maje Hribar–Ožegović, na kojem se zbog nečega počelo raspravljati o *Hamletu* u režiji Dina Radojevića. U raspravi su mogli sudjelovati samo Zagrepčani, pa i nije ih bilo malo, komparatistika je tada bila *en vogue* iliti *in*, jer Radojevićev *Hamlet* utemeljen na Janu Kottu, ali o njemu, Kottu mislim, mi studenti još nismo imali pojma, taj prijelomni *Hamlet*, kao i mnoge druge prijelomne predstave, nije nadživio godinu u kojoj je premijerno izveden, 1964., pa ga svi mi friški došljaci u Zagreb nismo ni mogli vidjeti niti smo o njemu imali što reći. Sjećam se da se Tahir prilično žustro pobunio protiv Marije Kohn kao Ofelije, najviše zbog toga što je bila u nekom tamnom, možda i crnom kostimu — zapravo logičnom, napose nakon smrti oca — a glumice su za Ofelije tradicionalno oblačile bijele kostime, koji su simbolizirali djevičanstvo, ili barem srebrne, kao na glasovitoj slici Sir Johna Everetta Milliasa. Tahir je zagovarao svijetlu, »bijelu Ofeliju« kao jedinu moguću, Maja Hribar–Ožegović branila je Radojevićevu tamnu, »crnu Ofeliju« kao modernu, a mi ostali mogli smo samo slušati pa vjerovati na riječ ili njoj ili njemu.

Bilo kako bilo, već u te dvije prigode pokazala su se dva Tahirova kazališna talenta: glumački i kostimografski.

Kako je vrijeme promicalo pokazivalo ih se sve više i više. Tahir se, da to nabranje ne odgađam, u kazalištu bavio svim onim čim se čovjek u kazalištu može baviti. Dobro, ne baš svim. Nikad nije skladao za scenu ni svirao, pjevao ili plesao na njoj. Ali je zato i pisao tekstove za kazalište, i režirao ih, i glumio u njima. I scenograf je bio, i kostimograf, i lutkar, i scenski radnik kad je ustrebalo, i organizator, i voditelj, i animator, i instruktor, i u kritici se okušao, i u televizijskim emisijama o kazalištu. I vjerojatno sam nešto propustio...

Surađivati smo nas dvojica počeli u Amaterskom (poslije Studentskom) kazalištu za djecu *Malik Tintilinić* na scenskoj izvedbi pjesama za djecu nekolicine



autora, srpskih i hrvatskih, *Plavi miševi*, *plave mačke* i *ostale ačke*. Sjedište nam je bilo u prostoriji jedne od mjesnih zajednica, ova se nalazila na početku Maksimirske. Predstava je zaista bila sva u plavom — Tahirova zamisao, naravno — i kostimi, i kulise, i plakat Ivice Kiša Cakija, a već se oko nje počeo okupljati niz ljudi koji su poslije surađivali na prvoj našoj, što će reći Tahirovoj, Ninovoj i mojoj, zajedničkoj predstavi, na *Bajci* i *kneževiću Sveboru* i *Svarožici Sunčici*, nastupali u njoj, opremali je ili jednostavno bili njezini *fanovi*. Za *Plave miševe* Tahir je izabrao tekstove, Nino je, čini mi se surađivao u izboru, kao i u kroaticizaciji pjesama srpskih autora, a ja se naknadno priključio kao »asistent režije«.

(Bio sam, naime, 1970., nakon što sam apsolvirao komparatistiku, izašao na prijemni ispit za studij režije, posve opravdano pao u prvom krugu i, prema savjetu Nikole Batušića, kojemu sam došao po obrazloženje za »odbijenicu«, potražio neku družinu u kojoj bih mogao odraditi svoje *Lehrjahre* pa je našao u *Tintiliniću*. O režiji kao profesiji više nisam razmišljao, u *Tintiliniću* ostao dok je opstao.)

116

Tahirovi *Plavi miševi*, prvi njegov kazališni uradak u kojem sam donekle sudjelovao, ali ponajviše kao promatrač, zgodimice nešto i prokomentirao, bili su izvrstan primjer onoga što se tek nakon nekoliko godina počelo nazivati »konceptualnom režijom«, »nedramskim kazalištem«, »vizualnim kazalištem« i slično. Bila je to predstava, kako sam već rekao, sva u plavom — *nel blu dipinto di blu*, pjevao je već desetak godina prije toga Modugno — ali i više od toga. Bila je ona u svakom pogledu cjelovita, sva u jednom dosljednom tonu, ugođaju. Formalno se radilo o »scenskom kazivanju poezije«, ali nije to bio tek jedan od recitala, eventualno s elementima plesa ili sleta. Koliko god dobre, duhovite i jezično razigrane izabrane pjesme bile, slika je u izvedbi bila jača od riječi. Ne želim reći da su studentice i studenti koji su recitali stihove krećući se pozornicom u krajnje stiliziranim kostimima miševa i mačaka, izvodeći također krajnje stilizirane mišolike i mačkolike kretnje pred i opet krajnje stiliziranim paravanima koje je osmislio i oslikao kipar Branko Bunić zvani Brada, jedan od suosnivača likovnoga pokreta Biafra, ne želim reći da su one i oni pretiho ili nerazgovijetno izgovarali stihove. Naprotiv. Dobre su bile i dobri su bili, a k tomu zaigrane i zaigrani, dojmljive i dojmljivi. Međutim, predstava je osvajala prije svega kao niz pokretnih slika praćenih stihovima i glazbom (Mozartovom, u izboru Tanje Perić), kao scenski strip.

Uzgred rečeno, strip se na ovaj ili onaj način i dalje provlačio i kroz naš zajednički i kroz Tahirov samostalni rad, a za primjer kakvu je on važnost već tada pridavao tom mediju, koliko ga je cijenio i koliko je to bilo nekonvencionalno — valja naime imati na umu da se u godinama o kojima je ovdje riječ »visoka« kultura još jako strogo dijelila od »niske«, »popularna« umjetnost od »elitne« — neka posluži ova anegdota. Dvije studentice književnosti odlučile su pratiti rad *Tintilinića* pa su nam u jednom od razgovoru koji smo na svojim gotovo svakodnevnim druženjima vodili počele spočitavati da se premalo oslanjamo na »klasiku«. Tahirov je odgovor bio: »I *Alan Ford* je klasika!« Na početku 1970-ih to je bilo svojevrsna provokacija. Danas je činjenica. Poslije je

Tahir bio i scenarist stripova, a trajnu popularnost stekla je njegova i Radovana Devlića strip varijanta našega mjuzikla *Kaj2O*, posljednji put pretiskana 2014.

»Konceptualna« je predstava bila i prvi naš zajednički te dokraja autorski projekt, već spomenuta *Bajka o kneževiću Sveboru i Svarožici Sunčici*, a rad na njoj omogućili su nam *Plavi miševi*, koji su se toliko svidjeli Ivanu Šebeliću, ravnatelju ondašnjega Maloga kazališta *Trešnjevka* u kojem smo ih prikazali, da nam je ponudio trajno gostoprimstvo i izvrsne uvjete za pripremu i izvedbu predstave. Priča o Sveboru i Sunčici počela je s izvrnutim panjem koji je Tahiru zapeo za oko prigodom jednog od njegovih redovitih planinarenja po Sljemenu. Oko tog panja, koji je i dospio na trešnjevačku pozornicu kao središnji dio dekora — ako ne baš taj, onda neki drugi, ali autentični sljemenski panj — počeli su Nino i Tahir ispredati priču u maniri Ivane Brlić-Mažuranić. Ja sam im, na početku kao »kibic« koji se nije pridržavao pravila »drži gubec«, predlagao neke stvari iz *Kneza Zorana*, »mitologijske pripovijesti iz davne prošlosti Slavena« Dragutina Nemeta, i toliko dosađivao da su mi na kraju rekli nek prestanem samo dobacivati i pridružim im se u pisanju. I pridružio sam im se — bilo je to u proljeće 1971. — pa smo zajedno pisali do 1984., do »pučkoga igrokaza s pjevanjem i mudroslovljem« *Trenk iliti Divji baron*, a Tahir i ja nastavili, nakon što se Nino osamostalio, zajedno smišljati dijaloge do početka 1990-ih, naime do nažalost neizvedene »opere-petritziane vu dva dogoda, a osam spelmanja« *Kerempuhovo*, ratnoga kabaretskog programa *Bratorazvodna parnica*, »kabaretsko-operetnoga karusela« *Fric i pjevačica*, *Esekerskih guignol etuda*, koje smo potpisali pseudonimom Baja Bečarac, i još dviju preradbi »stare krame«.

Uz meni osobno najdraži naš četveroručno skladani tekst, a taj je *Kerempuhovo*, vrijedi spomenuti dvije stvari od kojih jedna govori o načinu na koji se timski piše za kazalište, druga o Tahiru kao likovnjaku, a obje su vezane uz njegovu vikendicu na Kupi, gdje smo u rano proljeće 1990. nas dvojica i smišljali dijaloge Petrice Kerempuha, Ferka plemenitog Taha, borbene Jane od Arka, Puklivoga Gaše i ostalih iz »stubičke drame«, u maniri ne više Ivane Brlić-Mažuranić nego Miroslava Krleže. Odrasli smo u međuvremenu? Postali pametniji?

Pisali smo na terasi vikendice, za radnih dana u tjednu okruženi praznim vikendicama zaposlenih Zagrepčana i tišinom. Ipak, jedna je gospođa stalno boravila u svojoj ne baš susjednoj kući i nakon dva-tri dana našega rada svratila pa pitala Tahira: »Pišete nekaj novo za kazalište? Čujem da menjate glasove.« Toliko o tom. Dovoljno za zaključak kako se za kazalište piše u dvoje ili u troje. Drugo, rekoh, ima veze s Tahinom kao likovnjakom, točnije s jednim dijelom njegova likovnog rada o kojem je onda malo ljudi nešto znalo, a sad više nitko ništa ne može saznati. Svi koji Tahira koliko-toliko poznaju znaju barem nešto o njegovim karikaturama, o stotinama karikiranih portreta koje je napravio, pa o njegovu scenografskom radu, o njegovim skicama kostima koje su sa svojim disproporcijama i portretima glumica i glumaca što će te kostime odjenuti svagda na rubu groteske. Znaju i za to da je bio »scenarist« za erotske karikature prerano preminulom Zlatku Grgiću. Malo tko, međutim, zna da je Tahir na način naše naive oslikao poveći broj drvenih tanjura. Dobar dio

motiva bio je upravo iz Krležinih *Balada Petrice Kerempuha*, koje su hranile i naše *Kerempuhovo*. Ti su tanjuri otišli u nepovrat zajedno s vikendicom koju su godinu–dvije nakon našega pisanja u njoj sa zemljom sravnili ili eksploziv postavljen s ove strane Kupe, ili topovska granata ispaljena s one.

Nego, da se vratim *Sveboru*. Oko sljemenskoga panja nastala je predstava u zagasitim bojama šuma i močvara na dalekom sjeveru, u bajkovitoj prado-movini iz koje je zla vještica ukrala svjetlost, odnosno otela Sunčicu, kćer boga Svaroga. Tahir je bio redatelj, scenograf (zajedno s Ivicom Kišem), i kostimograf. S iskusnim profesionalcima, zbilja velikim majstorima svojega zanata, Aleksandrom Augustinčićem i Fadilom Hanušićem, dogovarao je postavljanje iznimno važne rasvjete, ključne za *Stimmung* predstave, odnosno masku. Vezu sa stripom, koja ni ovdje nije izostala, naglasila je Cakijeva programska knjižica. O *Sveboru*, koji se službeno vodio kao predstava Studentske scene *Malik Tintilinić* Maloga kazališta *Trešnjevka* te postao i dijelom njegova repertoara, i danas, nakon tri i pol desetljeća i svega onoga što smo u njima zajedno i svaki ponaosob napravili, mislim da je bio dobar, jako dobar scenski uradak, svakako jedna od najujednačenijih predstava koju je Tahir režirao i opremio. Bilo je u njemu i humora, i sentimenta, i patetike, i akcije, i neizvjesnosti. Djeca su ga voljela, glasno navijala za mladoga kneževića pa smo ga na Trešnjevci i izveli tridesetak puta. Sa *Sveborom* je i *Tintilinić* postao nešto više od studentskoga kazališta za djecu. Postao je, neću reći pokret — to bi bilo pretjerivanje čak i u ovom obljetničko–nazdravičarskom žanru koji dopušta prekoračenje mjere — nego zajednica, istodobno i krajnje homogena, čvrsto okupljena oko jednoga, nažalost posljednjega kazališnog posla, i krajnje heterogena što se sastava i nekazališnih interesa tiče. Oko Tahira formirala se »čvrsta jezgra«, a članovi te jezgre dovodili su u družinu svoje prijatelje i znance koji su se ili prilagodili zajednici, ili je brzo napuštali. A okupili su se u *Sveboru* i oko njega studentice i srednjoškolke, studenti i srednjoškolci koje je život poslije vodio krajnje različitim putovima: novinarka, sveučilišna profesorica, javna bilježnica; glumac, kantautor, kipar, slikar, ekonomist, odvjetnik, programer, krupije, karikaturist, ulični pjevač... Družili su se s nama studenti režije i glume, književnosti i novinarstva. Nismo bili sekta, bili smo dobro društvo s Tahinom kao »velikim mešтром« i šteta što *Tintilinić* nije nadživio *Sveboru*. Sljedeća je predstava trebala biti *Howgh?* — *O.K!* Tekst smo napisali po mjeri ansambla, što će reći da smo uloge nastojali što više prilagoditi glumicama i glumcima kojima su bile namijenjene. Družina se, međutim, počela osipati pa se i rasula, a naš je tekst praizvedbu doživio u svibnju 1974. na pozornici *Komedije*, ali ne više kao igrokaz za djecu nego pravi obiteljski »kajbojski glazbeni strip« *O'Kaj*, s glazbom Stipice Kalogjere i u režiji Vlade Štefančića. Tahir je kreirao kostime koji su se itekako dobro uskladili sa scenom Drage (Čarlija) Turine.

O ostalim našim stvarima, pisanim za Zagrebačko kazalište mladih, Glumačku družinu *Histrion*, Teatar & TD te kazališta u Varaždinu, Osijeku i Pečuhu, drugi su rekli puno više nego što bi to meni ova prigoda dopustila i puno bolje nego što bih ja to znao pa i smio reći. Ostaje mi stoga spomenuti još koju



potankost iz Tahirova kazališnog rada, prije svega iz njegova druženja s lutkama i vođenja družina.

Dugovječnije od *Tintilinića* bilo je, ovaj put profesionalno, kazalište koje je Tahir osnovao i vodio zajedno s Igorom Mrduljašem. Riječ je o Lutkarsko-erotskom cabaretu (LEC) *Mmanipuli*, koji je od 1984. do 1988. postavio četiri programa: *Kulturološko bludilište*, *Bludološko kulturilište*, *Teatrološko općilište* i *Ševozov of Mmanipuli*. Tekstove i režiju potpisivali su zajedno Tahir i Igor, a Tahir je za sva četiri programa kreirao i lutke, uglavnom »zijevalice« inspirirane kulturnim Muppetima, ali i lutke u drugim tehnikama. Posebnost *Mmanipulija* bile su nepredvidljive igre riječima i isto tako nepredvidljivi spojevi politike i erotike koji su publiku neprekidno pozivali na suigru, na odgonyavanje lingvističkih i kulturoloških zagonetki, na dovršavanje nedovršenoga, izgovaranje neizrečenoga. *Mmanipulijevi* su programi bili karnevalski koliko i kabaretski. »U *Mmanipuliju*«, pisao sam kao kazališni kroničar *Republike*, »nisu maskirani samo glumci. Cijela predstava i sve što je prati postaje dio razigranoga kazališnog karnevala. Autor(i) teksta skriva(ju) se iza imena–maske ‘Rogianas Tairaitis’. Rečeni ‘litavski pisac burnog i oprekama obilježenog života’, uvjeravaju veliki manipulatori predstave poštovani publikum, u ‘četiri farse, vjerojatno napisane 1924–1926, pronađene u arhivi privatnog kolekcionara armenskog podrijetla Avetika Sundukjana u Montevideu, objavljene u ediciji *Književnost apatrida* s predgovorom Stefana Zweiga (Buenos Aires, 1939)’ nadahnutu predviđa uspon nacista, modu *jogging*–a u Sjedinjenim Državama, popularnost još nerođenih Disneyevih likova i herojske podvige partizanskih kurira Mirka i Slavka u stripu. I zašto da im puk ne povjeruje? Ako je pripravan povjerovati horoskopima, kartama i grahu, crnim, sivim i ružičastim prognozama političara, ekonomista, ekologa, meteorologa i inih zuritelja u budućnost, ako vjeruje u sve priče o prefiguracijama i anticipacijama, zašto da ne povjeruje i u nadahnutog litavskog genija Tairaitisa?«

119

Uz Tairaitisa, kratke farse od kojih su Tahir i Igor sklapali satiričko–erotske lutkarske programe pisali su »Tahigo Mrmull« i »Tahigorhe Mrmudhi«. Imena–maske bile su i ostale jedna od stalnih značajki Tahirova dramskog rada. Tako je *Cactus Story* napisao »Harry Nose«, *Gradovanje* »Radovan Meštar«, *Hhužara iliti Husara hrvatskih željeznica* »Mujas Tachy Ferencz«, *Pjev labuda i zov tetrijeba* »Maxundmoric Mumlek«, a *Babinu guicu* »Rainer Maria Mujcek«.

Odakle ta potreba za prividnim skrivanjem iza maske čovjeka koji se nikad nije bojao javnosti? Čovjeka koji neće druge potihom nagovarati da negdje nešto glasno kažu nego će to sam jasno i glasno reći pred svima, pa što košta da košta? Čovjeka koji je, napokon, htio biti glumac? Rekao bih, a s tim ću i završiti, da to kreiranje kreatora proizlazi iz želje za, malo slobodnije rečeno, »totalnom dramaturgijom i režijom«, za autorskim obuhvaćanjem i oblikovanjem svih glavnih i sporednih, nužnih i slučajnih sastavnica predstave pa tako i sebe kao autora. Kad zamisli ovakav ili onakav scenski svijet, kad mu se on u mašti ukaže prije svega kao slika, onda taj svijet za njega postaje snažno gravitacijsko polje koje u sebe uvlači te u sebi preoblikuje sve pa i njega samog.



Zdravko Zima

A čiji sam to ja

120 Uobičajena je pretpostavka, ili predrasuda, da pisac svoju karijeru počinje stihovima da bi se kasnije, u »ozbiljnijim« godinama, priklonio i drugim žanrovima. Kako se Tahir Mujičić nikada nije uozbiljio, barem ne na način koji propisuju pedagoški gnjavatori, tako je i njegov put bio drukčiji, o čemu dovoljno svjedoči njegova biografija i njegova bibliografija. Izuzeci su uvijek zanimljiviji od pravila. Premda je u jednu svoju novelu inkorporirao »Hrastovački nokturno«, pa ga se među ostalim smatra utemeljiteljem novije kajkavske lirike, Matoš je prvu pjesmu objavio 1906. godine (kad je već za sobom imao dvije knjige pripovijedaka te svu silu feljtona i eseja). U percepciji takozvane široke publike Joyce je ponajprije tvorac »Uliksa«, iako je objavio i dvije zbirke stihova (»Komorna muzika«, »Pjesme za groš«), Kundera je u svojoj matičnoj, češkoj književnosti startao stihovima koji glorificiraju komunističke mitove, poslije pedesetak publiciranih naslova, među kojima pretežu romani i eseji, Bora Ćosić priklonio se poeziji (»Irenina soba«, »Zapisi iz mrtvog doma«), a da je Danilo Kiš pisao stihove znaju oni koji su temeljitije proučavali opus tog pripovjedača i romanopisca.

Prvu knjigu stihova, »Kokot u vinu«, Tahir je objavio 1995. godine, kad se već dokazao kao dramski pisac, ilustrator, scenograf, kostimograf, kreator lutaka, redatelj, strip scenarist i što sve ne i kad je zagazio u 48. godinu. Uostalom, pravila postoje zato da bi se kršila, a Tahir ih je kršio iz petnih žila, ne pretvarajući se u žrtvu i, što je još važnije, ne žrtvujući one koji čine njegovu bližu i daljnju okolinu. Ali za razliku od Agamemnona, koji je žrtvovao svoju kćer Ifigeniju, ne bi li tako umirio tračke vjetrove, Tahir je svojoj unučici Cviti podario knjigu soneta, u kojoj se legitimirao kao mladi starac i stari mladac. Ne znam koji od dvaju dijelova ovog oksimorona u ovom času prevladava, ali to možda i nije važno. Nije važno zato što obitavamo u svijetu koji je izgubio osjećaj za povijesno vrijeme i koji trivijalizira osobne odnose, a to su upravo



vrijednosti na kojima Tahir inzistira. Da nije tako, ne bi izduraio kao pisac, niti bismo se mi pitali o njegovim knjigama, ne bismo se pitali o njegovoj mladoj starosti ili staroj mladosti, pitajući se istodobno o sebi i smislu onog što nas ok(r)užuje. O piscu je najbolje suditi pomoću književnosti i kao što je Oskar Matzerath, glavni junak Grassova »Limenog bubnja«, odlučio da ne želi odrasti, sva je prilika da se istim receptom rukovodio i Tahir. Ostao je Tahir. Da nije, ne bismo ga apostrofirali samo imenom, kao da smo u kavani, na neobaveznom domjenku, a ne na ambicioznom literarnom skupu na kojem mu se guli koža kako bi se ispitalo teče li i njegovim žilama obična ljudska krv. Zgrožen nad vjetrovima nacizma, koji su ovladali njegovom zemljom, Oskar Matzerath odlučio je ovladati vlastitom sudbinom. Ironični promatrač laži i svega što ga okružuje, Grassov junak živi po vlastitom nahođenju, u ritmu svog srca i svog bubnja, izrugujući se militarističkom duhu koji sluti na svakom koraku. Da bi bio prihvaćen u takvom svijetu, pojedinac mora respektirati red i poredak. Oskar ga nije respektirao, ali nije ni Tahir. Gospodareći svojim rastom, Grassov protagonist zagospodario je svojim vremenom. Teško da bi se nešto drugo moglo zaključiti za Tahira; a to da je zavladao vlastitim vremenom, da ga ništa nije moglo smesti, da je i danas tako star a tako mlad, da ima svoj metar i kronometar, svoju vjeru i nevjeru, veći je kompliment od svih mogućih komplimenata na račun njegovih komedija i njegovih knjiga.

121

Nakon spomenutog »Kokota u vinu«, Tahir je obznanio još nekoliko zbirki stihova, manifestirajući takvo zadovoljstvo u tekstu nad kojim bi zastao i Roland Barthes. Ali upravo je taj francuski teoretičar objašnjavao da je kriptografija pravi razlog svakog pisma, pa i jezika, sugerirajući da je njihov smisao u obrnutosti. U onom što se sluti i što je sedimentirano u naslagama koje su jezicima i pismenima namrli naši bliži i daljnji preci. Pero Kvrčić je svojedobno lansirao anegdotu o nekom komunističkom zelotu koji se busao u prsa svojom pravovjernošću, izjavljujući kako će u čast Oktobra imati dvoje djece. Što je izjavljivao, to je proveo u djelo. Dobio je dvoje djece, dječaka i djevojčicu. Dječaka je nazvao Revo, a djevojčicu Lucija. Kad su se njih dvoje igrali u dvorištu, otac je iz kuhinje vikao: Revolucija, ručak! Eto čime sve rezultiraju fanatizmi, premda je za takvu vrstu strastvenog angažmana Tahir spreman u književnosti, ali ne i u ideologiji. I kakav bi to bio pisac, kakav meštar od riječi, kakav pljačkaš hramova i bogohulnik, kako ga je okrstio njegov prijatelj, kazališni redatelj László Bagossy, kad ne bi pokazivao figu ideologiji, pogotovo onoj koja se u svakom vremenu nudi kao jedino moguća i jedino validna? Kakav bi to bio sprdnik, kako se sâm legitimira, kad školsko štivo, u kojem je sve zamišljeno i uređeno po davno fiksiranom kanonu, ne bi obilježio mrljom svoje uvijek infantilne i raskalašene mašte? »Kokoš in the Rye«, »Zvonjelice für Cvite«, »Posljednji sonet nenapisanog vijenca« i tako redom, ovaj književni provokator i pjesnički uzurpator izazov je za sve, a pogotovo za one koji bio ga ugurali u neku propisanu ladicu. Ako ne i u bužu.



Posljednju knjigu stihova pod naslovom »Maksum« objavio je 2014. godine. Ne kanim se baviti ishitrenim distinkcijama između onog što je posljednje i onog što je zadnje. Ali ako više i neće biti njegovih zbirki pjesama u Gutenbergovoj verziji, objavljivat će ih u onoj drugoj, virtualnoj. Pritom ne mislim na knjige koje plutaju na valovima cybersurferske mreže nego na knjige koje imaju formu usmene predaje, a kojima se Tahir tako štedro razmeće za sjedjeljki na Malom placu u Zagrebu, na Škoru u Starom Gradu i inim lokacijama na kojima ima svoju zahvalnu (re)publiku. »Ki će uvega sredit«, zapitao se u jednom času Franci Blašković, jednako veliki fakin i berekin kao i njegov zagrebački pajdaš Tahir. A kako ćeš ga sredit kad ga ne možeš uloviti ni za glavu ni za rep, kad na sve ima odgovor, kad je osvojio zlatnu medalju u olimpijskoj disciplini tuk na utuk i kad se predstavlja kao maksum, ergo, kao dijete. Danas svaki balavac ima 70 godina, a pred tom činjenicom književni kritičari rezignirano bacaju koplja u trnje. Vremena su takva da je dovoljno pritisnuti jedan botun, pa da svijet ode dođavola. U Tahirovu slučaju dovoljno je promijeniti jedno slovo. Sinan Gudžević smislio je kovanicu tahiret, dok čitači s pogrešnom doprijom misle da se njegova knjiga zove »Maksim«. Posežući za jezičnim ludorijama, kojima se naš autor priklanja s osobitim sladostrašćem, moglo bi se zazvati Maksima Gorkog ili Maksima Mrvicu. Možda i La Rochefoucauldove »Maksime« ili slavni Maxim's restoran u Art Nouveau stilu u blizini Place de la Concorde, ovjekovječen po tko zna koji put u Woody Allenovom filmu »Ponoć u Parizu«. Da Tahir piše i diše na svim važnijim jezicima iz ovog dijela svijeta, koje nikada nismo uspjeli pobrojati, sortirati i definirati, a kamoli se usuglasiti oko pitanja je li to supstancijalno jedan, dva, tri ili tko zna koliko jezika i idioma, da je on Kulac Babilonac, jednako vješt u kajkavici, čakavici i štokavici, da se podjednako dobro snalazi u agramerskom, raguzinskom i forskom, da je boem i bohemist, poklonik Portugala, a još više portugisca, dokazao je u mnogim prilikama. Da je doma i u bošnjačkoj varijanti tog našeg tko zna kako i zašto definirajućeg i onanirajućeg jezika, otkriva »Maksum«. Ta knjiga pokazuje koliko je važno djetinjstvo, a važno je zato što je izvan vremena i izvan povijesti, kako je to objašnjavao Gaston Bachelard. I ne samo da je važno djetinjstvo; važno je i ono što se dogodilo prije rođenja, u prednatalnoj dobi, ono što čovjek nosi u genima i čega katkad nije ni svjestan, ponašajući se kao lunatik koji noću, u pidžami, slijedi neku svoju imaginarnu putanju.

Heterogeni pojmovi i isto takve slike, ludizam i somnambulizam, paralogička kombinatorika i metaforičke evokacije, to je okvir za beskrajnu skalu mogućnosti unutar koje se Tahir snalazi kao riba u vodi. Zaumni jezik, limerick, nonsens poezija i još štošta, sve u vrtlogu vehementne virtuoznosti koja zaziva urobora, zmiju koja grize vlastiti rep i kojoj je, uz neizbježne asocijacije na Slamniga, u recentnom hrvatskom pjesništvu teško naći parnjaka. S obzirom na povratak bošnjačkim korijenima, uz neizbježne parafraze i instinktivnu potrebu za prekoračenjem, ovom knjigom dominira sentiment. Sentiment mladog starca i neumornog jarca koji se vraća u prošlost i u vrijeme prije proš-



le prošlosti, kad je Bog hodao svijetom, kad je nevinost bila pod zaštitom i kad je kokot imao značenje psihopompa, premda je poslije svega završio u vinu, ali i u pjesmama takvih majstora kao što su Nikola Šop i Vladimir Holan. Stihovi o Vlaškoj ulici, crkvi u Petrovoj i Šloserovim stubama prepleću se s eidetskim prizorima iz Tešnja, o kojem mladi starac ili stari mladac zna više iz predaje, iz duboko akumulirane nostalgije nego iz svog iskustva. Lirski protagonist zaljubljen je u Esther Williams, voli baklave i nogometni klub Dinamo, a strahovi od sunećenja i policijskih spodoba u crnim mantilima otkrivaju da njegov svijet po mnogočemu podsjeća na onaj kojim se kreće Grassov predestinirani bubnjar. »A čiji sam to ja«, pita se Tahirov maksum, pokrećući pitanje identiteta koje može djelovati kao hendikep, ali koje je isto tako produktivno za pisca fiksanog na razmeđu različitih kultura koje pretvara u nov i samo sebi svojstven univerzum. Tahirov slučaj, ako se tako primjereno izraziti, bez aluzija na Vladu Gotovca, dovoljna je potvrda da identitet nije zadan jednom zasnagda i da višedimenzionalnost iskustva ima odgovarajuću protutežu u višedimenzionalnosti jezika, o čemu svjedoče globalizacijski procesi sa svim dobrim i lošim reperkusijama. »A čiji sam to ja«, pita se vječiti dječak, a s njim se pitamo i mi, ne toliko zbog straha od sunećenja, koliko zbog straha za vlastitu glavu koji za one koji ne žele biti ovce danas nije manji nego što je bio jučer.

123

Povijest se ponavlja u krug, kao cirkus, pa je više nego logično da se i Tahir ponaša kao cirkusant. I premda je njegov baba prorokovao da nikada neće biti trgovac, ni kartaš, ni šofer, a samim tim ni čovjek, upravo je smijeh osobina zbog koje se ljudsko biće razlikuje od beštije. Smijeh kojim nas Tahir tako obilno daruje i kojim je zaslužio sve moguće beneficije. Ali da je njegov smijeh dolično nagrađen, posumnjali bismo da smo u raj, a ne u svijetu koji je takav kakav jest i koji mu služi kao rudnik za sve moguće egzaltacije i ekstemporacije. Kad bi postojala Stranka umjerenog napretka u granicama zakona, stranka stvarne a ne neke falšne demokratske zajednice, Tahir bi bio njen ultimativni predvodnik. Ne samo zbog Hašeka, nego zbog češkog koji je jedan od njegovih adoptivnih jezika, ali i poradi Čehinja koje u njemu provociraju duboke uzdahe. Kad bi postojala balkanska filijala Serapionove braće, Tahir bi zacijelo bio njihov počasni član. Kad bi postojala Kavana Corso ili Kavana Torso, koja doduše postoji ali ne djeluje — što je jedan od specijaliteta nove i maglom demokracije blokirane Hrvatske — Tahir bi bio njen honorat i njen zaštitni znak. Kad bi Hajduk i Dinamo bili klubovi iz iste regije, a ne dva zaraćena diva iz Katalonije i Kastilije, Tahir i moja malenkost ne bi imali razloga za svađe (vidi pjesmu »Baba moj i njegov ja«). Možda je fraza ali je i istina da Tahir piše kao što diše. Neka piše čim dulje jer onda će i disati jednako dugo. Aferim!



Joško Božanić

Čakajštokavski *scherzando*
»Tužbalice urbanog bića za jedan glas«
Tahira Mujičića

124 *Tužbalica urbanog bića za jedan glas*¹

volio bih da sam
zemljak
da imam zavičajni
klub
po prirodi da sam
veseljak
pa oko za oko zub
za zub

volio bih da negdi me
čeka
ruševna hiža plus stoljetni
dub
kak bistrica, lourd il neka
meka
pa makar s tobom bio i
grub

volio bih da s ča mi se
jave
a može i s kakvim naškim što
il' kaj
da me f domačoj spizi

1 Pjesma iz zbirke Tahira Mujičića *Promopredaja ili divljim Tahiristanom* (2004)

dave
a obloču tudumom da me za
kraj

volio bih da nisam što
jesam
i da sam zer'cu primič i
grez
o tome eto čak spjevah
pjesan
a koje sam mogao biti i
bez

Lingvostilistička interpretacija

125

Hibridni jezik

Osnovna jezična podloga diskursa Mujičićeve pjesme jest standardni hrvatski jezik. Njega već određuje sam naslov *Tužbalica urbanog bića za jedan glas*, a bez ikakvih jezičnih primjesa vernakularnih idioma napisana je i prva strofa. U ostale tri strofe pjesnički izraz uključuje vernakularizme čakavske, kajkavske, ali i štokavske. Oni su u kontekstu ove pjesme, s temeljnom novoštokavskom standardnojezičnom podlogom, dodatno semantizirani: intenziviraju konotaciju kulturalnog modela ukorijenjenosti u zavičajno tlo, u zavičajni jezik, potenciraju svojom razlikovnošću prema standardnojezičnom izrazu sugestiju gubitka veze pjesničkog subjekta, urbanog bića, za ishodište, za izvor života, za početak.

Tužbalica urbanog bića za jedan glas naslov je koji asocira glazbenu formu za jedan instrument — glas kojemu je oduzet personalitet, koji je tek urbano **biće** sa svojom tužbalicom. Ta Mujičićeva poetska forma u četiri strofe kao da slijedi četverostavčanu glazbenu formu komorne sonate.

Ironijski modus Mujičićeve poetike

Prvi stavak (strofa) ove pjesničke sonate počinje tempom adagio, ali na Mujičićev način — najavljena *tužbalica urbanoga bića biva* iznevjerena oksimoronskim obratom: to je tužan pjev »urbanog bića« za izgubljenim iskonom života, ali na karakterističan mujičićevski način — (iskazano ponovno glazbenim terminom) scerzando.

Riječ »zemljak« zahtijeva etnografsko tumačenje. Ta riječ na dinarskom prostoru Balkana jest na neki način lozinka kojom se oslovljavaju pripadnici

užeg etničkog prostora, riječ kojom se potvrđuje zavičajna pripadnost s nekim koga se oslovljava tim nazivom osobito izvan zavičajnog kruga. Ta riječ — lozinka — potvrđuje bliskost po zavičaju, po rodnoj zemlji, po identitetu određenom lokalitetom rođenja, zajedničke kulture, uže etničke pripadnosti, a konotira bliskost, odgovornost za međusobnu pomoć, savezništvo u nevolji, bratstvo u neprilici. »Zemljaštvo«, kao etnološki balkanski fenomen, vezano je uz ruralnu kulturu, a podrijetlo mu je u tribalističkom društvenom ustrojstvu dinarskog prostora za koji je plemenska solidarnost svetinja i modus vivendi.

Pjesma počinje opozicijom *urbano biće* — *zemljak*. To su dvije pozicije koje konotiraju različite sfere pripadnosti, identiteta, kulturalnog određenja. Na referencijalnoj razini značenja prvoj poziciji zatajen je identitet eliminacijom personaliteta: »biće« umjesto »osoba«, a drugoj poziciji potencirana je poželjnost: »zemljak« — onaj koji ima pripadnost etnosu, zemlji, rodu; »zavičajni klub« prostor potvrđivanja zajedništva i radosti pripadanja ishodištu; »veseljak« onaj koji je lišen sumnje, kritičke svijesti, upitanosti o smislu, jer pripada svijetu kojemu je smisao unaprijed zadan; »oko za oko zub / za zub« — starozavjetni, primordijalni, nekršćanski, ali zavičajno duboko ukorijenjen i običajima posvećen princip pravednosti utemeljen na **svet**—osti o—**svet**—e. Intenziviranje sugestije poželjnosti modela kulture zavičajne ukorijenjenosti u autorovom ludističkom poigravanju značenjem konotira ironijski ton iskaza koji se proteže kroz sva četiri stavka (strofe) ove poetske sonate, oksimoronske Mujičićeve skercozne tužbalice za bezimeni i iskorijenjeni glas »urbanog bića«.

Sljedeći stavak (strofa) Mujičićeve poetske sonate zahtijeva nešto brži tempo: recimo *andante* ili, možda, *moderato*. Ironija moćno otkriva svoj paradoksalni obrat i zahtijeva ubrzaniji ritam. Sada već jezik standardni novostokavski postaje kontaminiran čakajvizmima (*negdi, hiža, kak*). Nostalgična sentimentalna pozlata prošlog vremena i zavičajne ukorijenjenosti koju priziva slika ruralnog ishodišta: *ruševna hiža — stoljetni dub*, biva razorena interpolacijom riječi koja ne pripada sferi idile, uključivanjem leksema iz sfere neafektivne komunikacije, matematički hladne i jednoznačne riječi plus koja pripada jeziku brojki: *ruševna hiža plus stoljetni / dub*. Time je potencirana ironijska igra smisla koju je prva strofa uspostavila odnosom semantičkog polja idilične zavičajne ukorijenjenosti (*zemljak, zavičajni klub, veseljak*) i semantičkog polja pretkršćanskog etičkog principa osvete izražena intertekstualnim starozavjetnim frazemom: *oko za oko zub / za zub*.

Čežnja iskorijenjenog »urbanog bića« uključuje i prostor koji ponudom konačnog smisla i zaštite od relativnosti istine ispunjava konfesijski apsolut: *volio bih da negdi me / čeka (...) kak bistrica, lourd il neka / meka*. Deonimizacijom oikonima — kršćanskih svetišta — (*bistrica, lourd*) i muslimanskog (*meka*) proprijetivi svetih mjesta postaju apelativ. Time je postignuta sugestija deprecijacije jedinstvenosti svetoga mjesta i konfesije te istaknuta nevažnost pojedinačne konfesionalne pripadnosti, a naglašena jednakovrijednost zavičajne ukorijenjenosti u bilo koji modalitet konfesionalne pripadnosti kao štitu od

iskustva nezaštićenosti, nepripadanja, iskorijenjenosti i na kraju krajeva kao zaštiti od izloženosti mucu traganja za smislom postojanja.

»Ironija je«, kaže Vladimir Biti, »moguća jedino u dinamičnim uvjetima diskurzivne zajednice pri čemu svatko od nas nastanjuje više takvih zajednica istodobno« (1997:157). Upravo na transdiskursivnom zrcaljenju značenja između različitih diskursivnih zajednica pojavljuje se ironija koja intenzivira višesmislenost i kompleksnost poetske igre značenja.

Štokajčakavski scherzando

Mujičićev polilingvalni, ili čakajštokavski scherzando intenziviran je u trećem stavku (strofi) poetske tužno–vesele sonate u ritmu adaggio kao i u prvom stavku (strofi). Dva kulturalna modela interferiraju i na njihovu presjecištu ostvaruje se skercozna, ironična igra značenja. Jedan je model iz kojega se govori, onaj kojemu pripada autoironijom određen poetski subjekt »urbano biće«, a drugi je model kojim poetski subjekt mjeri svoju iskorijenjenost, neuključenost u zavičajno ishodište, u zatvoren obzor iskustva »veselog zemljaka«. Intertekstualnost nije u Mujičićevu tekstu ostvarena samo citatnom intertekstualnom interpolacijama (*oko za oko zub / za zub*) već je ona princip, modus Mujičićeva poetskog rukopisa. V. Biti kaže: »U toj erozivnoj tekstualnoj igri jedan za drugim gube svoje opravdanje logocentrični pojmovi autora, djela, komentara i teksta. Na mjesta tih uporišta patrijarhalne samoprisutnosti dopijevaju indeksi obremenjeni drugošću, što model kulture kao organski zatvorene knjige zamjenjuje modelom kulture kao otvorenog, eruptivnog pisanja« (1997:154). Kulturni model svijeta kojemu pripada poetski subjekt »urbano biće« jest umjetan standardnojezični idiom. Prekoračenje njegova normativnoga ustroja znači ulazak u organski idiom, a preko njega u svijet zavičajne ukorijenjenosti. Ali ukorijenjenost je izgubljena i potraga za izgubljenim zavičajem uzaludna. »Naški« nije ni štokavski standardni, ni štokavski vernakulerni (*zer'cu*), ni urbani žargonski (*primič*), ni dijakronijski knjiški (*raguzinizam pjesan*), ni čakavski (*spiza*), ni kajkavski (*f domačoj*), već jezik koji ponovno zadobije svoju govornu prirodnost i spontanost kolokvijalne razigranosti i slobode od normativne regulative standardnog jezika u igri s različitim idiomima (čakavski, kajkavski, štokavski, žargonski, dijakronijski) u različitim i nebrojenim njihovim organskim i kolokvijalnim realizacijama: *da me f domačoj spizi / dave*.

Binarne opozicije

Naglašena je binarna struktura ove strofe kao i prethodne dvije. U svakoj strofi binarnost je višestruka: u prvoj strofi 1. opozicija prema načelu različitosti kulturnih identiteta: urbano biće — ruralni zemljak; 2. opozicija prema načelu paradoksalnosti: veseljak — pa oko za oko zub za zub; u drugoj strofi 1. idiličnost ruralne zavičajne ukorijenjenosti — grubost odnosa prema partneru;

2. jezična opozicija: standardni idiom — vrenakularni idiom; u trećoj strofi 1. opozicija prema načelu suprotnosti: uгода (f domačoj spizi, vino) — neugoda (daviti spizom, oblokati tudumom); 2. jezična opozicija: standardni idiom — vrenakularni idiom.

Četvrti stavak (strofa) Mujičićeve poetske sonate počinje ritmom alegro da bi pjesma u završnim stihovima završila kadencom koja naglašava paradoksalnu metaliterarnu poantu: *o tome eto čak spjevah / pjesan / a koje sam mogao biti i / bez*. I ova završna strofa naglašava binarnu strukturu kao i prethodne: 1. opozicija prema načelu egzistencijalne suprotnosti — *biti ne biti: volio bih da nisam što jesam*; 2. opozicija prema načelu kulturnih obrazaca: biti gradski ugladen — biti ruralno neugladen (*i da sam zer'cu primič i / grez*); 3. opozicija između standardnog jezika i štokavskog vernakularnog idioma (*zer'cu*), urbanog žargona (*primič*), dijakronijskog knjiškog raguzinizma (*pjesan*), čakavskog aloglotskog regionalizma (*grez*, venecijanizam *omo grezo* — divljak).

128

Na tim opozicijama pjesnik gradi ironijski ton koji prožima cijeli poetski diskurs. Binarnost poetske strukture omogućuje presijecanje različitih semantičkih polja s efektom komike, skercozne igre smisla na fonu hinjene tužbalice nad sudbinom gubitnika.

Sintektostilematska intenzifikacija izraza

Sve četiri strofe sintaktički, ritmički i eufonijski podudarno su složene. Svaka strofa počinje višestruko složenom hipotaktnom izrično–objektnom rečenicom s anaforičnim početkom *volio bih: volio bih* — *da sam / zemljak; volio bih da negdi me / čeka; volio bih da s ča mi se / jave; volio bih* — *da nisam što / jesam* i nizom uvrštenih objektnih rečenica. Taj niz završava u prvoj strofi nezavisnom sastavnom rečenicom (*pa oko za oko zub / za zub*), u drugoj zavisnom koncesivnom rečenicom (*pa makar s tobom bio / i grub*), a treća adverbzivnom (*a obloču tudumom da me za / kraj*). Četvrta ima istu strukturu kao i prethodne tri, dakle imamo opet višestruko složenu relativno–objektnu rečenicu, ali umjesto dometnute drugovrsne rečenice nizu objektnih rečenica, ovdje je završna poanta izrečena novom parataksno–složenom adverbzivnom rečenicom (*o tome eto čak spjevah / pjesan / a koje sam mogao biti i / bez*).

Na planu sintaktostilističkom valjalo bi istaknuti jednu karakterističnu konstantu Mujičićeva pjesničkog stila. Kako je njegov pjesnički rukopis prepoznatljiv po plurilingvalnom izrazu kojim prekoračuje granice norme jezičnog novoštokavskog standarda poigravajući se izrazima različitih jezičnih sustava, njegov pjesnički subjekt često u istoj pjesmi mijenja poziciju iskaza. Tu osobinu Mujičićeve poetike možemo uočiti i u ovoj pjesmi. Uspostavljena je relacija između iskorištenog »urbanog bića« i ukorištenog »veselog zemljaka«. Pjesnički subjekt s lakoćom prelazi na poziciju »veselog zemljaka« izričući stavove iz svoga psihološkog rakursa i njegovim jezikom obojena organskog idioma.



Krunoslav Pranjić za slobodni neupravni govor kaže: »Postupak je to za koji se jednodušno u stilografskoj literaturi naglašuje kako je iznimno sintaktostilističko sredstvo kojim se nijansno prepleteno tuđe riječi mahom prenose ne s isključiva stajališta izvještača (pripovjedača — sveznalice), već sa stajališta lika; kako se bez njega, bez rečenoga slobodnog neupravnoga govora, moderna umjetnost pripovijedanja uopće ne da zamisliti...« (1986: 156). Rikard Simeon ovako karakterizira ovaj stilski postupak: »Za slobodni neupr. govor karakteristično je u stilističkom pogledu da se u njemu prigušuje tuđi govor te se slijeva s autorskim. Slobodni neupravni govor upotrebljava se kao izvanredno stilističko sredstvo u književnosti« (1969: 924). Radoslav Katičić kaže: »Slobodni neupravni govor pruža mogućnost da se okretno prikažu složene situacije i stilističke tančine izraze u finim preljevima« (1991: 356).

Posebna vrsta slobodnog neupravnog govora prepoznatljiva je u Mujičićevoj *Tužbalici*. Pjesnički subjekt prelazi na poziciju kojoj ne pripada: pozicija je to »veselog zemljaka« onoga koji je njemu, »urbanom biću«, suprotna budući da pripada onoj koji on nije: ukorijenjeni zemljak, veseljak, zaštićen svojim konfesionalnim pripadništvom koje mu nudi neupitan smisao postojanja itd. U prvoj strofi sastavna rečenica na kraju hipotaksnog niza izrično–objektnih rečenica (*da sam / zemljak; da imam zavičajni / klub; po prirodi da sam / veseljak*): *pa oko za oko zub za zub* jest dvostruki intertekstualni citat koji je izrečen tobože iz vlastite pozicije, ali zapravo, s ironijskim pomakom, iz pozicije drugoga tj. »veselog zemljaka«. Dvostruki je citat jer je to ujedno starozavjetni sinegdohičan frazem kojim se očituje pretkršćanska institucija osвете kao prihvatljive etičke norme. Posebna je to vrsta slobodnog neupravnoga govora koji se očituje tobožnjim prijelazom kazivačeve motrišne pozicije na poziciju lika.²

U drugoj strofi iskaz prelazi na organski idiom (*negdi, hiža, kak*), u trećoj također (*f domačoj spizi*), u četvrtoj imamo štokavski dijalektizam (*zer'cu*) i žargonizam (*primič*) te dijakronijski raguzinizam (*pjesan*). Ti vernakularizmi jesu signali prijelaza na poziciju iskaza drugoga (*»veselog zemljaka«*) na vernakularni idiom jezične i mentalne ukorijenjenosti u zavičaj u obzor zadanog i neupitnog smisla: *kak bistrica lourd il' neka / meka*. Događa se opet preklapanje pozicije poetskog subjekta i Drugoga, ali to preklapanje je intonirano ironijski: subjekt iskaza tobože prelazi na poziciju izricanja koju ima »veseli zemljak«, onaj koji nije opterećen etičkom upitnošću starozavjetne formule: *oko za oko, zub za zub*.

Anjambement

Opkoračenje (enjambement) provedeno je dosljedno i simetrično u svakoj strofi. Jaka riječ na kraju sintaktičke cjeline (najčešće sintagme) biva premetnuta

2 Za tu vrstu SNG Peter Verdonk upotrebljava termin *free indirect thought* (slobodna neupravna misao) te predlaže zajednički nazivnik za FIS (*free indirect speech*) i FIT (*free indirect thought*) a to je termin FID (*free indirect discourse*) (2010: 48)





u novi stih kao samostalna cjelina, odijeljena istaknutom, tj. produljenom, pazom, koja naglašava njenu samostalnost i pojačava joj artikulatornu napetost te potencira ironijsko nijansiranje tonom. Opkoračenje, s pravilnom izmjenom dugih i vrlo kratkih stihova: trosložnih (samo jedan — *veseljak*), te dvosložnih (*zemljak*; *za zub*; *čeka*; *meka*; *jave*; *il' kaj*; *dave*; *jesam*; *pjesan*) i jednosložnih (*klub*; *dub*; *grub*; *kraj*; *grez*; *bez*), daje karakterističan ritam pjesmi koji, s jakim iktusima na premetnutim dijelovima razbijene sintaktičke, intonacijske i smisaone cjeline intenzivira semantičku relaciju među tonski intenziviranim riječima. Ta pojačana, istaknuta riječ ujedno je i zvukovno povezana s isto tako opkoračenjem premetnutom riječi sljedeće sintaktičke cjeline što dodatno potencira i njen semantički sadržaj: *da sam* / **zemljak**; *zavičajni* / **klub**; *da sam* / **veseljak**; *zub* / *za* **zub**; *negdi me* / **čeka**; *stoljetni* / **dub**; *neka* / **meka**; *bio i* / **grub**; *da s ča mi se* / **jave**; *s kakvim naškim što* / *il' kaj*; *f domačoj spizi* / **dave**; *da me za* / **kraj**; *da nisam što* / **jesam**; *da sam zer'cu primič i* / **grez**; *čak spjevah* / **pjesan**; *biti i* / **bez**.

130

Nenaglašeni oblik prezenta glagola *biti* u imenskom predikatu opkoračenjem predikatnog imena ostaje na jakoj poziciji stiha — na kraju stiha, gdje bi bilo mjesto za naglašeni oblik prezenta glagola *biti* *jesam* umjesto *sam*: *sam* / *zemljak*; *sam* / *veseljak* (prva strofa). Na taj način iznevjereno je očekivanje dovršetka sintaktičke cjeline imenskog predikata, nenaglašena predikatna kopula *sam* strši pred prazninom neizrečenoga, pred pauzom koja naglašava iščekivanu dopunu predikatnim imenom.

R. Simeon kaže: »Svaka je sintagma produkt odnosa gramatičke međuza-visnosti koja se uspostavlja između dva leksička znaka koji pripadaju dvjema kategorijama koje su jedna s drugom komplementarne (...) Sintagma je nedjeljiva na manje sintaksne jedinice (...) Povezanost riječi u sintagmi ostvaruje se njihovim izgovorom bez prekida, s jednim najjačim naglaskom koji obično pada na posljednju riječ u sintagmi te spaja riječi sintagme u jedinstvenu cjelinu« (1969: 382–385). Dakle, sintagma je najmanja pa stoga nedjeljiva sintaktička jedinica, atom sintaktičkog ustrojstva rečenice. Snažan sintaktostilematski efekt pjesnik postiže upravo cijepajući atom rečeničnog ustrojstva — sintagmu. Pogledajmo to na primjerima cijepanja pridjevsko–imenskih sintagmema (sintagma na razini rečeničnog, a ne obavijesnog ustrojstva rečenice): *zavičajni* / *klub* (prva strofa); *stoljetni* / *dub*; *neka* / *meka* (treća strofa). U sva tri primjera odredbeni tagmem stoji ispred glavnog tagmema u kojemu je težište semantičkog sadržaja. Opkoračenjem je prebačena semantički »teža« riječ, glavni tagmem, u novi stih da bi se na njoj ostvarila veća izgovorna energija, veći intenzitet rečeničnog iktusa a na njoj ostvarena rima uspostavlja na distanci semantički asocijativni luk s rimovanim parnjakom (**klub** — **dub**, **čeka** — **meka**) te ritmizira pjesnički izraz izmjenom dugog i kratkog stiha.

Cijepanjem akustičke riječi, jednoakcenatskog fonetskog bloka, opkoračenjem postignut je jednak efekt kao i u gornjim primjerima: [i g r ū b] — *i* / *grub* (treća strofa); [i g r ě z] — *i* / *grez*; [i b ě z] *i* / *bez* (četvrta strofa). Slično je i s





primjerima cijepanja fonetskog bloka [m e č ě k a] *me / čeka* (treća strofa) gdje se cijepa fonetska riječ sastavljena od nenaglašenog oblika genitiva lične zamjenice *ja (me)* i toničke riječi (glagola *čekati*); u primjeru [s e j â v e] *se / jave* (druga strofa), gdje se cijepa fonetski blok sastavljen od nenaglašenog oblika invertirane povratne zamjenice *se* povratnog glagola *javiti se*; ili pak cijepanje fonetske riječi sastavljene od odnosne zamjenice *što* i naglašenog oblika prvog lica jednine prezenta glagola *biti* — *jesam* [š t o j ě s a m] *što / jesam* (treća strofa).

Ostvarena je time osim sintaktostilematске i fonostilematска intenzifikacija izraza. Jedinicu stilske intenzifikacije izraza ostvarene rezom sintagmema ili fonetskog bloka stilskim postupkom opkoraćenja, čime se cijepa fonijska cjelina, nazvat ćemo sintagmofonostilemom. Ta vrsta stilske intenzifikacije izraza, sintagmofonostilematска, provedena je kroz cijelu Mujičićevu pjesmu dosljedno i dala joj je karakterističan pjevni ton (*cantabile*).

Zanimljiv je po svom sintaktičkom ustrojstvu završetak treće strofe: *a obloču tudumom da me za kraj*.³ Ta izrično objektivna rečenica trebala bi, u sintaktički neutralnoj postavi, glasiti: *a da me za kraj obloču tudumom*. Ova rečenica uvrštena je na kraju niza izrično–objektivnih rečenica u glavnu rečenicu *Želio bih*. Veznička riječ kojom su uvrštene jest veznik *da*: *da s ča mi se jave*; *da me f domaćoj spizi dave*; *da me za kraj obloču tudumom*. Taj očekivan, pretskažljiv red riječi s inicijalnim položajem vezničke riječi *da*, kojom se surečenica uvrštava u glavnu, biva iznevjeren neočekivanom inverzijom u adverzacijom uvrštenoj posljednjoj rečenici u nizu: *a tudumom obloču da me za / kraj*. Prebacivanje vezničke riječi na nepočetnu poziciju izrazito je stilogen sintaktostilem uz predikatno–objektivnu inverziju *tudumom obloču > obloču tudumom*, uz prebacivanje na kraj rečenice okolnosne odrednice za *kraj* te njeno cijepanje opkoračenjem *za / kraj*. Riječ *kraj* je eliptični eufemizam u značenju *kraj života*. Jaka finalna pozicija riječi *kraj*, pojačana opkoračenjem te tonskim i semantičkim ehom rime *kaj* — *kraj* sugerira sudbinsku dimenziju prolaznosti ljudske egzistencije.

Što se stilske intenzifikacije sintaktičkog ustrojstva tiče, slično bi se moglo reći i za završetak četvrte strofe: *o tome eto čak spjevah / pjesan / a koje sam mogao biti i / bez*.

Osnovna i pojednostavnjena struktura gornje rečenice u svojoj stilski neutralnoj verziji mogla bi glasiti: *Spjevao sam pjesmu bez koje sam mogao biti*. Ona je složena zavisnim odnosom uvrštavanja zavisne surečenice na mjesto atributa osnovne rečenice:

Spjevao sam tu pjesmu.

Bez te pjesme sam mogao biti

3 *Tudum* je naziv za međimursko vino koje u šali nazivaju Međimurci *glavoboljšek*. Govori se o tom vinu da zbog metil alkohola u sebi izaziva gubitak pamćenja, ludost, demenciju. Poznat je narodni slogan: *Ako hoćeš nori (lud) biti / ovo vino moraš piti*.



Uvrštenjem druge na mjesto atributa (pridjevske zamjenice) osnovne rečenice dobit ćemo atributnu zavisno složenu rečenicu: *Spjevao sam tu pjesmu bez koje pjesme sam mogao biti*. Redukcijom redundandnih riječi (*te; pjesme*) dobit ćemo osnovnu rečenicu kao podlogu pjesnikove stilske intenzifikacije: *Spjevao sam pjesmu bez koje sam mogao biti*.

Premještanjem priloga **bez** sa stilski neutralne inicijalne pozicije zavisne rečenice na kraj, predstavlja krajnje iskušavanje fleksibilnosti sintaktičkog ustrojstva rečenice štokavskog jezičnog sustava. Pogledajmo dvadeset različitih mogućih (gramatički dopustivih) kombinacija na sintagmatskoj osi ove zavisne surečenice od kojih svaka čuva osnovni smisao, ne računajući, dakako, stilske vrijednosti izraza:

1. A koje sam mogao biti i bez

2. A koje mogao sam biti i bez
3. A koje biti sam mogao i bez
4. A koje bez sam mogao i biti
5. A koje bez sam i mogao biti
6. A koje bez sam mogao i biti
7. A koje sam bez mogao i biti
8. A koje sam mogao i bez biti
9. A i bez koje sam mogao biti
10. A i bez koje mogao sam biti
11. A i bez koje biti sam mogao
12. A i bez koje sam biti mogao
13. A i koje bez sam mogao biti
14. A i koje bez mogao sam biti
15. A i koje bez biti sam mogao
16. A i koje biti bez mogao sam
17. A i koje biti bez sam mogao
18. A bez koje i mogao biti sam
19. A bez koje i mogao sam biti
20. A bez koje biti i mogao sam

Umjesto neutralnog uvrštenja surečenice u osnovnu rečenicu, ovdje je uvrštenje ostvareno adverzacijom — rastavnim veznikom *a* koji nagovještava obrat. Prilog **bez** vezan je sintaktički uz odnosni veznik *koji*, a ovaj veznik, kako vidimo u svih 20 kombinacija, mora stajati na početku i jedino mu, uz adverzativni veznik **a** može (ali ne mora) prethoditi ekskluzivni prijedlog **bez**. Dakle, vezanost prijedloga *bez* za odnosni veznik *koji*, određuje mu poziciju na početku sintaktičkog ustrojstva zavisne surečenice budući da odnosni veznik mora biti što bliže riječi na koju se odnosi (*pjesan*): *pjesan bez koje*. Ako se po-

kuša odnosni veznik prebaciti dalje od početka, gubi se smisao takve rečenične postave npr: *A i biti bez koje mogao sam*. U ovom primjeru vidljivo je kako slabi veza relativnog veznika s riječi na koju se odnosi tako da osnovni smisao rečenice nije više nedvosmisleno jasan. U primjeru: *A biti bez mogao sam koje* ostvarena je postava rečenice gdje je veza između relativnog veznika *koja* i imenice na koju se odnosi (*pjesan*) pukla i rečenica je postala besmislena.

U ostvarenoj surečenici Mujičićeve pjesme (*a koje sam mogao biti i bez*) prijedlog *bez* dobio je finalnu poziciju, ali veza s odnosnim veznikom nije pukla unatoč maksimalno distaktnom položaju.

Ovdje valja zapaziti prisutnost intenzifikatora *i* ispred najjače pozicije u pjesmi, a to je pozicija posljednje riječi pjesničkog diskursa. To *i* ovdje nema konjunktivnu funkciju, već je partikula intenzifikacije, pojačavanja, isticanja. Kao intenzifikator, ona naglašava, pojačava semantički sadržaj ekskluzivnosti prijedloga *bez*. To značenje, pored finalne pozicije prijedloga *bez* i intenzifikatora značenja partikule *i* posebno naglašava *enjabement* kao ritmička konstanta pjesme.

133

Ukorijenjenost u zavičaju jezika

Na toj jakoj finalnoj poziciji, k tome, kako smo rekli, još višestruko istaknutoj, na toj poziciji koja graniči s tišinom, s negovorom, sa šutnjom, gramatička riječ, prazna leksičkog značenja, prijedlog *bez* ispunjava se leksičkim semantičkim sadržajem: on sugerira mogućnost ekskluzije pjesme (*biti bez pjesme*), mogućnost njena gubitka. Sintaktička struktura *a koje sam mogao biti i bez* korespondira s jezičnim obrascem: *mogao sam biti i bez toga* sa značenjem *što mi je to u životu trebalo?* Ta asocijacija na gotovu frazeološku konstrukciju sugerira realizaciju smisla poante Mujičićeve pjesme sa sugestijom značenja upitanosti o smislu pisanja pjesme, ali istovremeno i sugestiju ostvarenja smisla koji bi bez pjesme mogao biti izgubljen budući da je pjesnički čin jedini mogući zavičaj pjesnikova, prostor njegove ukorijenjenosti u nedovršivoj i neprotumačivoj igri smisla ove tužbalice *urbanog bića*, ove tužne poetske sonate, *ma in modo scherzando*.

Tahir Mujičić (2004). *Primopredaja ili divljim Tahirstanom*. Zbirka pjesama. Zagreb 2004.

Peter Verdonk (2010). *Stylistics*. Oxford Introduction to Language Study. Oxford University Press

Napomena: Ova lingvostilistička interpretacija napisana je u sklopu većeg rada »Prolegomena za vernakularnu stilistiku«, *Croatian Studies Review*, 2011., volume 7, pp. 231 — 28.

Žarko Paić

Razgradnja kao stil

Jacques Derrida i konfiguracije prostora

134 1. Arhitektura ili o labirintu

Koliko su riječi Jacquesa Derride o tome da je arhitektura »posljednja utvrda metafizike«¹ vjerodostojni put jednog mišljenja za nadolazeće vrijeme toliko su i najupečatljiviji dokaz obrane i posljednjih dana sâme metafizike. Rođena iz duha arhitekture u iskonu grčke povijesti kao da nas ne želi napustiti naselivši nam se u pukotine košmarnih snova. Na prvi pogled čini se da je riječ o aporiji nastanka. Nije jasno što je bilo prvo: kokoš ili jaje? Je li metafizika uvjet mogućnosti arhitekture ili je posrijedi obratan slučaj? U svakom slučaju susrećemo se s pitanjem o nečemu što na providan način zadire u »bit« onoga što je obilježilo vodeći i zacijelo sporan pojam ne samo suvremene filozofije već ponajprije arhitekture i mode: što je to — *dekonstrukcija*?². Za početak valja kazati još i ovo: metafora utvrde odnosi se na sliku »posljednje granice«. Iza, dakako, može biti tek Ništa ili, pak, neodređeni prostor posvemašnje praznine. Ako se, dakle, metafizika od početka do kraja sagledava u krugu vlastitih povijesnih likova, onda je njezin kraj zapravo pitanje o (ne)mogućnosti početka kao početka. Jer arhitektura na grčkome (»arkitekton«, ἀρχιτεκτονική, od ἀρχι načelo i početak te Τεκτονική, graditelj) izvorno upućuje na svezu prvoga (*arché*) i gradnje. Štoviše, kao što u metafizici ono prvo podaruje siguran i pouzdan temelj za bitak, bića i bit čovjeka, te je otuda svaka metafizika po svojem odrede-

1 Jacques Derrida, *Point de folies — Maintenant l'architecture*, u: Bernard Tschumi, *La case vide: La Vilette*, Architectural Association, London, 1986., str. 9.

2 O odnosu arhitekture i dekonstrukcije s obzirom na Derridine postavke vidi: Francesco Vitale, »Jacques Derrida and the Politics of Architecture«, *SAJ*, br. 2/2010., str. 215–226. <http://saj.rs/wp-content/uploads/2015/05/SAJ-2010-03-F-Vitale.pdf> (Pristupljeno: 24. kolovoza 2016.). O odnosu dekonstrukcije i mode vidi: Flavia Loscialpo, »Fashion and Philosophical Deconstruction: a Fashion in deconstruction«, <http://www.inter-disciplinary.net/wp-content/uploads/2009/08/flavia.pdf> (Pristupljeno: 24. kolovoza 2016.).



nju onto–teologijska, tako je za gradnju ideja temelja »utemeljujuća«. Stoga je podrijetlo arhitekture kao i pojam metafizike vezan uz nastanak svijeta koji se u Platona određuje razlikom ideja i zbilje. Ono vrhovno i otuda utemeljujuće proizlazi iz ideja. Svijet kao poredak u kozmičkome smislu može biti smislen jedino ako je sagrađen–izgrađen oblikotvorno i tvarno (*eidōs–hylé*) s pomoću konstrukcije ideja. Kada se metafizika dovodi u svezu/odnos s arhitekturom, a to je slučaj već u Kantovoj *Kritici čistoga uma* u kojoj se pojam »arhitekture« uzima potpurnjem za konstrukciju transcendentálnih struktura uma nadređenih pojavnj zbilji, bjelodano je da pitanje početka i nastanka svijeta otvara nešto zagonetno i mračno.

Sjetimo se da su Grci svetkovali svoje bogove kao živu prisutnost u hramovima izvan i unutar grada. Arhitektura se nije razlikovala od umjetnosti. Ono što se naziva skupnim imenom plastičnih ili vizualnih umjetnosti, a sâm Derrida radije rabi izraz »prostornih umjetnosti« (*spatial arts*), pošto u taj sklop pripadaju još i slikarstvo i kiparstvo uz arhitekturu, odnosi se na oblikotvorstvo. U njemu razabiremo svezu slike i predmeta.³ Prirodni sklad tijela u prostoru odgovara ideji kozmičkoga poretka koji svoju zrcalnu sliku ima u strukturi i rasporedu grada–države (*polis*). Kazati stoga da je arhitektura majka svih umjetnosti ujedno jest i nije primjereni iskaz za ono o čemu je ovdje riječ. Iz ideje gradnje proizlazi oblikovanje grada. Ali sâma je gradnja određena nečim što prethodi svakom građenju. To je neskriveno prvenstvo metafizike kao arhitekture, a ne arhitekture kao metafizike. Ono što prethodi gradnji nije ništa logičko–povijesno »prvo« i »utemeljujuće«. Posrijedi je tek ideja. No, bez nje ne bi mogao nastati singularni objekt arhitekture, da se poslužimo izrazom iz dijaloga poznatoga filozofa simulacije i arhitekta tehnologijske hipermodernosti.⁴ Međutim, ideju gradnje, kao i razgradnje (dekonstrukcije) isto tako, ne možemo predočiti nikakvom metaforom objekta u prostoru, poput one masivne posljednje utvrde o kojoj govori Derrida. Jezik nam ne dopušta oslikotvorenje ideja sve dok se krećemo u analognome svijetu znakova i simbola. Dok smo, pak, u digitalnome okružju tzv. izračunatoga jezika pojmovi postaju vizualiziranim pismom. Razlika jest u tome što jezik gradi, a slika razgrađuje. I uistinu je paradoksalno što tek zahvaljujući slici možemo razumjeti granice jezika polazeći od pisma kao traga (*grammé*). Taj rani koncept Derride neotklonjivo se provlači mrežama značenja njegove čitave filozofijske putanje. Pred kraj na toj putanji arhitektura postaje dalekosežno važna za mišljenje nadolazećega. Drugim riječima, paradoks je da se jezik metafizike prisutnosti u prostorno–vremenskome smislu (»ovdje« i »sada«) izvodi uvijek s pomoću metafora s uputstvom na fizičke objekte. To znači da se jezik materijalizira.

3 Peter Brunette i David Wills: »The Spatial Arts: An Interview With Jacques Derrida«, u: Peter Brunette i David Wills, *Deconstruction & The Visual Arts: Art, Media, and Architecture*, Cambridge University Press, Cambridge, 1994., str. 9–32.

4 Jean Baudrillard — Jean Nouvel, *The Singular Objects of Architecture*, University of Minnesota Press, Minneapolis–London, 2005.



Uvijek kada znakovno–simbolički ukazuje na drukčiju prisutnost od fizičkoga načina postojanja oblika–tvari jezik uistinu govori. Prostor arhitekture, do- duše, jest utoliko svagda prostor fizikalno–tehničke konstrukcije čak i kada se radi o projektiranju građevina kao prebivališta za božansku prisutnost u svijetu (hramovi i katedrale, pagode i džamije). No, ono što razdvaja prostor svetoga od svjetovnoga nije »bit« arhitekture. U klasičnome određenju njezine djelatnosti koja spaja načelo prvotnosti i temelja sa »subjektom« izvedbe (ar- hitektom), uvijek se govori o prostoru i gradnji obitavališta ili kuće kao sabi- rališta individualnoga i zajedničkoga opstanka. Kućanstvo (*oikos* i *oikonomia*) određuju unutarne i izvanjske granice građenju kuće. To samo znači da ideja u smislu čiste singularnosti objekta ne proizlazi iz arhitekture kao fizikal- no–tehničkoga projektiranja i promjene prostora, već iz »biti« cjeline odnosa. Metafizika to iskazuje sklopom bitak–bog–svijet–čovjek (*onto–theo–kozmo–an- tropologija*). Kada mislimo metafizički, mislimo cjelovito a ne fragmentarno. Zagonetno i mračno podrijetlo metafizike proizlazi iz onoga što pogađa i nastan- ak arhitekture. U oba se slučaja ideja poretka (*kosmos* i *taxis*) suprotstavlja čudovišnome stanju nereda (*chaos*). Svijet koji metafizički otpočinje s gradnjom oponašanja (*mimesis*) prirode ima karakter umjetničkoga djela. Zbog toga je za Grke grad bio mjestom sabirališta bitka i političkoga prostora javnoga djelo- vanja slobodnih i jednakih ljudi. Ideja grada kao umjetničkoga djela (*Gesamt- kunstwerk*), koju će razviti švicarski povjesničar umjetnosti Jakob von Burck- hardt u djelu *Kultura renesanse u Italiji* (*Kultur der Renaissance in Italien*) iz 1860. godine, potječe iz ideje romantike.⁵ Tek će ona povezati iskon i njegovu obnovu u ideji obrata svijeta te tako proizvesti učinak estetskoga začaravanja u doba moderne tehnike. »Umjetnička religija« (*Kunstreligion*) predstavlja pritom arhitekturu koja spaja uzvišenost umjetnosti i svakidašnjicu života na autentičan način sveze/odnosa Boga, prirode i čovjeka. Arhitektura je otuda uvijek ples na rubu svjetova: onoga ljepote i uzvišenosti i onoga funkcionalno- sti i pragmatike. Reći ćemo još k tome da se njezin »prostor« ne nalazi nigdje drugdje negoli između metafizike neba i pozitivizma zemlje. U suvremenoj fi- lozofiji znanosti više se ne razdvajaju područja preklapanja. Polazeći od Deleu- zeove i Guattarijeve »geofilozofije«, ⁶ primjerice, belgijska teoretičarka Isabelle Stengers pokazuje kako se i arhitektura u tom sklopu mora shvatiti prize- mljujuće, u skladu s kaotičnim poretkom gibanja koji povezuje novo mišljenje i tehnologiju.⁷ Ne možemo više kazati bez zadržke da »biti«–u–prostoru jest

5 Jacob von Burckhardt, *Kultura renesanse u Italiji*, Prosvjeta, Zagreb, 1997. S njemačkoga preveo: Milan Prelog

6 Gilles Deleuze i Felix Guattari, *Qu' est-ce que la philosophie?*, Minuit, Pariz, 1991/2004., str. 82–108.

7 Vidi o tome: Isabelle Stengers u razgovoru s Heather Davis i Etienne Turpin, »Matters of Cosmopolitics: On the Provocations of Gaia«, u: Etienne Turpin (ur.), *Architecture in the Ant- hropocene Encounters Among Design, Deep Time, Science and Philosophy*, Open Humanities Press, University of Michigan Library, Ann Arbor, 2013., str. 171–182.



temeljna značajka arhitekture. Umjesto toga, valja zaokrenuti. Sada je važno razabrati kako događaj kontingentnosti mijenja odnose u razgradnji objekata. Prostor se otuda kreativno razmješta. Postaje posve »novim« u kontekstu i situaciji, a nije tek prenesen iz ostavštine tradicionalnoga shvaćanja gradnje i oblikovanja.

Ne možemo proizvoljno graditi ono što želimo koliko god se to čini »normalnim« u okviru zapadnjačke tradicije koja počiva na ideji slobode. Uvijek se radi o već uvijek opstojećim odnosima snaga, o sporu između nužnosti i slučaja, tradicije i modernosti, političkome kontekstu i društvenim mrežama značenja. Inventivnost se arhitekta ne sastoji u njegovoj »ludoj originalnosti« bez uzora u prethodnika. Naprotiv, čitav se projekt stvaranja i nastanka »novoga« odvija u idejnome razračunavanju s onime što je već postojeće. A to vrijedi čak i kada je tlo na kojem se gradi ljudski svijet djevičanski izvor na koji još nije stupila ljudska noga. Prostor arhitekture kao gradnje i razgradnje nije ni *A-topos* niti *U-topos*. Bezmjestnost i nemjestnost mogu se, naime, odrediti tek iz mogućnosti razotkrivanja »mjesta« (*topos*). No, mjesto nije samo sjecište geološkog i atmosferskoga područja, ono što je upravo i samo »tu«, a nije moguće da bude negdje »tamo«. U tom pogledu Heideggerovo razlikovanje »mjesta« i »prostora« u Derride poprima nužnost dvostruke »dekonstrukcije«. S jedne je strane ono što se odnosi na logiku zavičajnosti i blizine bitka, a s druge, pak, ono što pripada fizikalno–tehničkoj konstrukciji prostora u suvremenim znanostima. Pritom valja istaknuti da se Derrida ne razračunava s idejom mjesta kao »mjesta« u smislu poništavanja veličajne tradicije zapadnjačke povijesti. Posve suprotno, dekonstrukcija metafizike prisutnosti od ranoga djela kao što je spis *O gramatologiji (De la grammatologie)*⁸ do kasnih djela iz 1980–1990-ih godina kada sudjeluje zajedno sa suvremenim arhitektima poput Bernarda Tschumija, Petera Eisenmana, Zahe Hadid, Daniela Libeskinda i Rema Koolhaasa u procesu razračunavanja s povijesnim nasljeđem arhitekture pokazuje samo da između bitka i događaja (trajnosti i promjene) postoji cijeli niz preklapajućih tendencija. Ukorijenjenost u zemlju pretpostavlja ipak nešto posve drugo i drukčije od iluzije čiste prostornosti oblika i promjena njihovih odnosa. Vrijeme ne vlada prostorom. Isto ga tako u smrtnome zovu ne mami i guta u »crne rupe« ništavila. Umjesto toga potrebno je pronaći drukčije ishodište promišljanja. Arhitektura, naime, nalazi svoje mjesto–u–prostoru kao gradnja–razgradnja bitka samo stoga što je njezina »bit« u povijesnome događanju. U djelu *Sablasti Marxa (Spectres de Marx)* iz 1993. godine Derrida zapisuje:

»Proces razmještanja nije više arhi–originaran, to jest, onoliko 'arhaičan' kao što je to arhaizam koji se uvijek pomicao. Štoviše, ovaj proces jest pozitivni uvjet stabiliziranja koje se neprestano iznova pokreće. Svekolika stabilnost koja zauzima mjesto bitka kao stabiliziranje ili sedentariziranje morat će biti nužno lokal-

8 Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Minuit, Pariz, 1967.



nom razlikom, prostiranjem razmještanja koje kretanju podaruje njegov početni položaj. I podaruje mjesto i daje rezultat (*donne place at donne lieu*).⁹

Za razliku od »velike povijesti« usredotočene na politička zbivanja i kartografiju Zemlje u prodoru, ovdje imamo posla s »topologijskim obratom« (*topological turn*). Nije gradnja tek razračunavanje s prostorno–arhitektonskim načelima oblikovanja. Ono što u bitnome određuje smisao arhitekture još i danas struji iz njezine radikalne transformacije povijesnosti povijesti. Kako se to ogleda u promjeni stilova gradnje u 20. stoljeću bjelodano je već iz karijere konstruktivizma u ruskoj avangardi i njegovome ponovnome čitanju u neoavangardi. Uostalom, iako se od Le Corbusiera pojam stila u arhitekturi ne bi trebao više uopće rabiti stoga što avangardna konstrukcija prostora gradnju čini u mijeni vremena tek razlikom u tendencijama oko onoga što je bit stvari. Posrijedi je, dakako, unošenje ideje ili koncepta da je kuća za stanovanje stroj transformacija prostora. Oproštaj od metafizičke vječne postaje na putovanju od iskona do kraja povijesti odavno već kuću ostavlja otvorenom za nove izazove.¹⁰ Funkcionalizam u arhitekturi i konstruktivizam u vizualnoj umjetnosti (slikarstvo–grafika–dizajn) povezuje upravo ono što stoji u nazivu Derridina glavnoga pojma cjelokupnoga mišljenja. *Konstrukcija* se svagda pojavljuje kao strogost mišljenja u geometrijsko–logičkome strukturiranju jezika. Sam po sebi takav je jezik dekonstruktivan. I doista, Derrida će problem arhitekture na kraju njezina metafizičkoga shvaćanja temelja i svrhe (*arché* i *télos*) izvesti iz problema konstrukcije jezika u kibernetičkome poretku kružnoga procesa označavanja. Promjena u značenju mjesta proizlazi iz promjene u načinu razumijevanja bitka. Derridinim rječnikom, ako je čitava povijest metafizike u znaku vladavine logocentrizma, tada je bjelodano kako arhitektura koja razgrađuje shemu cilja i svrhe povijesti (*télos*) može biti jedino kontingentna i aleatorički emergentna. Protiv »posljednje utvrde« koja je vjekovno vladala našim jezikom sada mora biti pronađeno nadomjesno polje »slabih označitelja«. I to ne samo u formi, nego navlastito u materijalu gradnje kao takve.¹¹ Posebno je pritom zanimljivo da će u dijalogu s arhitektom Peterom Eisenmanom promišljanje uloge stakla u arhitekturi kraja 20. stoljeća Derridu dovesti do drukčijega viđenja prozirnosti. Nije to neka optički samorazumljiva transparentcija koja dolazi iz društvene fragmentacije velegradova raspoređenih u zone obitavanja prema zahtjevima sveze kapitala i rada, nužnosti i dokolice,

9 Jacques Derrida, *Spectres of Marx: The State of the Debt & The Work of Mourning & The New International*, Routledge, London–New York, 1994., str. 83.

10 Le Corbusier, *Tri temeljna humanistička načela — Urbanizam triju naseobina*, DAGGK, Karlovac, 1998. S francuskoga prevela: Sanja Bingula, pogovor: Krešimir Rogina

11 »Riječ *materijal* je postala krucijalna, kao i shvaćanje da arhitektura nije materijalizacija formi, već prije materijalizacija ideja. Za mene je priroda materijala daleko važnija od formalnih bavljenja formom. Materijali uvode novu logiku.« — Bernard Tschumi, »Disjunkcija prostora: Razgovor sa Enriqueom Walkerom«, *Europski glasnik*, br. 12/2007., str. 652. S engleskoga prevela: Silva Kalčić



profita i zabave. Materijal poput stakla savršeno je otjelovljenje dekonstrukcije u ideji i ozbiljenju njezina konceptualnoga programa.¹²

Što je bilo trajno i ovjekovječeno u kamenu, sada se oprisućuje u lomnoj krhkosti stakla. No, nije ono tek prozirno s mogućnostima odražavanja pogleda Drugoga kao promatrača u sebe i izvanjski svijet. Posrijedi je arhitektura razigranih površina, čista hibridnost i eklektičnost vremena koje više nema vodeću ideju za svoju »bit«. Možda je sve to najbolje sažeo Bernard Tschumi u knjizi *Arhitektura i disjunkcija (Architecture and Disjunction)* iz 1986. godine. Na jednom mjestu govoreći o temeljnih šest pojmova novoga načina gradnje on kaže:

»Bliski smo Nietzscheovu aforizmu u *Sumraku kumira*: 'Zbiljski svijet će naposljetku postati fikcijom'. Nužno je da arhitektura i predodžba o njoj postanu poput drugoga objekta suvremene zbilje. Eklektički klasicizam, racionalizam, nemodernizam, dekonstrukcionizam, kritički regionalizam, zelena arhitektura, ili, u svijetu umjetnosti, neo-geo, novi ekspresionizam, nova apstrakcija ili figuracija — sve navedeno *supostoji* i uvelike izaziva u nama duboku ravnodušnost: ravnodušnost prema razlici.«¹³

139

Ono što pripada »duhu arhitekture« koje za svoj paradigmatički materijal uzima staklo jest dekonstrukcija jezika kao slike.¹⁴ A to znači ulazak u labirint znakova koji se više ne odnose na ništa stvarno u–prostoru. Sâm odnos između znakova stvara učinak metareferencijalnoga događaja vladavine kaotičnih struktura i poretka. Ovdje Drugi i razlika, uvjetno kazano, određuje ono što bijaše bilo prvotno i utemeljujuće. Dok je kamena struktura blokova zatvarala prostor podajući mu iskonsku otvorenost u odnosu neba i zemlje, staklo je čudovišno prozirno i prazno. No, istodobno je umnožavajuće u iskrivljenju perspektiva u kojima se dohvaća stvarnost. Ako je kamen bio paradigmatički materijal metafizike, onda je staklo sve ono što Derrida naziva u kasnome razdoblju svojega mišljenja kvazi–transcendencijom, formom bez forme, maticom bez strukture, događajem bez teksta. To, dakako, ne znači da ništa zadivljujuće ne može isijavati postmoderna arhitektura koja svjesno napušta iluziju vječnosti priklanjajući se promjeni vrhovnoga označitelja. Ova se promjena ne zbiva postupnim slijedom mijene epoha. Naprotiv, njezina je značajka u radikalnosti transformacije iz »prirode« u »kulturu«. No, ono Drugo i drugotno nije više samorazumljivo iz logike binarnih opreka poput crno–bijeloga, muško–ženskoga, gore–dolje, nebo–zemlja. Riječ je o logici dislokacije primar-

12 Vidi o tome: Seyed Yahya Islami, »The Opacity of Glass: Rethinking Transparency in Contemporary Architecture«, *International Journal of Architecture and Urban Development*, Vol. 1, br. 2/2011. jesen, str. 39–44.

13 Bernard Tschumi, *Architecture and Disjunction*, The MIT Press, Cambridge–Massachusetts, London, 1986., str. 236.

14 Žarko Paić, »Dekonstrukcija slike: Od mimesisa, reprezentacije do komunikacije«, u: Žarko Paić i Krešimir Purgar (prir.), *Vizualna konstrukcija kulture*, Izdanja Antibarbarus–HDP, Zagreb, 2009., str. 9–41.



nih struktura. Dekonstrukcija nije ništa drugo negoli vremensko dokidanje metafizike prisutnosti i otuda prostorno prevladavanje zadanosti lokalnoga mjesta (»ovdje«).

Sve postaje *spacijalizirano* samo zato što se više ne rasprostire u prostoru. Posve suprotno, prostor se organizira i samoorganizira kao u kibernetičkome odnosu između sustava i okoline. U razgovoru s Evom Meyer upravo će pasti ključan drevni pojam/riječ za novo iskustvo koje suvremena arhitektura donosi pred kritičko sudište javnosti — *labirint*.¹⁵ Za Derridu se mišljenje oprostoriuje (*espacement*). Iz razumijevanja pisma (*écriture*) koje prethodi govoru, kako glasi prvi »aksiom« dekonstrukcije kao kritike logocentrizma, prostor je nužan da bi se »bitak« u svojoj prisutnosti rasprisutnio, postao kvazi–ovjekovječen u nečemu što ostavlja fizičko–metafizički trag kao svjedočanstvo događaja. Pisati znači »biti« i to na posve izričiti način vladavine teksta nad strukturama stvarnosti. Iz toga je, naime, razvidno da je nakana dekonstrukcije u konstrukciji svijeta kao labirinta teksta. Između onoga što označava strukturu ili temelj (*arché*) i onoga što predstavlja značenje bitka/bića (*tekst*) postoji odnos uzajamnoga prožimanja. Otuda arhitektura za Derridu postaje labirintom metareferencijalnih znakova. Svi se oni odnose na druge znakove. Tako proizvode novi kontekst unutar »staroga« teksta.¹⁶ Nije stoga slučajno što će taj dijalog i plodotvorna suradnja s arhitektima koji su poznati kao predstavnici upravo »dekonstrukcionizma«, navlastito Eisenman i Tschumi, na kraju 20. stoljeća biti korak spram mišljenja kao »spacijaliziranja«. U eksperimentalnoj igri s poviješću kao traumom sjećanja pronalazi se novo iskustvo odnosa filozofije i arhitekture. U tom pogledu Derridino je veličajno postignuće promišljanje odnosa između vremena i prostora polazeći od sjećanja na univerzalnost žrtve Židova u Holokaustu. Ono se sabralo u Eisenmanovu projektu gradnje Spomenika stradalim Židovima u Holokaustu, koji je otvoren 2005. godine u Berlinu. Proces međusobne diskurzivne napetosti mislioca i arhitekta svjedoči o toj suigri dekonstrukcije i povijesti (prostora). Zacijelo se ne čini neuputnim tumačiti ga iz motrišta Derridina promišljanja onoga što će nazvati »nadolazećom demokracijom« kao mesijanstvom bez Mesije.¹⁷ Kada se tako pristupi njegovu »stilu mišljenja«, nalazimo se u kušnji da diskurs nove arhitekture nazovemo *dislokacijskim sklopom* bez posljednjih rješenja. Sve je u putovanju, ništa u mirovanju.

15 Eva Meyer i Jacques Derrida, »Labyrinth und Archi/Textur«, u: *Das Abenteuer der Ideen: Architektur und Philosophie seit der Industriellen Revolution*, Internationale Bauausstellung, Berlin, 1984., str. 95–106.

16 Jacques Derrida, »La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines«, u: *L'écriture et la différence*, Seuil, Pariz, 1967., str. 407–428.

17 Jacques Derrida, »A Letter to Peter Eisenman«, The MIT Press, *Assemblage*, br. 12/1990., str. 6–13. (kolovoz). Pismo je napisano listopada 1989. godine povodom Derridine prisutnosti na konferenciji »Postmodernism and Beyond: Architecture as the Critical Art of Contemporary Culture« na Sveučilištu California u Los Angelesu.

2. Razmještanja

Vratimo se pojmu »razmještanja« (dislokacije). Očito je da se zadaća dekonstrukcije u oba smjera, filozofijskome načinu kazivanja i arhitektonskome stilu popularnome 1980-ih i 1990-ih godina, uvjetno kazano u teoriji i u praksi, svodi na pronalaženje drukčijega koncepta prostora (*espace*).¹⁸ Iz Derridina se mišljenja razvija postavka o pismu kao tragu i svjedočenju onoga što je formalno pripadno prošlosti (bitka kao prisutnosti). No, ono što trag kao svjedočanstvo čini živućim u vremenu kao nadolazećem događaju jest djelatnost permanentnoga razmještanja prostora u kojem se bitak pokazuje »sada« i »ovdje«. Nastojanje da se promijeni tijek povijesti nije čin nasilja metafizike u formi ove ili one dijalektike, konstruktivne i destruktivne (Hegel–Marx). Posve suprotno od toga, potrebno je, prema Derridi, preusmjeriti povijesnost povijesti događajem onoga što nema karakter utopije, jer se ne zbiva u ne–mjestu. Događaj koji nije proračunljiv i ne pripada logici utemeljenja bitka mora se misliti iz neproračunljive kontingencije. A to znači da je njegovo vrijeme izvan logike budućnosti kao već uvijek nečega što se ima ili mora dogoditi. Razlikovanjem između budućnosti (*futur*) i nadolazećega (*l'avenir*) uspostavlja se granična crta između dva načina mišljenja. Prvi je racionalna metafizika tehno–znanosti, a drugi mitopoetsko kazivanje humanističkih znanosti.¹⁹ Nije teško zaključiti kakve su analogije otuda plodotvorne za shvaćanje tradicionalne i moderne/postmoderne arhitekture. Prva se, naravno, zasniva na gradnji kao utemeljenju bitka (platonski ili aristotelovski). Projekt idealnoga i stvarnoga grada u kojem postoji razdioba između javnoga djelovanja i privatnoga zbrinjavanja zajednice u obiteljskome životu vrhunac je arhitekture i urbanizma. Vjekovna razlika između trga/tržišta (*agora*) te sfere kućanstva (*oikos* i *oikonomia*) preostaje još i danas. No, ona je posve neutralizirana u razdoblju korporativnog neoliberalnoga kapitalizma. Kao što ćemo u nastavku vidjeti, njegov se uspon u globalno–planetarnome načinu homogenosti prostora zbiva tako što nesvodljivost lokalnosti ili mjesta podvrgava logici tzv. održivoga ili kulturnoga razvitka s idejom razmještanja središta i poništavanja rubova ekonomije i politike. Očuvanje lokalnih tradicija postaje mantrom nove konstrukcije prostora (*spaces–scapes*) unutar globaliziranoga svjetskoga tržišta. Kada se još k tome pokaže da su prostori zahvaljujući novim tehnologijama informacija–komunikacija sinteza virtualnosti i aktualizacije, odnosno da su spleteni u mreži događaja a nisu shvatljivi iz postojanosti bitka kao stalne prisutnosti, tek tada nastaje problem njihova novoga tumačenja.²⁰ Potreba za

18 Jacques Derrida, *Les artes de l'espace: Ecrits et Interventions sur l'architecture*, Editions de la Différence, Pariz, 2015.

19 Jacques Derrida, »Plato's Pharmacy«, u: *Dissemination*, University of Chicago Press, Chicago, 1983., str. 63–171.

20 Vidi o tome: Barney Warf, »From surfaces to Network«, u: Barney Warf i Santa Arias (ur.), *The Spatial Turn: Interdisciplinary Perspectives*, Routledge, London–New York, 2009., str. 59–76.

novim mapiranjem složenoga teritorija stvarnosti nikad nije bila urgentnija. Paradoks je utoliko veći što nikad formalno nije bilo toliko teorijske refleksije. Što vrijedi za preobrazbu prostora u »spacijaliziranje«, istom mjerom pogađa i vrijednost teorije za ovo doba ravnodušnosti spram razlika, kako je to precizno istaknuo Bernard Tschumi.

Čini se razvidnim zašto stoga događaj poput nesvodljivosti užasa holokausta nije moguće razumjeti iz bilo kakve teodiceje ili nužnosti žrtvovanja odabranoga naroda za slavu beskrajne pravednosti. Budući da se apsolutni genocid tehnički odvio zahvaljujući sintezi »banalnosti zla« kao utjelovljene ideologije mržnje spram Drugoga i geopolitici osvajanja »životnoga prostora« (*Lebensraum*) Europe na istoku i zapadu, problem arhitektonskoga podsjećanja na žrtvopis povijesti Židova u *Auschwitzu* postaje problemom razdvajanja sjećanja od pamćenja. Apsolutno zlo ne može se izvesti tek iz negacije apsolutnoga dobra. Kao što je to pokazao Emmanuel Lévinas u kritici metafizički shvaćene etike, posrijedi je događaj bez presedana. Čudovišni se jaz otvara u mišljenju. A s njime nastupa doba etike bez svijeta, koja se još jedino može utemeljiti u nesvodljivoj suosjećajnosti spram žrtve/Drugoga.²¹ Spomenici na ishodu moderne koji ukazuju na povijesnost žrtvovanja i tragike osciliraju nužno između dramatike sjećanja i strategije pamćenja. U prvome slučaju susrećemo se sa spontanom radom nesvjesne artikulacije gnjeva, mržnje i prezira čitavoga stroja nacističke politike istrebljenja Židova, dok u drugome, pak, nastaje proces racionaliziranja i kontrole. Pamćenje nije ništa drugo negoli djelovanje onoga što Derrida naziva arhiviranjem traga. To je svjedočanstvo o traumi događaja u doba bez svjedoka.²² Kako vrijeme protječe ubrzavajući procese rada, sve se više zaboravlja ono što je jednom bilo i dogodilo se u jednokratnoj nepovojivosti. Ponavljanje stoga ima karakter arhiviranja i muzealiziranja. Pamćenje kao dispozitiv/arhiv podaruje sjećanju njegove mehanizme reprodukcije mozaika događaja. Ali sada se to zbiva s iskustvom razmaka spram prošlosti. Umjesto zaborava na djelu je kontrola pamćenja. Tko kontrolira arhive u suvremenom društvu digitalne komunikacije ima značajke subjekta/aktera čudovišne moći montaže/sempliciranja života kao »dossiera«. Ako je tome tako, kao što Derrida na tragu Lévinasa postavlja u kasnome mišljenju, onda valja iznova otvoriti pitanje o smislu oprostorenja čovjeka i »njegove« povijesti polazeći od nesvodljive drugosti Drugoga.²³

Ontologijski gledano, drugi jest čudovišni stranac, ono nepoznato mjesto susreta bitka i etičko-političkoga događaja radikalne promjene. Nije, dakle,

21 Vidi o tome: Žarko Paić, »Mesijanski trijumf etike: Emmanuel Lévinas i aporije Drugoga«, u: *Sloboda bez moći: Politika u mreži entropije*, Bijeli val, Zagreb, 2013., str. 346–392.

22 Jacques Derrida, *Archive Fever: A Freudian Impression*, Chicago University Press, Chicago, 1998.

23 Vidi o tome: Žarko Paić, *Gradovi izbjeglica: Od etike gostoljubivosti do politika prijateljstva (Lévinas–Derrida)*, Pan Liber i Institut za europske i globalizacijske studije, Zagreb, 2016. (E–knjiga)



problem u vremenu nadolaska onoga što »dolazi« poput demokracije, pravednosti, mesijanstva bez Mesije. Problem je za Derridu u tome što događaj moguće promjene povijesnoga stanja stvari iziskuje drukčije promišljanje prostora u kojem se odigrava drama susreta s nesvodljivim događajem drugosti. To je utoliko više aporija, jer onaj koji dolazi nema svoje mjesto u metafizičkome smislu govora o prostoru. Mjesto je Drugoga s onu stranu ne-mjesta i sve-mjesta. Ono je prazno od-i-za: prazno od događaja svekolike promjene stanja i prazno za događaj mogućega dolaska onoga što se čak i ne može predvidjeti, što je neočekivano i u svojoj neodređenosti čudovišnije od svega dosad viđenoga. Treba odmah odlučno istaknuti da ovo nije »praznina« koja se uvukla u ispunjenom prostoru poput nekog nedostatka. U doba visoke gotike nastao je pojam *horror vacui* koji je označavao strah, prepast pred prazninom. Arhitektura se otada u zapadnjačkoj projekciji strukture želje nastoji osloboditi tog neodredljiva straha od raspada i kaosa. Međutim, svako je oslobođenje druga vrsta ograničenja. Moderna se arhitektura poput gotičkih građevina vinula u nebo. Umjesto katedrala neboderi nastoje dodirnuti nebo uzdižući se do nečuvanih sfera. Praznina nije nipošto nestala. Ona je samo privremeno neutralizirana i suspendirana. Pojavljuje se svagda tamo gdje se to ne očekuje: unutar preklapajućih prostora, u susretištu različitih objekata, u nemogućnosti povratka zemlji nakon što je arhitektura današnjice sve više nalik umnožavanju bioloških i virtualnih virusa koji dolaze niotkuda i odlaze nigdje.

143

Kada se tako misli na »prazno mjesto Drugoga« nailazimo na primarni spor između »mjesta« i »prostora«. No, za razliku od Heideggera i njegove »topologije bitka« (*Topologie des Seins*) izvedene u kasnome mišljenju odnosa umjetnosti i prostora krajem 1960-ih godina, Derrida se neće zadovoljiti opravdanjem mjestnosti mjesta (*Ortschaft*) kao lijekom protiv bezavičajnosti čovjeka u doba planetarne tehnike.²⁴ Nasuprot prostornosti tubitka (*Dasein*) on će čovjeka sagledati u svjetlu dekonstrukcije njegova topologijskoga »između«. Čovjek nema nikakvu unaprijed postojanu »bit« ili »ljudsku prirodu«. Sve je stoga u rasprostiranju mogućnosti zadobivanja dostojanstva njegove kvazi-transcendentalne strukture postojanja u razračunavanju i igri s onim što je »između« bitka i događaja. Štoviše, zadaća se dekonstrukcije u tom smislu ne svodi tek na razmještanje pitanja o bitku, biću i biti čovjeka. Korak izvan te »posljednje utvrde«, koja nosi naziv arhitekture, predstavlja istodobno korak izvan metafizički shvaćenoga prostora. To, dakako, pretpostavlja i dokidanje svakog mogućega povratka ideji zavičaja (*Heimat*) kao prostorno ukorijenjenoga boravišta čovjeka. Što preostaje kao alternativa? Čitajući Derridu u razgovorima o arhitekturi povodom raznolikih akcija i projekata s Eisenmanom i krugom arhitekata »dekonstrukcionista« može se izvesti sljedeća postavka. Prostor se mora misliti ne polazeći više od površina na kojima se uspostavljaju »izvorni prostori«. Nasuprot takvome klasičnome određenju moći i vladavine

24 Jacques Derrida, *De l'esprit: Heidegger et la question*, Galilée, Pariz, 1987., str. 44–46.



metafizičkoga koncepta arhitekture kao postojanosti i trajnosti »bitka«, Derrida predlaže uvođenje promjenljivih označitelja poput neodređenosti, nedovršenosti, kontingencije, eksperimenta, igre struktura. Nesvodljivo otvaranje prostora označava mogućnost nenadane i iznenadne promjene smjera. Ako je arhitektura labirint teksta, a poznato je da je za Derridu u ranome razdoblju mišljenja pojam teksta zapravo nadomjestak za »bitak«, onda je riječ o višedimenzionalnome prostoru, a ne tek svedivosti na dvije ili tri dimenzije. Kada je sve samo tekst, ništa više ne može biti prepušteno »nužnosti« prirode u smislu njezine primarne izvornosti. Koliko se Derrida uporno kao i čitav krug francuskih poststrukturalista (Foucault, Deleuze, Lyotard) nastojao razračunati radikalno s Hegelovom apsolutnom metafizikom i metodom dijalektičkoga mišljenja, toliko je izvjesno da se sav taj napor umnogome pokazuje neuspješnim upravo zato što je mišljenje totaliteta i nadalje na djelu u formi njegove razgradnje ili raspršenosti. Dostatno je pritom skrenuti pozornost da sâm Hegel još iz razdoblja *Fenomenologije duha* (*Phänomenologie des Geistes*) iz 1807. godine prirodu uzima kao rezultat modernih prirodnih znanosti.²⁵ Posrijedi je već prerađena »priroda« kao refleksija nastala u jeziku matematike i fizike. Od stvari–o–sebi do stvari–za–sebe priroda se uzdiže do sfere apsolutnoga duha.

Ako je arhitektura, kako to i Derrida kaže u razgovoru s Evom Meyer, put a ne metoda (*odos* a ne *methodos*), onda se Hegelova metafora arhitekture kao konstrukcije apsolutnoga duha može tek dekonstruirati na putu razgradnje onoga što označava pojam apsoluta. Prevedeno u jezik povijesti arhitekture to znači da se umjesto teocentrične i antropocentrične slike svijeta, a potonja s Vitruvijem i renesansom doživljava svoj vrhunac, rađa moderna i postmoderna arhitektura. Moderna s Le Corbusierom koji gradi kuću kao »samoreferencijalni znak«, kako to poentira Peter Eisenman, a ne više kao reprezentaciju ideje čovjeka u sekulariziranome društvu razdiobe rada i svijeta života. Postmoderna arhitektura, pak, više se ne orijentira u prostoru stanovanja kao fiksnoga mjesta boravka, nego se pretače u mnoštvo znakova privremenoga boravka, otvaranja drugih prostora življenja. Nadalje, arhitektura nužno za filozofiju ima značenje metafore. Nije, dakle, stvar u pukome znaku ili simbolu za nešto drugo, iako Derrida nije mislilac »imanencije«. Njegova nadomještena transcendencija znači samo to da arhitektura kao metafora uvijek upućuje na »novu« gradnju kao razgradnju metafizike u njezinim »posljednjim utvrdama« — jeziku i pismu.²⁶ Dvostruko kodiranje pogađa istodobno ideju postojane forme i trajnoga materijala. Štoviše, preokreće se tradicionalno metafizičko značenje hijerarhije odnosa forma–materija (*eidós/morphé–hylé*). Stvaranje pretpostavlja razaranje, a razaranje uvijek ima značajke ponovnoga stvaranja. Ono

25 Georg W. F. Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, Ullstein, Frankfurt a. M. — Berlin — Wien, 1970., str. 145–175.

26 Vidi o tome razgovor: »Jacques Derrida and Eva Meyer: Architecture where Desire may live«, u: Neil Leach (ur.), *Rethinking Architecture: A reader in cultural theory*, Routledge, London–New York, 1997., str. 301–305.



što se sada pojavljuje kao »novo« nije više nastanak iz izvora, počela i početaka. Čisti događaj arhitekture kao forme prenosi se u materijalizaciju znakova. Umjesto pitanja o formi, na djelu je složena re–konstrukcija iz de–konstrukcije. Čitajući znakove nove prisutnosti bez vladavine jednog utemeljujućega načela ulazimo u labirint postmoderne arhitekture. *Sve se čvrsto pretvara u dim...* Novost se novoga u naše vrijeme odnosi na preispitivanje i ponovno promišljanje konteksta u kojem arhitektura oslonjena na iskustvo utopije beskrajnoga »napretka« i »razvitka« u doba modernosti može još uopće postojati bez vlastite promjene »smisla« i »značenja« gradnje. Iako Derrida jasno razlikuje modernu od postmoderne arhitekture prema kriterijima razlike utopije »napretka« i heterotopije »razvitka«, ipak se ovdje radi o dva poprilično slična koncepta. U prvome se veliča autonomija funkcije građenja pred ljepotom, skladom i uzvišenošću (funkcija *vs.* ornament) a pravi su predstavnici Le Corbusier i Adolf Loos. U drugome se, pak, sve svodi na suverenost eksperimenta. A u njemu neodređenost i spontanost odnosi prevagu nad totalitetom s ciljem i svrhom planomjernosti građenja. Kaos i kibernetički sklop prevladavaju nad linearnim poretком odnosa funkcija i struktura. Sve to, doduše, može nalikovati odsutnosti reda, nekovrsnom anarhističkome happeningu unesenom u strogost metode suvremene arhitekture. Najznačajniji predstavnici su ujedno i prožeti teorijskom refleksijom o arhitekturi poput Tschumija, Eisenmana, Libeskinda, Kolhaasa i Hadad. »Jezik postmoderne arhitekture«, kako bi rekao Charles Jencks, postaje vizualnim kôdom dekonstrukcije. To je jedan od razloga zašto se 1980–ih godina japanska arhitektura i moda nalaze na istoj valnoj duljini. Slike (*images*), reklame, površine (*surfaces*), jezik medija i vizualnih komunikacija određuju nove granice značenja arhitekture u suvremenome svijetu.²⁷

145

3. Kraj reprezentacije

Jezik ne predstavlja sredstvo komunikacije, nego darovanost događaja govorenja. No, pismo je tek ono što se govorenju postavlja kao mogućnost nadozajanja istinskoga prostora, onoga »između« bitka i događaja (postojanosti i promjene). Ako je jezik u svojoj iskazivosti–neiskazivosti moguć tek otuda što ga određuje sjećanje na bitak, u onome smislu kako Heidegger misli jezik kao mišljenje prisjećanja i zahvale (*An–denken*), tada se pismo ne može odrediti drukčije negoli iz »logike iteracije«. Poput ovjekovječenja u pamćenju »bitak« se prisjećanjem materijalizira u svojem drugome »životu«. Iterabilnost teksta upućuje na sveprisutnost kružne logike označavanja. U tome je sveza kibernetike i Derridine kritike logocentrizma.²⁸ Informacija, program, kôd, pismo,

27 Charles Jencks, *The Language of Post–Modern Architecture*, Rizzoli, New York, 1991. 6. izd.

28 Vidi o tome: Žarko Paić, »Tijelo, labirint, smrt: Jacques Derrida i pitanje o povijesti kraja čovjeka«, u: *Posthumano stanje: Kraj čovjeka i mogućnosti druge povijesti*, Litteris, Zagreb, 2011., str. 317–366.



označavanje, trag. Sve ove nove pojmove nalazimo u Derridinome spisu *O gramatologiji*. Tekst se stoga shvaća kao sinteza pisma i jezika. No, nije to sinteza u dijalektičkome shvaćanju dokidanja/prevladavanja (*Aufhebung*) stadija na povijesnome putu od bitka=ništa do apsolutne dematerijalizacije bitka. Iz ove sinteze nastaju binarne opreke unutar matrice »nultoga stupnja pisma«, kako bi rekao Roland Barthes.²⁹ Kada ono što je bilo metafizičko »drugotno« i Drugo, a riječ je o dokumentima kulture, istiskuje i potiskuje ono što je bilo utemeljujuće i prvotno (*physis*), a to je jezik kao *logos*, nastaje prostor za drukčije razumijevanje arhitekture. U razgovoru s Evom Meyer nalazi se pisana sintagma razlike i razluke (*difference* i *différance*) koju Derrida ovako piše: *arhi/tekstura*. No, pobliže se objašnjenje čitavoga kasnoga mišljenja etičko-političkoga i topologijskoga obrata u njegovu mišljenju s obzirom na značenje arhitekture za filozofiju i obratno nalazi u tekstu odakle i potječe znamenita prisposodba o »arhitekturi kao posljednjoj utvrdi metafizike«. Riječ je o tekstu uz arhitektonsku intervenciju Bernarda Tschumija u parku La Villette u Parizu. Derrida ga je naslovio *Točka ludosti — arhitektura sada* (*Point de folie — Maintenant l'architecture*). Čini se da je taj tekst gotovo paradigmatički za mišljenje koje nazivamo pokušajem dekonstrukcije. U nastavku ćemo se njime iscrpno interpretacijski baviti. Ipak, prije toga valja dati riječ sámome Tschumiju. U razgovoru s Enriqueom Walkerom on objašnjava svoj položaj u suvremenoj arhitekturi i način kako je zamislio »disjunkcije prostora« u parku La Villette iz 1982. godine. Konačna izvedba je uslijedila 1990-ih godina.

Ponajprije, Tschumi redefinira pojam arhitekture kao gradnje grada (*polis, città, Stadt, city*). Okrenuvši se ideji apstraktnoga prostora, odrekavši se pozivanja na Le Corbusiera, Venturija i Rossija s obzirom na konstrukciju prostora, sve se usmjerava na »polazišnu točku«. To je značilo povratak filozofijskome pitanju o konceptu i iskustvu kojim se prostor pojavljuje kao otvorenost događaja za suvremenu arhitekturu. U knjizi *Pitanja prostora: Piramida i labirint* (*Questions of Space: The Pyramid and the Labyrinth*) iz 1990. baveći se poviješću prostora od Kanta do Spinoze i njemačkoga ekspresionizma, razvio je na tragu Wittgensteina analitički model prema kojem arhitektura odgovara na zahtjeve jezika kao logičkoga alata u rasporedu stvari.³⁰ No, budući da se taj jezik shvaća konceptualno i da je istodobno njegovo značenje performativno, tada je pitanje prostora u suvremenosti odlučujuće za svezu/odnos između formi života i načina ozbiljenja njihovih praksi. Što to znači? Jednostavno, da se prostor nasljeđuje i preoblikuje. U tom se sklopu prostor umnožava u »prostore« (*spaces*). Tijekom daljnjih istraživanja Tschumi je postupno dospio do prihvaćanja temeljnih kategorija i pojmova Derridine filozofije dekonstrukcije i poststrukturalizma Foucaulta, Bataillea i Deleuzea kao što su to, primjeri-

29 Roland Barthes, *Le Degré Zéro de l'Écriture*, Seuil, Pariz, 1953.

30 Bernard Tschumi, *Questions of Space: The Pyramid and the Labyrinth*, Architectural Association, London, 1990.



ce, »transgresija«, »razlika«, »diseminacija«, »Drugi«, »dislokacija« itd. Sve će doživjeti vrhunac uvođenjem pojma *disjunkcije*. U logici i matematici riječ je o tome da će istina nekog stava biti potvrđena čak i ako je samo jedan iskaz istinit. U matematičkoj se logici disjunkcija nalazi nakon negacije i konjunkcije. Već je odatle bjelodano da se u jeziku arhitekture koja počiva na disjunkciji radi o (de)konstrukciji prostora u dvostrukome kodiranju: (1) negiranja i konjunkcije onoga što pripada povijesnome krajoliku gradnje grada; (2) uspostavljanju novih odnosa u dislokacijama mjesta. Time se prostor istodobno otvara i sažima. Otvorenost pripada horizontu mišljenja koji arhitekturi podaruje autonomno značenje gradnje–razgradnje svjetova, a sažimanje se, pak, odnosi na pojam *implozije informacija* iz kibernetičke teorije sustava i okoline.³¹ Uglavnom, nema nikakve sumnje da je Tschumi stvaralački interpolirao ideje, figure, konfiguracije mišljenja Derridine dekonstrukcije u navlastito shvaćanje prostora. U svojim poznatim *Mannhatanskim transkriptima* (*Mannhatan Transcripts*) iz 1976–1981. godine izveo je postavku o odnosu pisanja/crteža i događaja (*event*).³² Prostor se, dakle, više ne razmatra tradicionalno–metafizički u izravnoj ovisnosti od transcendentale konstitucije zora u vremenu. Njegovo je temeljno značenje u analitičkome procesu događanja sâmoga pisanja/crtanja. A to znači u konačnici da se prostor suvremene arhitekture određuje isto onako kao i suvremena umjetnost — polazeći od performativno–konceptualnoga obrata.³³ Sâmno tijelo više nije ono koje se kreće u prostoru, već su to odnosi između tijela kao kibernetičke mreže i događaja koji su kontingentni i singularni. Što će sve »biti« arhitekturom u procijepu između labirinta i piramide odlučuje nesvodljivost događaja u njegovoj nepredvidljivosti i neizvjesnosti. Mogućnosti nisu beskrajne. Ipak, ono što arhitekturu uvodi u niz beskonačnosti proizlazi iz njezina *topologijskoga obrata*. Od bitka do događaja postoji otvorenost mnoštva puteva. Mnogi su od njih tek jednosmjerni, bez račvanja i prijelaza, zaobilaznica i raspuća.

147

Stoga je projekt u La Villette bio »teoretska gradnja« kao materijalizacija programa *Mannhatanskih transkripata*. Možemo čak povući paralelu s filmskim redateljem koji je francuski novi val učinio kinematičkom umjetnošću istoga ranga kao i intervencije postmoderne arhitekture. Naravno, riječ je o Jean–Luc Godardu i njegovu bilježenju »psiho–geografije grada« kao događaja otvaranja prostora u kojem više nema ništa stvarno niti fikcionalno. Naprosto se život odvija kao filmski događaj nove interpretacije onoga postojećega, ali drukčije strukturiranoga predloška. Teorija kao refleksija o prostoru suvremene arhitekture na taj način postaje »gradnjom«. Ali ona ništa ne gradi »novo«. To znači da se »novo« mora razumjeti kao preslagivanje i kao složenost odnosa

31 Žarko Paić, »Šok u prostoru? Bernard Tschumi i arhitektura događaja«, u: *Traume razlika*, Meandar, Zagreb, 2007., str. 285–291.

32 Bernard Tschumi, *The Mannhatan Transcripts*, Willey, New York, 1994.

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



u dislociranim prostorima. Što je za Tschumija La Villette? Sve i ništa — organizacijski dijagrami, preklapanje zona umjetnosti i svakidašnjice unutar urbanoga parka koji se pokazuje kao odmorište i postaja na putu kroz grad. Mapa za teritorij kaotičnoga poretka potrebuje znanje o znakovima za snalaženje u prostoru. U razgovoru s Enriqueom Walkerom naglašava Tschumi da je »urbani park« zamislio kao *Folies*. To su male zgrade s različitim aktivnostima, a zamišljene su kao kocke dimenzija 12 x 12 m. One se mogu transformirati na različite načine. Slijedio je pritom crtu postojećega kanala u Parizu iz 18. stoljeća koji presijeca lokaciju. Ukratko, La Villette nema ni početka niti kraja. No, nema ni granice, što je značilo da se projekt mogao beskonačno nastavljati. Zato je »urbani park« savršeno u sebe »upio« teške pojmovne figure novoga načina mišljenja imenovanoga dekonstrukcijom — »gustoću, heterogenost, sukob, kontradikciju«. ³⁴ Čitav projekt nije bio »dodatak« (*supplement*) postojećem urbanome prostoru. Umjesto toga, Tschumi je posegnuo za strategijom gradnje–razgradnje kao »palimpsesta« i »medijacije«.

148

No, ono što je, čini se, presudno odredilo nesvodljivu originalnost čitavoga koncepta bila je teorijska platforma u kojoj arhitekt disjunkcije prostora *Folies* tumači psihoanalitički, na osnovi Freudove ideje prijenosa. Ludilo i ludost na taj način ulaze u diskurs iskustva medijaliziranoga promatrača koji je istodobno interaktivni sudionik u čitavome događaju. Ako se, dakle, arhitektura u radikalnoj ideji razgradnje ne samo objekta već ponajprije metafizički određena prostora shvati »ludilom« i »ludošću«, tada se mora krajnje ozbiljno shvatiti zašto shizofrenija postaje figurom dislokacije u urbanim zonama velegradova te zašto se ideja prijenosa mašte u konkretnu zgradu može razmatrati upravo na tragu refleksija sâmoga Derride o mogućnostima za jednu arhitekturu događaja. Nema nikakve sumnje da je Tschumi razgradnjom ideje parka iz 19. stoljeća, kao pastorale i idile vidljive u impresionističkome slikarstvu Maneta i Moneta, iskoračio iz okvira modernističkih vizija. Neki tumači vrlo pronicljivo upućuju na dodirne sveze ovog »palimpsesta« s ruskim konstruktivizmom. Crvene kocke u »urbanome parku« izravno se nadovezuju na tehno–poietički sklop avangarde. Geometrijska je konstrukcija u ruskoj avangardi bila metafizički pojmljena terapija. Ona je trebala u javnome prostoru zajamčiti sreću, opuštanje, harmoniju i zdravo društvo. Taj misterijski kult konstruktivizma doista na vrlo zanimljiv način povezuje forme gradnje piramide i labirinta. U oba slučaja, a Tschumi to razrađuje u svjetlu vlastita shvaćanja arhitekture kao koncepta i bezvremenoga vremena, susrećemo se s čistoćom crta i platonski jasnim idejnim okvirom oblikovanja prostora. Ono što je u svemu tome posve dekonstruktivno jest neprestano ponavljanje u promjeni znače-

34 Bernard Tschumi, »Disjunkcija prostora: Razgovor sa Enriqueom Walkerom«, *Europski glasnik*, br. 12/2007., str. 641. Vidi o tome: Bart Van den Straaten, »The Uncanny and the Architecture of Deconstruction«, *Image [&] Narrative: Online Magazin of the Visual Narrative*, br. 5/2003. <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/uncanny/bartvanderstraeten.htm> (Pristupljeno: 26. kolovoza 2016.)



nja — iterabilnost teksture. U tome je subverzija prostora kao binarne opreke funkcionalnoga i spontanoga, sustavnoga i životnoga. Nema više dualnih svjetova, nikakvih rezom odijeljenih zona u urbanome tkivu velegrada. Sve postaje beskrajnim izvođenjem disjunkcije. Stoga prostor ne oblikuje čovjeka kao zgotovljenoga bića prilagodbe okolini. Njegova je egzistencijalna zadaća u otporu spram hegemonije pravocrtnosti. Potkopavanjem linearnoga poretka prestabilirane harmonije svijeta uspostavlja se novi poredak kao novi kaos.

Jacques Derrida je u razgovoru s Evom Meyer već najavio smjer njegova promišljanja arhitekture i prostora. Nije to nikakvo puko arhitektonsko pitanje je li još moguće utjecati na preinaku ideje čovjeka u transparentnome stanju društva. Ako je Le Corbusier dospio do praga dehumanizacije svijeta, a čitava moderna arhitektura u nastojanju da dotakne mjesec slijedila binarnu logiku *atoposa–utoposa* (bezmjestnosti i nemjestnosti), sadašnja se situacija uistinu može opisati formulom o »krizi reprezentacije«. Štoviše, izlazak iz te krize ne čini se izglednim u smislu nekog novoga, zajedničkoga stila koji bi nadomjestio ono što je ostalo od posljednje utvrde metafizike. Stoga se analize sadašnjega stanja nužno referiraju na razloge propadanja univerzalnoga jezika moderne. Ono što je nadomjestilo taj zajednički označitelj »napretka« nije bilo ništa drugo negoli put dekonstrukcije u svim mogućim smjerovima, pohvala razlike i iskustvo heterogenosti. No, baš onako kako je to ustvrdio Bernard Tschumi, promatrači i sudionici ove »babilonske ludnice« neo–stilova u arhitekturi i vizualnim umjetnostima nisu pokazivali nikakvu ekstazu idejom »novoga« kao razmještanja staroga. Umjesto oduševljenja i zanosa na djelu je ravnodušnost prema oblikotvornoj neodređenosti koja oscilira između eksperimenta i šoka, provokacije i otpora svemu što je postalo okoštalom formom i preobrazilo se u imaginarni muzej:

»Naš nas površan pregled nekolicine spektakularnih arhitektonskih radova nastalih proteklih godina vodi jednostavnom zaključku: kriza reprezentacije je očita. Ne postoji niti jedan zajednički 'jezik' unutar arhitekture kojim bi se mogla izreći zajednička iskustva, ideje, nade, vrijednosti, tradicije i konvencije, isto kao što nema zajedničkoga stava o društvu o ovim prije spomenutim sadržajima. Ono što zasad imamo je nekolicina izvanrednih pojedinaca, koji posjeduju značajne artistske mogućnosti te, gotovo, božanski ugled, a koji su jedino u mogućnosti artikulirati svoj 'privatni jezik', i to njima jedinstvenim sredstvima, te ga plasirati javnosti. [...] Nikada dosad u povijesti nije bilo u igri toliko veliki broj oblika arhitektonskih reprezentacija.«³⁵

Među te medijske zvijezde arhitektonske teorije i praktičnoga oblikovanja svakako pripada i Tschumi. No, priča o »krizi reprezentacije« nipošto se ne bi smjela uzeti samorazumljivom u smislu kako nakon svake krize dolazi obnova i procvat. Zajedničkoga stila nema već cijelo stoljeće niti u arhitekturi, a niti

35 Claus Dreyer, »Kriza reprezentacije u suvremenoj arhitekturi«, *Europski glasnik*, br. 12/2007., str. 605. S engleskoga preveo: Ante Pavlov



u vizualnim umjetnostima. Ono što se zaslugom filozofijskoga mišljenja na tragu Heideggera i u otklonu od njega s Derridom otvorilo kao »dekonstrukcija«, te se 1980–ih i 1990–ih u arhitekturi i modi prozvalo još i »stilom«, ne samo da ne zadovoljava osnove za definiciju tog pojma iz povijesti umjetnosti. Dekonstrukcija može eventualno »biti« kritika univerzalne moći logocentričnoga diskursa zapadnjačke metafizike, pokušaj dislokacije kategorijalno–pojmovnoga poretka, jer bi bilo posve neispravno izreći postavku da je riječ o koketiranju s anarhizmom i kaosom. Utjecajan konceptualni alat pokazao se prihvatljivijim od hermeneutike u analizi suvremenih problema, pa tako i složene arhitektonske konstelacije odnosa. Problem je u tome što s Derridom dolazi u horizont kritičkoga promišljanja ideja početka i kraja, temelja/utemeljenja i cilja/svrhe (eshatologija i soteriologija) povijesnoga gibanja. Kada se to događa u humanističkim znanostima, tada je razvidno kako gubitak temelja pretpostavlja ponajprije nestanak svekolike ideje »napretka« i »razvitka« polazeći od subjekta, *cogita*, svijesti. Ništa bolje ne reprezentira takvu situaciju mišljenja od biti i funkcije arhitekture u suvremenosti. I stoga je Derridin pokušaj da pred kraj života otvori mogućnost mišljenja nadolazećega događaja (*événement*) u prostoru–vremenu (*espace–temps*) izvan metafizike i njezinih imenovanja riječi–uputstva za djelovanje poput »bitka«–»boga«–»svijeta«–»čovjeka« ujedno i otvaranje mogućnosti za drukčije promišljanje arhitekture uopće. Ako se arhitektura od Grka određuje umjetnošću prostora, njezina je temeljna figura, a ne pojam gradnje. Vidjeli smo već kako Derrida u razgovoru s Peterom Brunetteom i Davidom Willsom umjesto pojma »vizualnih« govori o »prostornim umjetnostima« (*spatial arts*). Za razliku od Heideggera, koji koristi u predavanju »Umjetnost i prostor« (»Der Kunst und die Raum«) iz 1969. godine pojam »plastičnih umjetnosti« u koje se ubrajaju slikarstvo, kiparstvo i arhitektura, Derrida nastoji osloboditi prostor od diskurzivne moći vladavine *logosa*, Stoga je arhitektura ponajbolji slučaj, zapravo paradigmatički, onoga što podrazumijeva čitava metafizika kao onto–teologija. A to nije ništa drugo negoli ideja o jedinstvu prostora–i–vremena koja nastaje tehničkim izlaganjem bitka kao »prisutnosti« (*ousia*).

U ranome ogledu »Ousia i grammé« (»Ousia et grammé«) uvrštenom u zbirku *Rubovi filozofije* (*Marges de la philosophie*) iz 1972. godine Derrida dekonstruira Heideggerovo shvaćanje bitka polazeći od onoga što je za metafiziku od Platona bilo mračno i zagonetno.³⁶ Riječ je, kao što je poznato, o tragu ovjekovječenja onoga što se zbiva jednokratno i neponovljivo. Jedno (bitak) se pojavljuje svagda kao iskon ili početak (*arché*). Sve drugo (biće) može biti tek opetovanje ili ponavljanje autentične singularnosti i kontingencije. Da bi se to drugo i drugotno uopće moglo osloboditi napasti izvedenosti i svodljivosti na prvotno i sve što označava ono prvo kao prvi i vrhovni uzrok (Otac–Za-

36 Jacques Derrida, »Ousia et grammé«, u: *Marges de la philosophie*, Minuit, Pariz, 1972., str. 31–78.

kon-Logos), nužno je postaviti stvari posve drukčije. Nužno je onome Dru-
gome podariti pravo govorenja i mišljenja i to upravo iz drukčije perspektive.
Nije potrebno posebno objašnjavati da s Derridom na vidjelo dolazi iskustvo
znakovnoga shvaćanja jezika ili onoga što je prvi učinio u modernoj lingvisti-
ci Ferdinand de Saussure. Njegova je semiologija bila početak dugog procesa
rastemeljenja jezika kao govora (*logosa*). S procesom označavanja ulazimo u
labirint znakova. Čak i unutar semiotike prostora pojam reprezentacije nema
vjerodostojnost. Nije slučajno pojam znaka bez svojega »krutoga« označitelja
postao nekom vrstom putokaza u tumačenju značenja suvremene arhitekture.
Poznato je da pismo usuprot govoru ima iterabilnu strukturu. Na taj se način
njegova druga prisutnost pojavljuje u znaku pisanja kao mišljenja. A ovo od-
mah upućuje k postavci da arhitektura ima svoje tragove izvan logike prika-
zivanja–predstavljanja »bitka«. Uostalom, to vrijedi i za shvaćanje autentične
umjetnosti otvaranja novoga svijeta bez obzira na epohe u kojima se događa.
Ne može se iscrpiti njezina usmjerenost na gradnju tek svođenjem na prijepis
onoga što označava oponašanje prirode (*mimesis–physis*), a niti se monumen-
talnost građevina može opisati tek *reprezentacijom* političko–ekonomske i kul-
turne moći društva. I upravo stoga Derridino je mišljenje o arhitekturi izvan
okružja metafizike, gotovo na način onoga tko leži zatočen u njezinome jeziku
kao matrici i izlazi iz te posljednje utvrde u prazan prostor beskrajnih moguć-
nosti. Postavka, dakle, o »krizi reprezentacije« nije više mjerodavnom za ono
što proizlazi iz dijaloga Derride i Tschumija, te Derride i Eisenmana. Štoviše,
taj pojam koji je za Foucaulta imao snagu normiranja tzv. moderne *episteme* ili
poretka diskursa znanja/moći izgubio je referentni okvir. Bit će, doduše, i na-
dalje »reprezentativnih« građevina; rabit će se taj pojam poprilično djelotvor-
no i u Lacanovoj psihoanalizi za objašnjenje raznolikih društvenih patologija.
Ali u bitnome dolaskom kibernetičkoga sklopa (informacije–povratne spre-
ge–komunikacije–kontrole) u doba *tehnosfere* pojam »reprezentacije« nekoga
ili nečega (Boga–države–društva) ostat će u živome blatu izvrtjele povijesti.
Arhitektura kao i suvremena moda više ništa ne predstavlja. Iza nje ne stoji
nikakav subjekt tajne igre moći osim transparentne moći onkraj države–druš-
tva koji se naziva korporativnom mrežom kapitala. Znak bez znaka, tijelo bez
tjelesnosti, događaj bez subjekta, slika bez svijeta...Kako u tom procesu isuši-
vanja značenja onoga što je arhitekturu smještalo na vrhu prostornih umjet-
nosti još pristupiti konstrukciji prostora ako je »posljednja utvrda metafizike«
izgubila svoj univerzalni jezik, stil i moć reprezentacije društva?

151

Kratka povijest arhitekture pokazuje nam da se može, uvjetno govoreći,
izvesti tri paradigme gradnje sa stajališta:

- (1) teocentrične slike svijeta;
- (2) antropocentričnoga shvaćanja povijesnoga sklopa života;
- (3) posthumane konfiguracije prostora prožetoga konstrukcijom virtual-
nih mreža odnosa.

Budući da se dekonstrukcija u arhitekturi ponajprije odnosi na odnos razgradnje i sklopa, nasuprot logike povijesnoga »napretka« i «razvitka» sada je riječ o lutanju labirintom znakova za koje je potrebno istodobno mapiranje teritorija (konceptualni alat) i strategija prolaska kroz postaje na putu do onoga što se više ne može nazivati ciljem i svrhom u metafizičkome smislu. Prva je paradigma ona koja arhitekturu shvaća gradnjom u slavu bogova i Boga. Grčki je primjer vezan uz mitsko znamenovanje sklada ideje i zbilje, dok se srednjovjekovno kršćanstvo orijentira na osnovi razlike dvaju svjetova — svetoga i profanoga. U prvome se arhitektura odnosi na *kozmos*, a u drugome na *mundus*. Razlika je u tome što, primjerice, Platon u *Timeju*, kada govori o *chôri* kao prostoru u kojem počiva bitak i bogu kao arhitektu ne misli ono isto što i sv. Augustin kada svijet (*mundus*) određuje kao proizvod božanskoga stvaranja, a bića u njemu kao smrtna stvorenja (*ens creatum*). Silazak s neba na zemlju, metaforički rečeno, zbiva se s razdobljem novovjekovnih znanosti i tehnike. Tada arhitektura više nema ništa s gradnjom koja dobiva svoje opravdanje iz teocentričnosti svjetova. Subjekt i ishodišna točka gradnje postaje čovjek u kojem se stapa dvostruko kodiranje umjetnosti i arhitekture (*poiesis* i *téchne*). Moderni su gradovi otuda ništa drugo negoli nastavak industrije drugim sredstvima, čisto materijaliziranje kao širenje prostora (*extensio*) u beskonačnost. Paradoks je u tome što s Le Corbusierom ova paradigma istodobno dolazi do svojega kraja i najvećega vrhunca. Čovjek nestaje s horizonta povijesti kao subjekt onog trenutka kada ideja kuće u urbanome prostoru postane stroj za stanovanje. Taj prijelaz spram čistoga znaka bez posljednjega referenta ne znači nipošto da društvo određuje arhitekturi njezine granice u umjetničko-tehničkome značenju. Aporija se povijesnih pokreta avangarde, među kojima su ruski konstruktivizam i njemački *Bauhaus* najvažnijim za suvremenost, sastoji u tome što se njihovo futurističko oslanjanje na tehnološku znanost i funkcionalizam objašnjava tzv. potrebama modernoga društva za jednostavnošću i čistoćom forme. Društvo se kao referencijalna točka moderne arhitekture raspada već 1960-ih godina. Tada od strojeva za stanovanje ulazimo u doba posthumane konfiguracije prostora. O čemu se tu radi? Ponajprije, mediji konstruiraju sliku stvarnosti koja je stvarnija od tzv. prave stvarnosti. Ulaskom tehnološke znanosti u proizvodni život društava (robotika, informatika, telekomunikacije) ubrzava se proces dematerijaliziranja stvarnosti. U slučaju arhitekture sada se više ne može graditi na postojećim »temeljima« iskona unutar povijesnih jezgri gradova, već samo interpolirati i meandrirati između veličajne tradicije i neizvjesne budućnosti. Što preostaje jest djelovanje »između« mita i *tehnosfere*. Utoliko se posvuda pojavljuju proces i tehnika dekonstrukcije koja, doduše, nije više »stil« u uobičajenom značenju jer nema nikakvih zajedničkih značajki kao što je to imao internacionalni stil gradnje nalik međunarodnome pokretu apstraktne umjetnosti tzv. poslijeratne obnove



i izgradnje 1950–ih godina. Vrijeme je za »arhitekturu kao specijaliziranje vremena«, kako kaže Derrida u razgovoru s Evom Meyer.³⁷

Vrijeme o kojem se ovdje radi nije više živo ili iskonsko vrijeme proživljeno u okružju »mjesta«. Umjesto toga vrijeme se pokazuje kao rezultat tehničkoga sažimanja unutar kibernetički nastale mreže odnosa u virtualnome okružju kao stvarnome vremenu. Iako Derrida u spomenutom razgovoru rabi izraz »postmoderna«, njegovo se shvaćanje tog prijepornoga pojma svodi na ono što je uglavnom precizno izveo Lyotard u spisu *Postmoderno stanje (La condition postmoderne)* iz 1979. godine: kraj »velikih priča«, kraj vladavine vrhovnoga označitelja, pluralnost i pohvala razlika, uz promijenjenu funkciju znanja kao zamašnjaka tehničkoga »razvitka« onog što je preostalo od društva.³⁸ Zato se opetovano izvodi postavka da »arhitektura više nije stvar prostora, već iskustvo specijaliziranja«, što dovodi do toga da »nedovršenost arhitekture i mnoštvo jezika tvore povijest«. ³⁹ Iako se od svih prostornih umjetnosti jedino u arhitekturi može opravdano govoriti o »postmoderni« kao stilu razgradnje i sklopa nečega što pretpostavlja eklektičnost, hibridnost i sinkretičnost izvedbe, kao što je to slučaj u američkome kontekstu 1970–ih godina, o čemu svjedoči projekt znamenitoga i ne manje kontroverznoga *Bonaventure Hotel* u Los Angelesu, čini se da je u materijalizaciji posrijedi ono što pripada simboličkome značenju stakla u konstrukciji. Na taj se način prozirnosti odnosa, refleksija i neizbježno udvajanje identiteta (shizofrenija kao kulturalni simptom) utiskuju u sklop arhitekture i mode kao novoga dizajna javnih prostora. Korak do vizualiziranja događaja zahvaljujući sprezi novih medija i tehničkih aparata kontrole javnih prostora učinjen je tako što se nepovratno svaki oblik spontanosti društva svodi na »orgije intimnosti« u hiperrealnome prostoru grada. »Reality–show–arhitektura« ne čini se više nimalo hirovitim ekscesom.⁴⁰

4. Nulti stupanj »ludosti«

U tekstu kojim filozofijski tumači Tschumi već spominjani kontroverzni projekt »urbanoga parka« u La Vilette u Parizu, osnovna je Derridina nakana pokušati odgovoriti na pitanje: može li »biti« arhitekture kao događaja? Na samome početku tog diskurzivno zgusnutoga teksta kaže se da arhitektura već zadugo ne definira svoje područje. Ako ga ne definira, zašto se onda i nadalje ono što nazivamo gradnjom gradova, a nije urbanizam, još naziva drevnim imenom arhitekture? Jasno je da postavka o »specijaliziranju vremena« ovdje ima

37 Jacques Derrida and Eva Meyer: »Architecture where Desire may live«, u: Neil Leach (ur.), *Rethinking Architecture: A reader in cultural theory*, str. 304.

38 Jean–François Lyotard, *La condition postmoderne*, Minuit, Pariz, 1979.

39 Jacques Derrida, »Point de Folie — Maintenant l'architecture«, str. 304.

40 Vidi o tome: Žarko Paić, »Arhitektura i digitalno doba: Vinko Penezić i Krešimir Rogina«, u: *Traume razlika*, str. 293–308.



strategijsku funkciju ključa za razumijevanje ne samo Tschumijeva koncepta događajnosti koja se medijski konstruira u disjunkciji prostora. Međutim, za filozofa je daleko važnije ipak vidjeti je li pojedinačni primjer o kojem promišlja ujedno i ono što bi moglo imati barem neku mogućnost nadomjestka »univerzalnosti«. Razlog što dekonstrukcija kao stil u arhitekturi ne može polagati pravo da bude jedinstvenim stilom leži u nesvodljivoj singularnosti postupka i tehnike gradnje kao razgradnje. Stoga kritičari opravdano osporavaju njegove dosege sa stajališta teorije i prakse izgradnje, budući da pojam konstrukcije podjednako pripada tehničkim znanostima i inženjerstvu, a arhitektura se svrstava još i danas u to područje, barem nominalno. Ako se, dakle, osporava ono što čini »temelj« u tehničkoj izvedbi objekta samorazumljivo je da »stil« ne može imati svoje utemeljenje u nečemu što je ne–stil, što upućuje na lomnost, nestabilnost, razmještanje, fluidnost itd. No, »spacijaliziranje vremena« za Derridu ima dalekosežne posljedice u razumijevanje onoga što je filozofija kao metafizika od iskona imenovala »bitkom« kao prisutnošću (*ousia*). Kada se dovede u pitanje opravdanost sâmogâ bitka kao takvoga, kada se nadalje uzdrma logocentrizam na kojemu počiva čitava zapadnjačka povijest, tada je arhitektura uistinu »posljednjom utvrdom metafizike« naprosto zato što skriva njezinu posljednju tajnu da je vječnost iluzija bezvremenoga vremena. Ono što slijedi iz raskrinkavanja iluzije jest spuštanje arhitekture na zemlju, iako će ona sve više nastojati oponašati gradnju »Babilonskoga tornja«, da bi se shvatilo kako smrtnost čovjeka i drugih bića označava i kraj povijesti kao beskrajnoga »napretka« i »razvitka« tehničkoga izlaganja svijeta. Da, arhitektura je povijesno nastala i prije grčkoga svijeta lijepih oblika. Egipatske piramide zacijelo su paradigmatički slučaj arhitekture prije ozakonjenja/imenovanja u grčkoj visokoj umjetnosti. Shvaćajući prostor izvan hipostaze subjekta njezina se zadaća svodila na poštovanje mjere sklada između zahtjeva bogova i potreba ljudi. No, tek će unutar grčke metafizike arhitektura postati »temeljem« prostornih umjetnosti. Hegel je u tome vidio simboličku moć uzdizanja duha iz carstva privida lijepe prirode. Tek kada »priroda« izgubi mističnu moć kulta izvornosti nastaje tlo za duhovni preobražaj arhitekture. Iz službe svetome ona prelazi u funkcionalno održavanje profanoga poretka stvari. Gradnja se, naposljetku, oslobađa pohvale prošlosti i postaje posve uronjena u »ovdje« i »sada«.

Maintenant na francuskome označava neposrednu sadašnjost. To je ono što se zbiva upravo »sada« i nikad više. Jednostavno se mora dogoditi u aktualnosti. Ne može se ni odgoditi niti produžiti u budućnost. Uronjenost u »sada« pretpostavlja svodenje vremena na zahtjeve modernosti s kojim globalni kapitalizam smjera u prostore apsolutne »spacijalizacije«. Paradoks je ove arhitekture sadašnjice, koju oblikuje Bernard Tschumi, upravo u tome što je njezina događajnost nepostojanom u svim aspektima tzv. arhitektonskoga aparata — sekvencije, otvorenih nizova, pripovjednosti, kinematici, dramaturgiji, koreografiji. Onkraj svake iluzije trajnosti i nepromjenljivosti naše svakidašnje iskustvo prostora iziskuje pragmatičnost u pristupu. Derrida uporno u tekstu



nastoji na odvijanju ove drame singularnosti. Ona se u beskraj može ponavljati i mijenjati, prepravljati i iznova organizirati. Neće biti nimalo neobično da će u suglasju s Tschumijem ukazivati na primjer japanskih šintoističkih hramova podignutih u podnožju svete planine Fuji. Svakih tridesetak godina iznova se grade i obnavljaju. Ono u čemu se kristalizira ideja »urbanoga parka« u razlici spram moderne arhitekture koja poštuje pravila igre povijesnoga dualizma središta–ruba, rada–dokolice, visoke i masovne kulture jest razmještanje granica. Ali i dokidanje razmaka između dotada odvojenih sfera. Granica i razmak pripadaju prostornim figurama. No, kada se rabe u metafizičkome značenju tada su višeznačni. Izričito se odnose na pokušaj ustanovljenja razlike između bitka i bića (ontičko–ontologijska razlika). Usto, to su figure zamjene pojmovne artikulacije zato što pojmovi omeđuju i zatvaraju mišljenje u pozitivnost zbilje. Definicija pojma kao što je područje arhitekture koje više nije jasno niti izvjesno u suvremeno doba tako bi nužno ostala neodređenom. Razlog valja potražiti u tome što se događaj ne može obuhvatiti pojmom kao što je prisutnost »bitka«. On jednostavno izmiče svakom pozitivnome određenju. U doba decentriranoga subjekta, koji k tome više nema auru ljudskoga koja bi se mogla razlučiti od tehničke intersubjektivnosti arhitektonskoga aparata, temeljno je načelo gradnje kao razgradnje da događaj dolazi s onu stranu diobe na unutarnje–izvanjsko. Njegove su značajke u šoku, provokaciji i eksperimentu. A to može biti samo zato što je »nalik ludilu« (*la folie*).⁴¹ Nije to, dakako, ništa »novo« niti baš u cijelosti neobično. Sjetimo se kako Tertulijan »dokazuje« istinu Kristova utjelovljenja i uskrsnuća. On, naime, poseže za apsurdom i kaže: *Credo quia absurdum*. Poput »ludila križa« tako se i »ludost« događaja koji imenuje Tschumi svojim projektom ne može razumjeti ukoliko se pristupi tumačenju njegove izvedbe kategorijama tradicionalne metafizike i moderne arhitekture. Sve to više nipošto ne drži vodu. Potrebno je izaći iz vjekovne ljuštore opojmljenja prividne stvarnosti.

155

Derridina je temeljna postavka u tekstu *Point de folie — Maintenant l'architecture* kako semantika arhitekture nema apriorno djelovanje. Ona ne predstavlja nikakvu »prirodu« koja leži poput razodjevene božice ispred majstora–graditelja. Ako je tome tako, tada se arhitektura ne može više zasnivati u onome što Grci imenovahu *arché*. Umjesto toga valja se preusmjeriti spram rezultata konstrukcije. Arhitektura postaje povijesno određenom tvorevinom (artefaktom). Na taj se način dekonstruira ideja »prirode«. Čitava naslaga »naturaliziranja« svega onoga što je bilo stvoreno kulturom kao povijesnim oblikovanjem »hrama, škole, stadiona, agore, mjesta, groblja« gubi na održivosti.⁴² Prema Derridi, postoje četiri zablude aksiomatskoga položaja arhitekture u povijesti što ima karakter sustava dogmi:

41 Jacques Derrida, »Point de folie — Maintenant l'architecture«, str. 307.

42 Isto, str. 308.



- (1) da je arhitektura nositelj simboličkoga značenja, odnosno načela (*arché*) ili svrhe (*télos*);
- (2) da se arhitektura svodi na »stanovanje« u hajdegerijanskome značenju i potrebu čovjeka za zavičajem (*Heimat*);
- (3) da je dosegla svoje ciljeve u konkretnoj gradnji nekog objekta koji služi određenoj svrsi, što znači da je u funkciji »servisa« uključujući njezinu službu određenoj moći i ideologiji;
- (4) da arhitektura mora odgovarati estetskim dogmama kao što su ljepota, harmonija i totalitet.⁴³

Kada sve to imamo u vidu, jasno je zašto Derrida metonimijski odnos spram cjeline kulture promatra iz obrnute perspektive. Sve na što arhitektura utječe nije jednoznačno određenje, već mreža odnosa. Ne može se odbaciti ni jedna od ovih dogmi iako se tijekom posljednjih godina vidi kako dizajniranje i estetiziranje ulazi pod kožu onog što je preostalo od velike modernističke ideje gradnje urbanih sklopova života. Ako odbacimo moć–ideologiju, odbacili smo novi način radikalne reprezentacije korporativnoga globalnoga kapitalizma. Neboderi od stakla, tornjevi–blizanci kao simboli financijske moći nikad ne mogu biti »dekonstruirani« bez posvemašnjega obrata u biti onoga što čini načela funkcioniranja kapitalizma uopće. U tom pogledu jasno je da arhitektura istodobno određuje svjetove života »danas« i da je određena nečim izvan vlastite neodređenosti. Iako Derrida ne govori izričito o tome, ne može se zanijekati kako »realistički« vidi da je jedina *atopija–utopija* arhitekture koja je još preostala od ideje savršene gradnje »mjesta« u »prostoru« zapravo *distopijska*. Odmah treba reći da time ne mislim na opustošenje, ništenje, gubitak perspektiva. Danas se tim pojmom bez refleksije označava prostor nihilističke pustoši. Protiv takvoga shvaćanja valja isticati kako se distopijom misli na »nulti stupanj prostornosti« nakon što je »spacijalizacija« u potpunosti ovladala vremenom u doba planetarne *tehnosfere*. Bez povratka zemlji, koja je već u »temelju« devastirana nestankom divljine i onog što se nije moglo ili htjelo »udomačiti« i postati »pitomim«, arhitekturi je preostalo samo da para nebo i da se rasprostire u virtualnost umnoženih svjetova. Ono što Derrida u tekstu o *Folies* naziva »arhitekturom arhitekture« odnosi se stoga na pronalaženje ishodišne točke. Njezino značenje nije više iskustvo »temelja« i »utemeljenja«. Umjesto tog teo–antropocentričnoga načela potrebno je iskoračiti u neku »ludost« geopolicentrizma. Arhajski se čin utemeljenja otuda »konstruirao«, te je samorazumljivo zašto se arhitektura određuje iz naseljivoga »*constructuma*« kao povijesnoga nasljeđa. No, Derrida se spram tog nasljeđa odnosi kritički. Jednostavno ga ne smatra nužno prihvatljivim rješenjem za svijet koji dolazi s njemu podobnom i dostojnom arhitekturom.⁴⁴

43 Isto, str. 308–309.

44 Isto, str. 307–308.



Sâm je Tschumi svoj projekt imenovao »posthumanističkom arhitekturom«. Njegine su odrednice disjunkcija, fragmentacija i disocijacija. Što je sve naposljetku potkopano »ludošću« projekta *Parc de la Villette*? Ponajprije, više se ne može govoriti o jedinstvu i zajedničkim obrisima arhitekture. Umjesto toga, susrećemo se sa stalnim transformacijama »mjesta« polazeći od promjena objekata koji ih nastanjuju. Ako se sada uspostavlja logika »disjunktivnoga sustava«, jednako je tako izlišno nadalje rabiti kategoriju čvrste kompozicije gradnje. Fragment zauzima mjesto cjeline, a eksperiment i igra ono što je pripadalo jedinstvenoj kompoziciji. Harmonija u pastoralnome kontekstu parka razbijena je kao i simboličko značenje »parka« već time što *Folies* nije replika prirode, nego »mjesto razgradnje«. U njemu je sve moguće, pa čak i »ludost« pobune protiv sustava uključujući anarhistički protest protiv moći/ideologije društvenoga stroja globalnoga kapitalizma. Derrida upozorava u svojem čitanju Tschumijeva koncepta na raskid s idejama »nužnosti«, »cjeline«, »cilja« i »svrhe«. Arhitektura stoga odlučno raskida s »teleologijom gradnje«. Sve što otuda neizbježno slijedi glede materijala gradnje poput konzistencije, trajnosti, čvrstoće i monumentalnosti ispada iz ove igre. Derridinom rječnikom iskazano: dekonstrukcija ideje arhitekture kao jedinstva i cjeline gradnje koja počiva na »temeljima« i »načelima« zapadnjačke metafizike usmjerava se podjednako snagom rastemeljenja na (1) hiletiku svetoga (HIEROS) i (2) načela/temelje (ARHIHIEMATIKU). Kada je materija gradnje postala novome »duhu vremena« neprimjerenom, na scenu stupaju laki materijali poput stakla, drva, papira, uključujući i nove sintetske materijale. Iluzija događaja dizajnira se najmoćnijim estetskim sredstvom novih medija — vizualiziranjem s pomoću svjetlosnih učinaka i tehnologijske simulacije.⁴⁵ Što je osobito važno u cijeloj »priči« jest to da nikakvi izvanjski zahtjevi ne utječu na ovu »anarho-arhitekturu«. Ako je gdje još prisutna utopijska dimenzija arhitekture u posthumanome sklopu »društava kontrole«, da se poslužimo Deleuzeovim izrazom, onda je to zacijelo u postulatu nekovrsne etičko-političke kritike svakog oblika državne/društvene intervencije u sprezi s moći transnacionalnoga kapitala »danas«. U vrijeme kada čitav svijet postaje mekdonaldizirani supermarket, a arhitektura se srozava na repliku replike kao u slučaju Las Vegasa od kojeg se više ništa ne može naučiti usuprot postavkama Roberta Venturija, Denise Scott Brown i Stevena Izenoura,⁴⁶ Derrida uočava kako ideje pobune/otpora, te nemoćne mikropolitike na rubu gradova imaju nešto od velikih pokreta anarhizma u 19. stoljeću. No, više nema bijega u »carstvo prirode«. Poput impresionista i lakovjernih turista može se eventualno pobjeći u trenutku slobodnoga vremena u nešto nalik zabavnome »urbanome parku«. U tom otporu prema homogenosti prostora-i-vremena može se čak i osjećati refleksivno-ekstatički

45 Isto, str. 309.

46 Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour, *Learning from Las Vegas: The Forgotten Symbolism of Architectural Form*, The MIT Press, Cambridge-Massachusetts, London, 1977. Novo izdanje



smisao pobunjene egzistencije. Ali iskustvo razgradnje kao arhitektonskoga stila nema nikakve dodirne sveze s »razaranjem« i »nihilizmom«. Sve što preostaje svodi se na »ludosti« kao nadopunu (*supplement*) »bitka«. Tako je rani Derrida u spisu *O gramatologiji* shvatio gramatičku kopulu. Ono što povezuje »bitak« i »događaj« u ovoj arhitekturi događaja nije ništa drugo negoli »događaj ludosti« arhitekture kao stila razgradnje sâme metafizike. Kako to protumačiti?

Na jednom mjestu teksta o *Folies* Derrida je uporabio pojam *transarhitekture*.⁴⁷ Podrazumijevao je ono što Tschumi pripisuje »događaju«. Naime, u *Mannhatanskim transkriptima* najavljuje se gradnja–razgradnja u okružju vladavine novih medija (fotografije i filma) i performativnih umjetnosti (tijelo u transformaciji). Budući da se javni prostor otvara tek onda kada u njemu tijelo izvodi svoj događaj u scenografsko–koreografskome značenju izvedbe, ono što otuda slijedi jest prelazak u fluidno stanje u kojem više nema dekoracije i ornamenta. Iako je avangardna zapovijed Adolfa Loosa glasila »smrt ornamentu — život funkciji«, čini se razumljivim da se ono što je imalo dodatka aure u arhitekturi lijepoga i uzvišenoga do te mjere sekulariziralo i profaniziralo da je zapravo stil dekonstrukcije najveći »nulti stupanj ludosti« koja prelazi iz šoka i provokacije u *estetiziranje sâmoga života*. Ovaj je pojam inače razradio njemački filozof i estetičar Wolfgang Welsch.⁴⁸ Pritom je naglasak premješten na procese s kojima se suvremena arhitektura suočava od 1980–ih godina kada se velegradovi otpočinju vizualizirati. Svijetleće reklame bile su početak lumino–kinetike u SAD–u još 1930–ih godina. Video–art upisuje svoje znakove na pročeljima New Yorka i Tokya 1980–ih, dok je danas već posrijedi digitalizacija svih pet osjetila i prelazak u neurokognitivnu mrežu događaja koji se smjenjuju vrtoglavom brzinom na ekranu kao površini zbivanja. Grad više nije prikaz–predstava nečega izvanjskoga, neke fantomske nepoznate prirode. Umjesto te iluzije zbiljskoga suočavamo se s digitalnim konstruktivizmom onoga što građevine iz drijemeža monumentalnosti čini čudovišnim prizorištem stvarnosti kao pseudo–događaja (*reality–show*). Za Derridu se transarhitektura otjelovljuje u trijadi: *događaj — znak — protuznak*. Nema više izravnoga obraćanja tzv. krajnjem korisniku. Ovaj se pragmatizam kao druga strana teleologije gradnje više uopće ne čini mjerodavnim opisom suvremene arhitekture. Namjesto njega stupa na scenu *maintenant* arhitektura u »svetome trojstvu« odnosa događaja, znaka i protuznaka.

Imao je pravo Eisenman kad je Le Corbusierovu ideju kuće kao stroja za stanovanje nazvao referencijalnim znakom arhitekture. To je ono mjesto koje nema nikakvoga predmeta u stvarnosti. Ono svoj predmet konstruira i tako prelazi u stanje semiosfere. Znak određuje arhitekturi njezino nepostojano mjesto kulture koja sada iznova želi postati »novom prirodom« kao što je to

47 Jacques Derrida, »Point de folie — maintenant l'architecture«, str. 311.

48 Wolfgang Welsch, *Grenzgänge der Ästhetik*, Reclam, Stuttgart, 1996.



slučaj s idejom Barthesove semiologije. Njezino je poslanstvo da ispuni zadaće posljednje utvrde metafizike reprezentacije. Međutim, s Derridom i Tschumi-
jem nalazimo se na raspuću svjetova. Znak ne dobiva svoje značenje niti izvana («priroda»), a niti iznutra («kultura»). Njegovo je mjesto u nemjestnosti kozmopolitskoga nadilaženja svih granica zavičaja i lokalizacije prostora. Kao metareferencijalni znak–protuznak onog događaja koji se ne može predvidjeti jer je čista kontingencija, ima ga i nema ga, dolazi i odlazi, sva je »današnja« arhitektura u znaku–protuznaku ove ludosti. U dekonstruktivnome ludilu neproračunljiva događaja radikalne transformacije prostora odvija se »sadašnjica«. Bitak je još imao iluziju već uvijek otvorenoga »smisla« i konstrukciju kulturno kodiranoga »značenja«. Događaj se, nasuprot tome, događa u »ludosti« bez prvoga početka i posljednjega kraja. Život u čistoj singularnosti i kontingenciji poprima prizvuk nesvodljive pustolovine. Od točke do točke, od kocke do kocke, u mapiranju već postojećega teritorija koji je postao mrežom događaja protječe svekoliko lutanje labirintom. Arhitektura ne može, doduše, bez »temelja« i »konstrukcije«. Stoga »sadašnja« arhitektura može samo rastemeljivati temelje i dekonstruirati konstrukcije. Ovo stanje može potrajati u nedogled. Razlog leži u tome što nedostatak stila nije mana arhitekture. Veći je problem u tome što se uronjenost u mreže događaja ne može zaustaviti u postojanosti vremenskoga tijeka.

159

Kada se metafizika u svojem rastemeljenju, a Derrida je uz Deleuzea u tome najpouzdaniji svjedok i akter, oslanja na različite teorije znanosti s pojmovljem poput kaosa, složenosti, emergencije, kontingencije, informacije, kôda itd., vidljivo je da se destabiliziranje njezina jezika na ovaj ili onaj način mora raspliniti u procesu apsolutne vizualizacije. S njome nestaju »vizije«. Preostaje samo program kristaliziranja fluidnih formi. Arhitektura kao događaj više se ne može iskazivati postojanim jezikom metafizike. Uostalom, on je i sam posezao za metaforama iz arhitekture. Od Platona do Kanta i Heideggera pitanje se prostornosti mišljenja nastojalo svesti na pitanje o egzistencijalnome ustrojstvu čovjeka. Neovisno od toga je li sagledan kao djelo bogova ili kao tvorevina kozmičkoga slučaja čovjek ostaje čuvarom i namjesnikom prostora. Nije nikad riječ o vlastodršcu i uzurpatoru koji u ime transcendentalnoga iskustva »Velikoga Drugoga« zatire prostor, pretvarajući arhitekturu u nihilističku pustoš bez traga ljudskosti. Ono što se, međutim, dešava kada arhitektura iz referencijalnoga znaka konstruirane stvarnosti prijeđe u područje neodređenosti događaja zbiva se kao čisto ludilo mišljenja izvan uhodanih staza metafizike. Jedino je stoga preostalo pitanje ovako shvaćene arhitekture ono koje Tschumi naziva transformacijom iz »Joyceova vrta« u *Folies*. Ako je značajka prvoga bila u točkastome rasteru kao organizacijskome sustavu, tada je problem drugoga u tome što za njega više nije model slikarstvo i pjesništvo, već kinematografija i vizualizacija. Pitanje »današnje« (*maintenant*) arhitekture jest događaj oprostorenja (*spacing*) u »provokaciji događaja«.



Performativnost arhitekture istodobno je njezin konceptualni program. Nema više apriornosti uzroka i aposteriornosti posljedice, primata strukture nad znakom, »ludila« teleologije metafizike u svim svojim paradigmatičkim slučajevima. Iako to nigdje ne kaže, s Derridom valja otpočeti misliti prostor bez vodeće paradigme znanosti, jer arhitektura na rubu svjetova sve više postaje tehnologikom gradnje, a sve manje umjetnošću izvedbe. Kraj čovjeka u dubljem smislu od njegove metafizičke »smrti« valja uzeti ishodišnom točkom. To je ono mjesto odakle se polazi u svakom daljnjem istraživanju njegovih izgleda u vremenu koje dolazi. Izgledi pripadaju mogućnostima promjene. I to je ono najteže za buduću arhitekturu koja se izlaže napasti da misli prostor dekonstruktivno u vremenu koje više nema za svoj *credo* ni prostor niti vrijeme. Sve je u znaku »spacijaliziranja vremena« i »historiziranja prostora«. Ništa nam više nije potrebno osim »malo reda da nas zaštiti od kaosa«, kako glasi prva rečenica zaključka spisa Gillesa Deleuzea i Felixa Guattarija *Što je filozofija? (Qu est-e que la philosophie?)* iz 1991. godine.⁴⁹ A što ako je arhitektura postala tek velikom namjesnicom kaosa u doba bez povratka zemlji i njezinim zagonetnim i mračnim tajnama? Ima li još uopće izgleda za njezin proboj vlastite »posljednje utvrde« — metafizike?

49 Gilles Deleuze i Felix Guattari, *Qu est-e que la philosophie?*, Minuit, Pariz, 1991/2004., str. 189.

Chris Younès

Arhitektura i filozofija: paradoksi i metamorfoze njihova susreta

161

Dobro je poznato da je Jacques Derrida isticao ideju o suštinskom suživotu filozofije i arhitekture, te je rekao: »*Collège international de philosophie* treba osigurati mjesto susreta (*rencontre*), susret mišljenja, između filozofije i arhitekture. Ne zbog toga da se konačno sukobe, već da promisle što ih oduvijek drži zajedno u najbitnijoj kohabitaciji.«¹

U ovom tekstu posebno se razrađuje hipoteza o metamorfozi ovog susreta koji je, od jedinstva arhitektonike i načela, postao višestruk i promijenio svoju narav. Dakle, postoji prevrednovanje u kontekstu ograničenja i prijelaza: drugim riječima u kontekstu otvaranja.

Sustavnost i psiha

Od Aristotela do Kanta, filozofija je koristila arhitekturu kako bi sebe arhitektonski zrcalila (Kant je to definirao kao »umijeće sustava«); u svojoj sposobnosti da se poziva na metode organiziranja znanja, svaka u odnosu s drugima.² A arhitektura je odražena u filozofiji, iznova otkriva bit svojih temelja kako je to izložio Vitruvije s koncepcijama o *firmitas*, *utilitas* i *venustas*. Ova prva vrsta susreta može se isto tako shvatiti kao metaforička igra zrcala u kojoj i jedna i druga sebe predstavljaju kao dominantnu u odnosu na druge forme znanja — jedna kao znanost teorije, a druga kao znanost tehnike. »Sustavnost« u

1 Jacques Derrida, »Point de folie — maintenant l'architecture«, u *Psyché. Inventions de l'autre*, Pariz: Galilée, 1987.

2 Daniel Payot, *Le philosophe et l'architecte. Sur quelques déterminations philosophiques de l'idée d'architecture*, Pariz: Aubier-Montaigne, 1982.

pristupu ovih dviju disciplina tipična je za ovu prvu vezu u kojoj obje strane na određeni način smatraju da su nadmoćne drugim oblicima znanja.³

Ovo će se glumatanje urušiti u trenutku kad je nestao uređen i usmjeren, konačan kozmos.⁴ U ovom razdvajanju, ni arhitektura ni filozofija nisu više mogle za sebe smatrati da zauzimaju vrhunac; umjesto toga morale su se reorganizirati kako bi se bavile prostorom i vremenom nastanjenih miljea. A na neki način, bile su dužne baviti se s ovim opasnim vezama.

Višestrukost susreta: pitanje granica i prijelaza

Nakon određenog »pomračenja«, kako je rekao Hubert Damisch, koje započinje 1850-ih s Nietzscheom,⁵ došlo je do eksplozije svakojakih susreta arhitekture i filozofije obilježenih snažnih razlikama između autora i škola mišljenja. Neki su se distancirali, a drugi su tražili oblike spajanja. Neki filozofi uspjeli su se usko povezati s arhitekturom, kao što se vidi iz glasovite suradnje Derride s Peterom Eismanom i Bernadrom Tschumijem u vezi koncepcije *Folie* za park La Villete u Parizu. Suradnja koja nije obnovljena. Zapravo, čitava veza između arhitekture i filozofije zatekla se u svojevrsnoj dekonstrukciji pomoću višestrukog pozicioniranja; moglo bi se reći da se jedino radilo o jeziku. Novo promišljanje ovog susreta je golem posao, a u Francuskoj, istraživački laboratorij Gerphau i međunarodna mreža PhilAU (filozofija, arhitektura, urbano) koju vodim, pokušali su dati svoj doprinos ističući pitanja o ograničenjima i prolazima između ovih disciplina. Međutim, trebalo je propitati riječi ograničenje i prijelazi. Ovi su pojmovi izravno povezani. Riječ ograničenje [limit] »posuđena je iz latinskog, *limes*, *rubovi*, staza na granici imanja, put između dva polja, rub, granica.«⁶ Ona označava, poznate kao i nepoznate, rubove konačnog i beskonačnog, reda i kaosa, trajnosti i nestalnosti, ljudskog i neljudskog, života i smrti. Henri Maldiney istaknuo je njenu bliskost s riječi »prolaz« (izvedene iz latinske riječi *passare*: »proći«, »prelaziti«): »Prelaženje se poklapa s ovim indoeuropskim korijenom *per*, *à travers*, i riječju iskustvo, kao što je grčka riječ *experia* i mnoge riječi izvedene iz njemačkog. Grčka riječ *poros* koja znači 'prolaz' istodobno označava stazu i gâz, koja omogućava prolaženje od ovdje do ondje, po liniji ili tom području spajanja i razdvajanja koje fundamentalno određuje najprimitivnije ljudske situacije.«⁷

3 U Hegelovoj »sustavnosti«, arhitektura je postavljena na početak dijalektičke sage o apsolutnom duhu.

4 Alexandre Koyré, *Du monde clos à l'univers infini* (1957), Pariz: Gallimard, 2003.

5 Hubert Damish, »L'éclipse«, u *Temps de la réflexion* n°1, Pariz: Gallimard, 1980.

6 *Dictionnaire historique de la langue française*, A. Rey (ur.)

7 »A l'écoute de Henri Maldiney« u C. Younès, Ph. Nys et M. Mangematin (ur.), *L'architecture au corps*, Bruxelles: Ousia, 1997, s.13.



Kant je razdvojio pojam ograničenja od pojma međe.⁸ I ograničenja i rubovi su granice, ali razlika između njih je ova: međe su negativne granice (negacije, kako ih je nazvao), a ograničenja su pozitivne. Ovdje su na djelu i razlike i medijacije ili prolazi, bilo da se radi o pitanju o između ovdje i ondje, između onoga što je dopušteno i onoga što je zabranjeno, između onoga što je poželjno i onoga što nije. One označavaju sve što je ondje gdje jedna stvar završava a druga započinje (Heidegger). Dakle, ograničenja su vrlo paradoksalna: u istom kretanju, katkad odjeljuju, razdvajaju, a katkad stvaraju veze, pokazuju da su prevladane i prekoračene. Kako bilo, ograničenja su mjesta transformacije i susreta. Neki su glasovi istaknuti, recimo Michel Serreda, koji tvrdi da prolazi i veze uspostavljaju veze između nove znanstvene prakse i područja fluktuacije, složevine i hibridizacije. Radi se o shvaćanju područja i disciplina kao »*kontinuum*«, a to je ležište kretanja i razmjene: metode, modeli, rezultati posvuda su u opticaju na njegovim grudima, izvoze se ili uvoze, bilo gdje i posvuda... Novi znanstveni duh razvio se u filozofiju transporta: križanje, intervencija, presretanje... Drugim riječima, podjela je manje bitna od cirkuliranja po stazama ili vlaknima, ograđivanje nekog područja manje je zanimljivo od čvorišta, raskršća stvorenih na ušću linija, čvorovi koji su, u kontekstu ove teze, kao takvi regije. U ovom novom prostoru, invencija se razvija u okviru *ars inter veniendi*; raskršće je heuristika, a progres je preplitanje; na taj način imamo svijesti o složenosti.«⁹ U razvoju znanosti, disciplinarna strogost i specijalizacija pokazali su se plodnima u razgraničenju domena, predmeti proučavanja zahtijevaju da se odredi zadani oblik znanja i izbjegne raspršivanje — preduvjet kako bi se zamislio susret s drugim disciplinama, ali »transdiscipline« i »indiscipline« također će se umnožavati, tražiti druge oblike povezivanja. Derrida se poziva na »limitrofiju«, novo promišljanje potencijala kulture ograničenja: »Ne radi se o tome što raste i maksimalno se povećava, već o onom što održava ograničenje, proizvodi ga, podiže i komplicira. Sve što ću reći definitivno nije sadržano u brisanju ograničenja, već prije umnožava njegove figure, usložnjava, okrupnjuje, razgraničuje, preklapa, dijeli liniju i istodobno je potiče da raste i umnožava se.«¹⁰ Korisno je razmisliti o pitanju ograničenja i prolaza između unutra i van, javnog i privatnog, ljudskog i neljudskog.

8 Immanuel Kant, *Prolégomènes à toute métaphysique future qui pourra se présenter comme science* (1783), preveo L. Guillermit, Pariz: Vrin, 1996.

9 M. Serres, »L'interférence«, u *Hermès II*, Pariz: éditions de Minuit, 1972, s.10 i s.13.

10 Jacques Derrida, *L'animal que donc je suis*, Pariz: Galilée, 2006.



Odjeci

Novi susreti arhitekture i filozofije imaju zajedničku osnovu, istraživanje odjeka i veza između prostora i mišljenja, prostora i koncepcije, koncepcije i emocije, a također u vezi događaja koji se nenadano pojavljuje.

»Ono što zahtijeva prostor, što ga doziva i želi, nije ništa drugo nego ono što je, u biti, bez prostora — a to je misao po sebi«,¹¹ objašnjava Jean-Luc Nancy u predgovoru bitne knjige *La dislocation* francuskog filozofa Benoîta Goetza. On nas poziva ne samo da promislimo filozofiju počevši od arhitekture,¹² već da razmišljamo o koncepciji dislokacije i da je ozbiljno shvatimo ne samo kao iskustvo, već kao uvjet svih iskustava. Odbacivanje svih tehničkih ili semio-loških redukcija arhitekture i istraživanje ontološke, tjelesne, političke, etičke, estetičke i poetičke dimenzije stanovanja. Koncepcija dislokacije izražava napetost koja je nastala između arhitekture i egzistencije, istodobno označava ontološku raspršenost sadržanu u svim ljudskim egzistencijama i moć stvaranja prostornosti. U *Knjizi postanka*, Adam i Eva izgnani iz raja suočavaju se s prvom dislokacijom odnosno podjelom prostora. Druga faza bila je »dekozimizacija« svijeta koja je razdvojila »zemnu i nebesku organizaciju mjesta«. Ustvari, dis-lokacija nije jedino definirana kao interakcija između mjesta, već i kao njihovo postavljanje pitanja u vezi dislokacije po sebi. U ovoj argumentaciji, arhitektura je shvaćena kao estetička i »etička supstanca« koja gradi morekaze gdje čovjek boravi i održava se, reagira i djeluje na predsimboličkoj razini: »Prije gradnje kako bi se udomilo i učinilo nastambe udobnima, čovječanstvo je gradilo kako bi sebe objasnilo pomoću prostora i za sebe izmislilo položaj i kontinuitet«, piše Benoît Goetz, bilo s gradnjom arhitekture–spomenika ili arhitekture–događaja, a vjerojatno još više svakodnevne arhitekture. Odbacujući općenitosti i pojednostavljenja kao disciplinarne ladice, izazov je produljiti sposobnost Otvaranja, trajnog odlaska; kao što je to bilo s dekonstrukcijskim pokretom. U vezi susreta arhitekture i filozofije, ili književnosti, to znači prevladati discipline i istraživati druge situacije koje su izvan faze analogija kao što je supostavljanje konstruiranog znanja u specijaliziranim znanostima ili područjima.

Arhitektura i filozofija kao takve tumače i propituju jedna drugu ne u odnosu nadgledanja ili ilustracije jednog područja s obzirom na drugo, već u dinamičnoj i nemirnoj vezi. Snažno obnovljene u nužnim sučeljavanjima s urbanim, prirodom, teritorijem, okolišem, krajolikom, a to su sada konstitutivne dimenzije, konfiguracije koje je arhitektura proizvela navode na novo promišljanje proizvodnje na djelu. Pozivanje na teoriju i praksu znanja u domeni koja ne utječe samo na konstituciju vizije i izražavanje mišljenja, već na transformaciju svijeta, vraća nas na uvjete prebivanja u današnjoj civilizaciji. Na

11 Jean-Luc Nancy, predgovor za *La dislocation*, Benoît Goetza, Pariz: Verdier, 2001.

12 Benoît Goetz, *La dislocation*.



kocki su novi izazovi za obnovu i metamorfozu nastanjenih miljea. Vrijednost međusobnog suživota kultura i suživot kulture i prirode postavlja još više pitanja, pa prvi put u povijesti čovječanstva ni arhitektura ni grad ne mogu označiti prvotni temelj. U svom susretu, arhitektura i filozofija razmišljaju za što su one odgovorne. Dakle, za što su zadužene. Premda su ovi modeli u krizi, ipak točno postavljaju problem utjecaja etičkih i političkih odabira. Arhitekturu i filozofiju poziva se da razmisle i osmisle kako su *logos*, *topos*, *aisthesis* prepleteni, s obzirom da čitavo prostorno–vremensko iskustvo implicira konkretan način da se negdje bude u ritmičkom otvaranju. Jasno se vidi da susret arhitekture i filozofije može biti heuristički susret kao struktura za propitivanje činjenja. Limitrofija, kako je Derrida opisuje, vrlo je stimulativan način za promišljanje ograničenja i prolaza između mišljenja i činjenja. »S limitrofijom, mi smo nesumnjivo u zoni odjeka između arhitekture i filozofije. ‘Druga logika ruba’ može se otvoriti u zoni plodnog susreta između pisaca i umjetnika, arhitekata i filozofa.«¹³

Moglo bi se reći da veza filozofije i arhitekture nije jednostavna, ali arhitektura ima moć da pozove filozofiju u značenju na koje nas je podsjetio Derrida: »*Sollicitare* na starofrancuskom znači uzdrmati kako bi sve drhtalo u cjelini.«¹⁴

165

S engleskoga preveo: MILOŠ ĐURĐEVIĆ

13 Benoît Goetz, *Théorie des maisons*, Pariz: Verdier, 2011.

14 Société française de philosophie, 25. siječnja 1968.



Francesco Vitale

Jacques Derrida i politika arhitekture

166 Barem na prvi pogled, interes za arhitekturu pojavljuje se u jasno definiranom razdoblju djelovanja Jacquesa Derride. Od *Labirinth und Architextur* (1984)¹ do *Talking about Writing* (1993)², vrlo intenzivnom razdoblju od samo deset godina, Derrida je bio jedan od zagovornika suradnje između novoosnovanog *Collège international de Philosophie* i *Centre de création industrielle* u Parizu.³ Napisao je prezentaciju za glavni projekt pariškog parka La Villette Bernarda Tschumija⁴ i surađivao s Peterom Eisenmanom na jednom projektu u sklopu tog parka.⁵ Razgovarao je sa studentima arhitekture na Sveučilištu Columbia i teoretičarima avangarde kao što su Marc Wigley, Jeffrey Kipins, K. Foster i Anthony Vidler.⁶ 1991. godine priključio se *Berlin Stadtforumu*, organiziranom kako bi se raspravljalo o budućnosti tog grada nakon pada Berlinskog zida.⁷ Sudjelovao je na interdisciplinarnom simpoziju posvećenom projektu za

1 Intervju Evi Mayer 1984. godine, objavljen u V. M. Lampugnani (ur.), *Der Abenteuer den Ideen. Architektur und Philosophie seit industriellen Revolution*, Berlin, Staatliche Museen, National Galerie, 1984.

2 Razgovor s Peterom Eisenmanom, objavljen u časopisu *Any*, n.0 ožujak–svibanj 1993.

3 Derrida je promovirao temat časopisa »Cahier du CCI« posvećen ovoj suradnji: *Mesure par mesure. Architecture et Philosophie*, Centre George Pompidou, Pariz 1987. Vidi J. Derrida, *Cinquante-deux aphorismes pour un avant-propos*, u Id., *Psyché, Inventions de l'autre, tomes I e II*, Pariz Galilée, 1987/2003. prev. P. Kamuf, *Psiche: Inventions of the Other*, Stanford, Stanford University press, 2007.

4 J. Derrida, *Point de folies — Maintenant l'architecture*, u B. Tschumi, *La case vide. La Villette*, Architectural Association, London 1986 (usporedni engleski prijevod); također objavljeno u J. Derrida, *Psyché. Inventions de l'autre*, cit..

5 Vidi J. Kipnis i Th. Leeser (ur.), *Derrida Eisenman. Chora L Works*, ur. Monacelli Press, New York 1997 (prvo izdanje London, Architectural Association, 1991).

6 Vidi J. Derrida, B. Tschumi, M. Wigley, *Invitation to discussion*, u »Columbia Documents of Architecture and Theory«, sv. 1 (1992).

7 Vidi J. Derrida, K. Foster, W. Wenders, *The Berlin City Forum*, u *Architectural Design*, 11–12, 1992.



urbanu rekonstrukciju Praga⁸ i na predstavljanju projekta Židovskog muzeja u Berlinu Daniela Liberskinda.⁹ Prisustvovao je na dva početna skupa o arhitekturi trećeg tisućljeća organizirana od strane »Any Corporation«, grupe arhitekata i teoretičara arhitekture koju su okupili Peter Eisenman i njegova supruga Cynthia C. Davidson: 1991. u Los Angelesu i 1992. u Jufuinu u Japanu.¹⁰ Nakon 1993. više se nije bavio arhitekturom.

Ovo je bila samo pauza, prekid, u formiranju filozofskog opusa za koji danas možemo reći da je monumentaln. Međutim, bila je dovoljna da ga se proglasi, ispravno ili pogrešno, ocem arhitektonskog pokreta: tzv. *dekonstruktivizam*¹¹ koji se više–manje općenito poistovjećuje s radom spomenutih Tschumi, Eisenmana i Libeskinda, kao i s radom Zahe Hadid, Rema Koolhaasa, grupe Coop Himelb(l)au, Franka Gehryja i drugih.

Korisno je razjasniti temu i pokušati postaviti Derridine radove o arhitekturi u kontekst kako bi se ovo područje oslobodilo od nekih tragova koji bi mogli navesti na pogrešno razumijevanje i ukazati na neke druge kontekste koji su zacijelo nama važniji.

Politika arhitekture

»Posljednja utvrda arhitekture« — na taj je način Jacques Derrida opisao arhitekturu u »*Point de folies — Maintenant l'architecture*«. ¹² Ovaj je tekst, objavljen 1986, napisan za prezentaciju projekta za pariški park La Villette koji je osmislio Bernard Tschumi. Bio je to prvi Derridin tekst posvećen arhitekturi.

Htio bih pokazati da dekonstrukcija arhitekture koju je predložio Derrida nije isključivo povezana s teorijom arhitekture. Ona također implicira mogućnost jedne drugačije arhitektonske prakse, koja se ne može poistovjetiti s novom estetikom i formalnim stilom. Htio bih objasniti da dekonstrukcija arhitekture ustvari implicira dekonstrukciju političkog i da je jedino djelotvorna

8 Vidi J. Derrida, *Générations d'une ville : mémoire, prophétie, responsabilité*, u Alena Novotná Galard i Petr Kratochvíl (ur.), *Prague. Avenir d'une ville historique capitale*, l'Aube, Pariz 1992.

9 Vidi J. Derrida, *On between the Lines*, u D. Libeskind, *Radix-Matrix*, Munich–New York, Prestel, 1997

10 Vidi J. Derrida, *Summary of impromptu Remarks*, u C. C. Davidson i J. Kipnis (ur.), *Anyone*, New York, Rizzoli, 1991. i J. Derrida, *Faxtexture*, u C. C. Davidson (ur.), *Anywhere*, New York, Rizzoli, 1992.

11 Pojam »dekonstruktivizam« smislili su P. Johnson i M. Wigley, kuratori izložbe *Deconstructivist Architecture* (Museum of Modern Art, New York, 1988); otud naziv za pokret koji okuplja zasebne i izvorne radove raznih arhitekata. Vidi P. Johnson, M. Wigley, *Deconstructivist Architecture*, The Museum of Modern Art, New York 1988, i A. C. Papadakis (ur.), *Deconstruction in Architecture*, Architectural Design Profile, 72, London, 1988.

12 U B. Tschumi, *La case vide. La Villette 1985*, Architectural Association, London 1986, s. 9.



pomoću konkretne dekonstrukcije arhitektonske strukture u kojoj je sadržana zapadnjačka tradicija političkog.

Tradicija koja je kao takva zasnovana na vezi koja učvršćuje identitet — pojedinca i zajednice — navodno izvornog prostora, stabilnost granica koje ga razdvajaju od drugosti općenito, od onoga što se onda, istodobno ili naizmjenice, shvaća kao izvanjsko, strano, tuđe ili čudno.

U *Sablastima Marxa* (1993) Derrida kaže da je ontotopologija temeljna struktura političkog, zbog toga što povezuje ontološku i metafizičku vrijednost sadašnjosti — *on* — i mjesta — *topos*:

»Za nas je ontotopologija jedna aksiomatika koja nerazdvojno povezuje ontološku vrijednost bivstvujućeg (*on*) s njegovom *situacijom*, sa stabilnim i predstavljivim određenjem nekog lokaliteta, *topos* teritorija, tla, grad, tijelo općenito.«¹³

Dakle, suština političkog otpočетка je povezana s političkim prostorom i mjestom.

168

Ustvari, u *Plato's Pharmacy* (1968), kad raspravlja o dekonstrukciji Platoneve filozofije, Derrida kaže da je, od Platona nadalje, sustav suprotnosti koji ravna našu filozofsku tradiciju temeljen na neupitnoj pretpostavci o prostornoj suprotnosti:

»Kako bi se ove oprečne vrijednosti (dobro/zlo, istinito/lažno, bit/pojavnost, unutra/van, itd.) suprotstavile, oba člana naprosto moraju jedan drugom biti *izvanjski*, dakle jedna od ovih suprotnosti (suprotnost između unutra i van) mora već biti prihvaćena kao matrica za sve moguće suprotnosti. A jedan od elemenata nekog sustava (ili serije) također se mora uzeti kao opća mogućnost sustavnosti ili serijalnosti.«¹⁴

Konkretno, u vezi *polisa*, prakse ostracizma i povezanih rituala pročišćenja grada, Derrida opisuje usku povezanost političkog identiteta, urbane topologije i isključenja drugog, te ističe prostornu suprotnost unutra/van:

»Stoga *uže* tijelo grada iznova uspostavlja svoje jedinstvo, zatvara se u sigurnost svojih unutrašnjih dvorišta, sebi vraća svijet koji ga povezuje s njim samim unutar granica agore, pomoću nasilnog isključivanja sa svog teritorija predstavnika neke izvanjske prijetnje ili agresije. Ovaj predstavnik predstavlja drugost zla koje dolazi kako bi utjecalo ili zarazilo unutrašnje s nepredvidljivim provalama u njega. A ipak, predstavnik izvanjskog je *uspostavljen*, zajednica mu uvijek jamči njegovo mjesto, izabran je, zaštićen, hranjen, itd. u samom srcu unutrašnjeg.«¹⁵

13 J. Derrida, *Spectres de Marx*, Pariz, Galilée, 1993, preveo P. Kamuf, *Specters of Marx. The State of the Debt, the Work of Mourning & the New International*, New York–London, Routledge 1994, s. 82. [*Sablasti Marxa: stanje duga, rad tugovanja i nova Interacionala*, preveo Srđan Rahelić, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada, 2002.]

14 J. Derrida, *Plato's Pharmacy*, u Id., *Dissemination*, preveo B. Johnson, London–Chicago, Athlone–University of Chicago Press 1981, s. 133.

15 Ivi, s. 133.



U zapadnjačkoj tradiciji (pojedinačni i kolektivni) identitet shvaćen je kao unutrašnji, trajan, stabilan prostor, koji je autonoman i neovisan od drugog općenito, a on se predstavlja kao izvanjsko, stranac, pa se onda doživljava kao moguća prijetnja.

Ako se vratimo na *Sablasi Marxa*, Derrida smatra da ova aksiomatika i danas strukturira politički diskurs i djelovanje: uvijek je na djelu kad se poziva na obranu teritorijalnog identiteta protiv drugog, koji se doživljava odnosno prikazuje kao izvanjska prijetnja koja opravdava zatvaranje iznutra.

Zbog toga što ova aksiomatika dolazi s izvorišta grčke civilizacije, dakle i zapadnjačke tradicije, Derrida je tu prepoznao povratak jedne »konceptijske fantazme«, jedan »arhaizam«. ¹⁶

U stvari, danas se ova aksiomatika pojavljuje kao reakcija jer se uspostavlja kao utvrda protiv procesa deterritorijalizacije, a nju ne zabrinjavaju samo migracijski valovi na granicama zapada, već i uvjeti za razvoj ekonomskih i kulturnih veza i razmjena, uspostavljanje načelno neograničenog javnog prostora, dakle život po sebi koji se želi zaštititi. ¹⁷

Naposljetku, danas se odnos prema drugom, doživljen kao prijetnja zajednici, istodobno pokazuje kao nesvodiv uvjet za život zajednice kao takve.

Pokazuje se da je mjesto ono što je oduvijek bilo: to nije mitsko izvorište metafizičkog identiteta, već rezultat procesa izmještanja i smještanja s kojim se ljudska prisutnost upisuje u prostor, uvijek je povezana s drugošću općenito, dakle od svojih početaka razdvojena je od sebe:

»Proces dislokacije nije zbog toga ništa manje arhi–iskonski, odnosno jednako ‘arhaičan’ kao i arhaizam koji ta dislokacija oduvijek deložira. On uostalom predstavlja pozitivan uvjet stabilizacije koju uvijek iznova lansira. Kako svaka stabilnost na nekom mjestu predstavlja stabilizaciju ili sedentarizaciju, bilo je zaista potrebno da lokalna ‘différance’, razmak de–plasiranja dá kretanje. Te prostor i mjesto (*donne place et donne lieu*).« ¹⁸

16 J. Derrida, *Specters of Marx*, cit., s. 83. Korisno je prisjetiti se da je u grčkom monologu ontopolitička aksiomatika temeljito formulirana u Aristotelovoj *Politici*. Vidi *Pol.* II. 1, 1260b–1261a: »To razmatranje treba započeti od njegova naravnog početka. Jer moraju svi građani imati ili sve zajedničko ili ništa ili pak neke stvari da a neke ne. Da im ništa ne bude zajedničko, bjelodano je nemoguće, jer državni poredak je neko zajedništvo, i prvo moraju imati zajedničko mjesto; naime, mjesto jednoga grada je jedno, i građani su oni koji sudjeluju u jednome gradu.« I Ivi., III9, 1280b: »Bjelodano je dakle kako država nije zajedništvo mjesta, i nije poradi toga da jedni drugima ne nanose nepravdu i poradi poslovne razmjene. Nego ove stvari moraju biti prisutne, ako će biti države; ali ni kad su sve one prisutne, to još nije država, nego je ona zajedništvo dobra življenja, kako kućama, tako i rodovima, poradi života savršena i samodostatna. A toga neće biti ne budu li nastavali jedno te isto mjesto i međusobno sklapali brakove.«

17 Konkretno, Derrida na više mjesta razmišlja o razvoju tele–tehnologija (od televizije do pojedinačnih video kamera, od video mobitela do interneta), koje danas imaju presudnu ulogu u deterritorijalizaciji političkih, ekonomskih, robnih i kulturnih veza, i doprinose uspostavljanju javnog prostora koji više nije povezan s tradicionalnom dostupnošću teritorija.

18 J. Derrida, *Specters of Marx*, cit., s. 83.



Dakle, prostor ne treba shvatiti kao neku površinu na kojoj su raspoređena izvorna mjesta, koja su zatvorena u sebe i zauvijek određena, već kao element odnosa s drugošću, u kojem se omogućava pojedinačno i kolektivno smještanje i zbog toga ne može biti zatvoreno za drugog općenito, za odnos koji svaki identitet uspostavlja kao posljedicu nesvodivog otvaranja.¹⁹

Zadatak je dekonstrukcije političkog stvoriti prostor za drugog, dati mjesto za ovaj odnos. A to ne znači naprosto vrednovati drugog kao takvog, uvijek i na bilo koji način. Horizont odnosa s drugim ionako uvijek unosi prijetnju za život zajednice, u raznim oblicima koje ova prijetnja, ustvari, može poprimiti. Povijest, pa i ova nedavna, neprestano nas suočava s ovom okrutnom realnošću: teroristi, kolonijalni ili postkolonijalni sukobi između država ili unutar neke države. Međutim, pošto je odnos s drugim nesvodiv uvjet mogućnosti zajednice, izbjeći, prigušiti, potisnuti ili ukloniti ovaj odnos značilo bi izložiti zajednicu još većoj prijetnji.

A to barem vrijedi za zajednicu koja želi biti demokratska, za koju je odgovornost za ovo otvaranje, uvijek otvorena mogućnost njene transformacije, bit života.

Udomljavanje politike

Stvoriti prostor za drugog, dati mjesto za ovu vezu zadatak je dekonstrukcije političkog. Kako bi se ostvario taj zadatak nužno je dekonstruirati arhitekturu koja aksiomatici daje konkretnu i trajnu formu, formu koja se nameće našem iskustvu kao da je naš prirodni okoliš.

Dovoljno je pomisliti na strukturu grada, hijerarhijski nacrt institucionalnih, ekonomskih, vjerskih, simboličkih i stambenih sjedišta koja uspostavljaju identitet zajednice i istodobno bitno obilježavaju vrijeme i navike u našem pojedinačnom i kolektivnom svakodnevnom iskustvu.

Vratimo se na tekst o arhitekturi: Derrida kaže da je ona zadnja utvrda metafizike zbog toga što postavlja konkretne, etablirane i trajne oblike za identitet, koji je shvaćen kao poznata i u sebi zatvorena unutrašnjost ili prisnost, posvećena svojoj obrani.

Ovaj je identitet od početaka definiran pomoću analogije s posebnom vrstom arhitektonske strukture: dom/boravište.

19 U ovom kontekstu (značenju) bilo bi korisno usporediti ga s antropološkim istraživanjima: vidi, na primjer, A. Appadurai, *Putting Hierarchy in Its Place*, »Cultural Anthropology«, 1988, 3, s. 36–49. Za Appadurajia domorodci, urođenici, nikad nisu ni postojali, ako se domorodce shvati kao ljudska bića ograničena na neki prostor (i pomoću njega) na kojem se nalaze, a nisu kontaminirana materijalnom i ideološkom razmjenom s ostatkom čovječanstva. Ova bi koncepcija nastala u »metonimijskom zamrzavanju«, kako je nazvano, gdje se jedan dio neke dimenzije subjekta (na ovom primjeru statičko stanje) uzima kao cjelina, koja je dovršena kako bi se označila (etiketirala) kao konačno stajalište konceptualizacije.



Ustvari, ako se danas činjenica da je boravište cilj i suština arhitekture uzima kao prirodna, to se može shvatiti zato jer je od početaka metafizike, naime od Platona nadalje, arhitektura podložna zakonu doma, *òikosa*: dom kao zaštita unutrašnjeg u odnosu na izvanjsko, poznato u odnosu na strano.²⁰

Dakle, dom je izgrađen za obranu institucije patrijarhalne obitelji, dom je izgrađen kako bi se točno prostorno raspodijelile uloge stvorene zbog upravljanja vlasništvom: muškarac, glava obitelji, otvoren je prema van, zadužen za stjecanje i razmjenu dobara, a žena, zatvorena unutra, zadužena je za administriranje nakupljenih dobara. Prvi je aktivan u javnom životu, a druga je povezana sa štovanjem predaka:²¹

»Ne smijemo zaboraviti da postoji arhitektura arhitekture. Čak i u njenim arhaičnim temeljima, najosnovnija koncepcija arhitekture bila je *konstruirana*. Mi smo baštinili ovu naturaliziranu arhitekturu: nastanjujemo je, ona nastanjuje nas, mislimo da je predodređena za stanovanje i ona za nas nikad nije puki objekt. Međutim, u njoj moramo vidjeti *artefakt, konstrukciju, spomenik*... Njena baština najavljuje prisnost naše ekonomije, zakon našeg ognjišta (*òikos*), nama poznatu, vjersku i političku oikonomiju, sva mjesta rođenja i smrti, hram, školu, stadion, agoru, trg, grobnicu. Ona nas duboko prožima i zbog toga zaboravljamo njenu povijesnost: smatramo je prirodnom.«²²

171

Dakle, metafizika prisutnosti od početaka je koristila određeni model arhitektonске gradnje — kuću — kako bi odredila značenje pojedinačnog i kolektivnog identiteta. Zbog toga prebivanje predstavlja cilj i suštinu koji je arhitektura dobila od naše tradicije.

Cilj i suština za koje i danas smatramo da su samorazumljivi i nesporni.

20 Arheološka istraživanja, na tragu naznaka u Homerovim spjevovima, identificirala su bračnu sobu (*Thàlamos*), u jezgri i matrici grčke kuće. Konkretno, ulogu prekida neprijateljstva prema izvanjskom i zaštitu unutrašnjosti: vidi: F. Pesando, *La casa dei Greci*, Milano, Longanesi, 2006; s. 39: »Dakle, ovdje je ambijent okružen parkovima, *thàlamos*, u njemu kuca pravo srce kuće, u svim značenjima; to je povlašteno boravište žene, mjesto razmnožavanja, obnove *òikosa*, ovdje je odjeća, oružje i sve što definira jednostavnost ljudskog života. Na izlazu iz *thàlamosa*, muškarac se uvijek sukobljava kao da je prvi put u izvanjskom svijetu, a svaka prostorija u njegovom boravištu od njega traži zaštitu. Čini se da se ovaj motiv sukoba između 'unutrašnjeg' i 'izvanjskog' pojavljuje u zanimljivom obliku, uvijek se ponavlja u ovim kontekstima, koji identificiraju tri momenta nakon buđenja: odijevanje, posezanje za predmetima napada ili obrane, vezivanje obuće.«

21 Za ovu temu vidi fundamentalan tekst J. P. Vernanta *Hestia-Ermès. Sur l'expression religieuse de l'espace et du mouvement chez les Grecs*, u Id., *Mythe et pensée chez les Grecs*, Pariz, Maspero 1965, prijevod., *Myth and Thought among the Greeks*, Routledge & Kegan Paul, London-Boston-Melbourne 1983, s. 127-176. Konkretno, Vernant podsjeća da u povijesnom razdoblju koje nas zanima riječ *òikos* »ima i obiteljsko kao i teritorijalno značenje«. Također vidi kakva bi kuća trebala biti za Sokrata: Ksenofont, *Memorabilia*, III, 8, 4-10: »Ukratko, ondje gdje se u svim godišnjim dobima može pronaći najlagodnije sklonište i držati svoja dobra u potpunoj sigurnosti, to bi mjesto s pravom bilo najmiliji i najudobniji dom.«

22 J. Derrida, *Point de folies — Maintenant l'architecture*, cit., s. 9.





Dakle, arhitektura i dalje prikazuje konkretna postignuća ovog modela. To je najtrajnije i najučinkovitije postignuće jer ne utječe samo na naš način razmišljanja nego i na naše najneposrednije iskustvo.

»S jedne strane, ova opća arhitektonika briše ili *prevladava* oštru specifičnost arhitekture; ona je isto tako valjana za druge umjetnosti i područja iskustva. S druge strane, arhitektura formira svoju najmoćniju metonimiju; njoj daje svoju najtrajniju *konzistenciju*, objektivnu supstancu. Konzistencija za mene nije samo logička cjelovitost, koja utječe na sve dimenzije ljudskog iskustva u istoj mreži: ne postoji arhitektonsko djelo bez interpretacije, odnosno barem ekonomske, vjerske, političke, estetičke ili filozofske objave. Za mene je konzistencija isto tako trajanje, čvrstoća, monumentalna, mineralna ili drvena opstojnost, hiletika tradicije. Otud *otpor*: otpor materijala kao i svijesti i nesvjesnog koji uspostavlja ovu arhitekturu kao zadnju utvrdu metafizike.«²³

172

Međutim, zakon doma, premda je prastar, nije nepromjenjiv prirodni zakon. Povezan je s povijesno određenim poretkom, poretkom metafizike prisutnosti koji i dalje upravlja našom koncepcijom o pojedinačnom i kolektivnom identitetu pomoću snažne i trajne forme koju mu daje arhitektura.

Dakle, zakon doma može se transformirati, dekonstruirati, s obzirom na drugo iskustvo pojedinačnog i kolektivnog identiteta. Stoga je nužno osloboditi teoriju i praksu arhitekture, iskustvo arhitekture kao takvo, od veza u kojima je podložna zakonu kuće i prebivanja:

»Svaka dosljedna dekonstrukcija bila bi nebitna ako ne bi uzela u obzir ovaj otpor i ovaj prijenos; bila bi zanemariva ako ne bi išla za arhitekturom kao i za arhitektonikom. Ići za nečim: ne zbog napada, uništenja ili iskorjenjivanja, kritiziranja ili diskvalifikacije. Nego zbog toga da se to konkretno *promisli*, dovoljno odvoji kako bi se shvatilo u mislima koje prevladavaju neki teorem — i zatim kao takve postaju djelo.«²⁴

Dekonstrukcija arhitekture mora kao takva postati djelo, mora postati arhitektura.

Arhitektura koja dolazi

A kako izgraditi arhitekturu dekonstrukcije? Derrida, u tekstu koji ovdje čitamo, ne daje jasne naputke: on postavlja pitanje i ne daje odgovor jer njega jedino arhitektura može dati.

Je li moguća arhitektura događaja?

Čini se da je ovo paranoično pitanje: s jedne strane, arhitektura čvrste i trajne prisutnosti, a s druge arhitektura nasumičnog i kontingentnog događaja. Kako je to moguće izgraditi?

23 Ibid.

24 J. Derrida, *Maintenant l'architecture*, cit., s. 9.





U *Point de folies*, Derrida se vraća na grčku civilizaciju gdje je pronašao historijsku matricu metafizike koja suštini i povijesti arhitekture nameće svoj dobro poznat zakon: zakon doma i prebivanja. On pronalazi trenutak kad je mogućnost dislokacije, kao uvjet svih procesa ljudske lokalizacije, izmješten u poredak ontotopologije i zakopan pod težinom arhitekture osmišljene i uspostavljene kako bi se konsolidiralo ovo izmještanje.

Izmještanje očito nije dovršeno jer unutar doma–utvrde izvanjski prostor i dalje je proživljen kao element nepoznatog, drugi se i dalje doživljavao kao prijetnja, granice su i dalje doživljene kao nestabilne.

Danas imamo mnoge svima poznate primjere, a ipak zbog ovog razloga jednako zabrinjavaju.

Stoga arhitektura dekonstrukcije mora biti novo ispisivanje prostora kako bi se razjasnilo iskustvo početne dislokacije koje Derrida spominje u *Sablastima Marxa*: iskustvo prostora kao nesvodivo otvaranje drugom općenito, iskustvo dislokacije kao uvjet svih lokalizacija u vremenu i za vrijeme koje dolazi.

Ovdje pronalazimo iskustvo koje je u biti ljudsko i više nije metafizičko.

U stvari, arhitektura sa svojim materijalom i istodobno simboličkom prisutnošću ne ispunjava samo prostor nego i vrijeme, ona ispunjava prostor za vrijeme koje dolazi. Svoju prisutnost nameće budućnosti, kruto strukturiran prostor, prostor prisile gdje je mogućnost odnosa s drugim unaprijed predviđena i proračunata na razini projekta, dakle prostor gdje je drugi unaprijed odbačen, ostraciran, izbjegnuto zbog straha od njegove nesvodive drugosti.

Derrida je ovako shvatio događaj: mogućnost budućnosti (nadolazećeg) u njenoj nepredvidivoj drugosti, kao nesvodiv uvjet kako bi se uspostavio odnos s drugim.

Premda se to unutar utvrde čini apsurdno, arhitektura mora graditi izbjegavajući zasićenje prostora prisilom. Projekt, kao ostvareni artefakt, mora ostati otvoren za mogućnost transformacije koja će tek doći. On uvodi drugačije promišljanje mjesta na kojem se gradi prebivanje, o čvrstoći i trajnosti materijala koji će se koristiti, o fleksibilnosti i krutosti arhitektonskih rješenja; a ovo razmišljanje uopće nije apsurdno. Derrida kao primjer uzima Veliki hram Ise u Japanu, koji se svakih dvadeset godina rastavlja, dekonstruira i iznova gradi.

Konkretno, u svom govoru u Berlinu i, konkretno, u vezi budućnosti Praga, Derrida smatra da je u znanstvenu i profesionalnu obuku arhitekata nužno uključiti odgovornost za ovo otvaranje, te navodi paradoksalnu definiciju »aksioma nedovršenosti«:

»Drugim riječima, ono što omogućava živu zajednicu naraštaja koji žive ili grade grad, koji se trajno nastanjuju upravo u projekciju grada koji će razgraditi i iznova sagraditi, jest odustajanje od apsolutne kule, totalnog grada koji seže u nebo, jest prihvaćanje onoga što bi logičari vjerojatno nazvali *aksiom nedovršenosti*. Grad je cjelina koja mora ostati beskonačno, strukturno nezasićena, otvorena





za transformacije, za minimalne dopune s kojima se mijenja ili nadomješta sjećanje na njenu baštinu. Grad mora biti otvoren za činjenicu da još uvijek ne zna što će biti: u arhitektonsku i urbanističku znanost i umijeće nužno je upisati poštivanje ovog ne-znanja, kao da je simbol. U suprotnom, što bi se moglo učiniti osim izvesti neki plan, totalizirati, zasititi, zašiti, ugušiti? A ovo, bez preuzimanja odgovorne odluke, jer izvođenje nekog plana ili realizacija nekog 'projekta' nikad nije odgovorna odluka.«²⁵

Jedino u ovom kontekstu arhitektura može pridržati mogućnost da odnos s drugim ostane otvoren, a to je nužan uvjet kako bi drugi mogao živjeti i zauzeti mjesto. Drugi koga zajednica treba, kako bi bila ono što jest. Kad zajednica nije zatočena unutar zidina koje je podigla da odbaci drugog i obrani čistu i istodobno praznu unutrašnjost, lišenu budućnosti.

Htio bih na kraju navesti jedan citat, iz Derridina posljednjeg teksta o arhitekturi, *Faxtexture* (1993, u godini kad je objavljena knjiga *Sablasi Marxa*). Znakovito je da taj tekst završava s najavom nužnosti dekonstruiranja, u arhitekturi, ontotopološke aksiomatike upravo s obzirom na budućnost političkog, u ime demokracije koja dolazi.

174

»Kako je moguće re-politizirati arhitektonsku teoriju ili praksu jedino dekonstruiranjem određene koncepcije političkog, pa i demokracije? Pitanje može ukazati na golem i beskonačan zadatak, ali mora ostati otvoreno: to je nužnost i obaveza. Ovo 'mora' izvornije je i važnije od pitanja koje postavlja i omogućava. *Ono pitanju daje njegovo otvaranje*. Jedino može biti otvaranje drugom, drugom kojem se obraća ili *od koga dolazi*; otvaranje od drugog i za drugom, dakle, za budućnost, za drugost koja se ne može anticipirati, za mogućnost iznenađenja bez kojeg ne bi bilo nikakvog otvaranja. Dekonstrukcija, ili ako vam je draže, re-izgradnja ne obavlja se samo u diskursu. Ona isto tako nastaje u onom što dolazi i još uvijek nije došlo, u događajima i invencijama. Budućnost, invencija, događaj, zahtijeva re-politiziranje dekonstrukcije političkog, mora otvoriti proračun, projekt, program, pravilo i zakon za ono što mora ostati neproračunato. Otvoriti ih ne znači isključiti ih iz igre ili uništiti. Radi se o drugoj gesti, drugom kretanju, drugom odnosu s prostorom.«²⁶

S engleskoga preveo: MILOŠ ĐURĐEVIĆ

25 J. Derrida, *Généralions d'une ville : mémoire, prophétie, responsabilité*, cit., s. 245.

26 J. Derrida, *Faxtexture*, cit., s. 23.



Snažan i autentičan izraz

Damir Karakaš: *Proslava*. Naklada OceanMore, Zagreb, 2019.

Damir Karakaš stekao je književno ime početkom novog stoljeća zbirkom priča *Kino Lika*, a onda, kako su godine prolazile, i nizom knjiga kojima je nastavljao poetiku efektnog spoja minimalizma i naturalizma, uključujući groteskne elemente. Zbirke priča *Eskimi* i *Pukovnik Beethoven*, roman *Sjajno mjesto za nesreću* te drugi autorovi radovi svjedočili su o njegovu prijanjanju uz izabrani poetski model, uz uvijek neka osvježnja. U *Eskimima* to je bio pomak od ruralnog prema urbanom u opisivanju rodne Like, stalne pišćeve inspiracije, u *Pukovniku Beethovenu* prihvaćanje žanrovskih, fantastično-hororskih natruha, ali i navještaj stilskog obogaćivanja dotadašnjeg šturom jezika, u *Sjajnom mjestu za nesreću* migrantska tematika koja se našla u središtu, a svim autorovim ostvarenjima zajednički je ostao snažan autobiografski *input*. Bitna prijelomnica dogodila se 2016. s (kratkim) ro-

manom *Sjećanje šume* — odjednom se pred čitateljima stvorio novi Karakaš posvećen lirskim opisima prirode uz koju odrasta dječaćki protagonist, nježnost je došla na mjesto grubosti, iako ni potonja nije nestala, ali je smještena u drugi, humaniji kontekst nego dotad. I izvorni dizajn knjige pratio je tu promjenu — čisti mekani bijeli ovitak s tankim slovima autorova imena i naslova sugerirao je suptilnost književnog izričaja. Ono što se začelo *Sjećanjem šume*, nastavilo se tri godine kasnije novim, još kraćim romanom *Proslava*.

Dok se je *Sjećanje šume* sastojalo od niza samostalnih, zaokruženih kratkih poglavlja kroz koje su praćeni protagonist i bitne točke njegova (uglavnom obiteljskog) života, dok je ono imalo, znači, izrazito epizodičnu, a moglo bi se reći i anegdotalnu strukturu, pri čemu je narativno-vremenski razvoj bio linearan, *Proslava* je sastavljena od samo četiriju poglavlja koja funkcioniraju kao samostalne priče uvezane u roman bez poštivanja kronološkog slijeda. U *Sjećanju šume* može se govoriti o relativno glatkom uvezivanju *short stories*, u *Proslavi* o 'hrapavom' povezivanju novela (u smislu koji se udomaćio u hrvatskoj književno-teorijskoj terminologiji, kao obliku kraćem od romana i pripovijetke, a duljem od kratke

priče). Ono što je dvama romanima zajedničko jest da je ključni integrativni faktor strukture protagonist, no u *Proslavi* on se u svakom poglavlju–priči pojavljuje u drugoj životnoj dobi. U prvoj cjelini nazvanoj *Kuća* on je, eksplicitno neizrečeno, ali lako razabirljivo, ustaški vojnik koji se netom poslije svršetka rata u blizini vlastite kuće i obitelji skriva pred naoružanim organima reda nove vlasti ne želeći se još predati, u strahu da će ga u tim danima odmazde likvidirati iako nikog nije ubio, osim možda u borbi. U drugoj cjelini nazvanoj *Psi* protagonist je, po svemu sudeći, u tinejdžerskim godinama, živi s roditeljima i mora se, po naredbi tadašnjih vlasti o zabrani držanja pasa jer je jedan ugrizao žandara, riješiti obiteljskog psa. U eponimnom poglavlju–priči *Proslava*, protagonist susrećemo kao koju godinu starijeg mladića koji sa svojom djevojkom i njezinim bratom pješice prolazi dugi put kroz šume i preko livada da bi stigao do gradića u kojem se proslavlja uspostava nove hrvatske države (vrijeme radnje očito je proljeće 1941., iako se to ne eksplicira, kao ni da su državu proglasili ustaše). Naposljetku, u završnom i najduljem dijelu romana, naslovljenom *Otac*, protagonist je u dječjačkoj dobi te pomaknut na poziciju epizodista, dok je glavni lik njegov roditelj suočen s činjenicom da ne može prehraniti sve članove obitelji, pa odnosi vlastita oca, protagonistova djeda, u planinu da bi ga bacio u jamu i tako ga poštedio skapavanja od gladi, a ostalim pripadnicima obitelji dao nešto više šansi za preživljavanje.

Zanimljivo je slaganje poglavlja koje može podsjetiti na 3 + 1 strukturu *Evandolja*. Kao što tamo postoje tri sinoptička i jedno 'nesinoptičko' *Evandjele*, koja su tako i poredana, prva tri poglavlja–priče *Proslave* imaju jednu logiku, a posljednje drugu. Naime, u prva tri poglavlja protagonist cjeline romana — recimo sada da mu je ime Mijo — na poziciji je središnjeg lika i tih pojedinačnih dijelova cjeline (iako u trećem poglavlju tu poziciju

dijeli s još dvoje likova, što je dobrodošla narativna dinamizacija), dok je u završnom poglavlju, kako je rečeno, postavljen na pripovjednu marginu odakle svjedoči strašnom događaju prouzročenom glađu. Ali nije narativni smještaj protagonista jedino bitno pomaknuće završnice; u prva tri poglavlja–priče tematizira se kao bitan i odnos Mije i njegove supruge odnosno prethodno djevojke Drenke, dok u završnom, sukladno protagonistovoj dječjačkoj dobi, taj motiv izostaje. Svakako, *Proslava* je i roman o ljubavi, slika tri paradigmatička trenutka jednog ljubavnog odnosa u različitim njegovim razdobljima, a od tih trenutaka najdojmljiviji je onaj iz eponimnog trećeg poglavlja–priče, gdje se suptilno opisuje neizravna, ali jasna rana bliskost Mije i Drenke. Uopće, suptilnost, stilska i značenjska, kao i u *Sjećanju šume*, samo još, čini se, profinjenija jedna je od glavnih odlika novog Karakaševa romana. Kad kažem profinjenija, prije svega mislim na spomenuto značenjsko neekspliciranje, prepuštanje čitateljima da stvari sami povežu iz naznaka konteksta koje im pisac podastire. To je osobito efektno u prikazu političkih situacija i njihovih posljedica: bez ijedne uporabe riječi poput *ustaša* i *partizana*, *progona* i *genocida*, samo kroz situacijske natruhe, Karakaš sugestivno slika vrijeme i karaktere kojima se bavi. Na primjer, kad u trećem poglavlju troje mladih dugotrajno i naporno pješače prema gradiću gdje će se slaviti uspostava nove države, negdje u njihovoj blizini protrče Cigani i nestanu. Mijo je začuđen takvim njihovim ponašanjem, pita se što se događa, dok Drenkin brat, koji se posebno, možda i narcisoidno dotjerao za proslavu, ne pokazuje ni minimum zanimanja za ljude koji, lako je moguće, pred nekim bježe. Tim prizorom autor istovremeno plasira sugestiju antiromske i uopće rasističke ustaške prakse, ali sugerira i bitne mentalne razlike dvojice mladića na temelju kojih će čitateljima biti lakše povjerovati da Mijo, koji će pod utjecajem političkog govornika obući

ustašku uniformu, što je priopćeno u prvom poglavlju, doista nikog nije namjerno ubio motiviran, recimo, rasističkim ili nacionalističkim razlozima.

Stilska suptilnost, ali istovremeno i naglašenost, možda je zapravo najbolje reći spoj intenzivnog i profinjenog, odnosi se prije svega na opise interakcije ljudi i prirode, unutarnjeg ljudskog stanja i izvanjskog ambijenta, i pri tom se osjeća, osobito u prvom poglavlju–priči, povezanost takvog stilskog pristupa s ambicioznom, ponekad i preambicioznom za svoje mogućnosti, proznom književnošću jugoslavenskih prostora sredine prošlog stoljeća, do te mjere da bi se gotovo moglo govoriti o retro–stilu (pogotovo u ovakvim slučajevima: »zagledan u daleke, maglene visine«, ili »hodala je oprezno kao srna«), iako je pitanje radi li se doista o svjesnoj autorovoj namjeri. Evo jedne reprezentativne ilustracije koja će pokazati povezivanje 'starog', naturalističkog, s 'novim', lirskim Karakašem — »(...) on u prsima osjeti bolnu samoću: u svemu oko sebe osjećao je prisutnost te samoće, u lišću, drveću, oblacima, muhi koja mu je zujala oko glave, praveći zamršene osmice kao da nekome daje tajne znakove, pa ju je naglim udarcem dlana zgnječio na ramenu«. Dakle, s jedne strane fino povezivanje osjećaja samoće i prirode, s druge tradicionalno karakaševski naturalizam — ubijanje muha gnječenjem. Ima u romanu i puno metaforike, na primjer: »Žena je duboko udahnila i rekla, popunjavajući kratkim uzdisajima pukotine u svojim riječima (...)«, ili »(...) ležao je i satima pogledom popunjavao prazninu dana«, ili »Ušuljao se između zidova slijepljenih mrakom, među topla goveda (...)«, ili »(...) svjetlost ga je za trenutak pretekla, ali ju je prikliještilo klimavim vratima«. Česta je podrobnost (metaforičkih) opisa prizora koji se zbivaju u prirodi, kao na primjer kad otac očajan od nedostatka hrane pokušava uloviti zeca: »Muškarac ga je skriven iza grmlja stalno držao na oku, prilazio mu svojim tamnim, nepomičnim pogle-

dom, u koji je zec već bio uhvaćen: malo je zažmirio na jedno oko da bi još više privukao tišinu. Zec je šapama po travi pomicao tu napregnutu tišinu (...)«.

Tema života u prirodi i s prirodom, života često punog iskušenja, kao i motiv gladi dovode Karakaša u izravnu načelnu vezu sa skandinavskim (naturalističkim) klasikom Knutom Hamsunom, njegovim najslavnijim romanima *Glad* i *Blagoslov zemlje*, dok izraziti lirizam i narativna kombinatorika mogu uputiti na, reći ću tako, drugi val književnog modernizma u (socijalističkoj) Jugoslaviji, pri čemu konkretno pada na pamet kratki roman Meše Selimovića *Magla i mjesecina* iz 1965., s tim da je u njemu lirizam povezan s polifokalnošću, dok je kod Karakaša prije svega riječ o kronološkom diskontinuitetu. Neizostavna asocijacija su i dva klasična japanska filma iste teme i naslova, *Balada o Narayami* (prvom iz 1958. autor je Keisuke Kinoshita, a drugom iz 1983. Shohei Imamura), kojima je u središtu drevni ruralni običaj odnošenja staraca u planinu da tamo umru kako ne bi bili na teret mladima. No naravno, ličko–zagrebački autor, kao i uvijek do sad, ponajprije je samosvojni, autentični književni glas koji drugi put zaredom, nakon *Sjećanja šume*, fascinira prožimanjem stilske finoće s idejnim humanizmom koji opstoji i u najtežim uvjetima egzistencije, ako nigdje drugdje onda u autorovoj svijesti i namjerama, ali često i u samim likovima. *Proslava* je po doživljaju potpisnika ovih redaka roman nešto manjih dometa od prethodnika, ali i dalje vrlo dojmljivo štivo u kojem se poetičnost povezuje sa stanovitom, nije, čini mi se, pretjerano reći, meditativnošću, te koji sadrži neke doista fascinantne trenutke poput čitavog poglavlja po kojem je knjiga nazvana, ili potresnih prizora iz drugog poglavlja u kojima protagonist svog psa punog povjerenja vodi da ga ostavi samog u šumi na milost i nemilost vukova, i pritom ga bol toliko obuzme da bezglavo bježi, ali ni to nije dovoljno, nego naposljetku počne i

lajati. Takva autorska osebnost neuspo- rediva je s bilo kojim drugim suvremenim hrvatskim književnikom, a rijetko koji do- seže i do njezine kvalitativne razine.

Novim romanom Damir Karakaš na- stavlja uvjerljivo graditi svoj dojmliiv opus, a posebnosti knjige pridonosi i dizajn s ko- ricama u rustikalnom stilu te stranicama- plavim plohama koje obilježavaju poglav- lja–priče (autorice dizajna su Lana Cavar i Narcisa Vukojević). Iako je do kraja godine još podosta, već sad može se s velikom si- gurnošću tvrditi da je *Proslava* jedan od ključnih književnih događaja 2019.

DAMIR RADIĆ

178

Originalna autorska poetika

Martina Vidaić: *Mehanika peluda*.
Hrvatsko društvo pisaca, Zagreb,
2018.

Martina Vidaić debitantskim je rukopi- som, uknjiženim pod naslovom *Era gma- zova*, još 2011. osvojila Nagradu Goran za mlade pjesnike, a pet godina kasnije obja- vila je drugu zbirku pjesama, također vrlo zapaženu, *Tamni čovjek Birger* (finale Na- grade Janko Polić Kamov). Usprkos odlič- nom odjeku kod stručne javnosti, Vidaić je ostala u dubokoj medijskoj sjeni, pogotovo u usporedbi sa svojevrsnim *hypeom* koji se u zadnjih nekoliko godina stvorio oko ne- kih njezinih pjesničkih otprilike vršnjaka poput Davora Ivankovca, Alena Brleka, Gorana Čolakhodžića, Monike Herceg ili najmlađe među njima, Marije Dejanović. Takvo se stanje promijenilo uoči dolaska ovogodišnjeg proljeća, kad je objavljeno da je zadnja autoričina zbirka *Mehanika pe- luda* dobitnica novoustanovljene Nagrade Ivan Goran Kovačić za najbolju hrvatsku

pjesničku knjigu u dvogodišnjem razdob- lju: uslijedio je niz intervjuua u kojima je 33–godišnja pjesnikinja iz Zadra vrlo ar- tikulirano i precizno govorila o vlastitoj poeziji i srodnim temama, a dakako da je glasno odjeknula i sama činjenica da joj je nagradu dodijelio žiri sastavljen od dvoje dobitnika Goranova vijenca, akademika Tonka Maroevića i, po nekima, najveće živuće hrvatske pjesnikinje Dorte Jagić, te uglednog književnog znanstvenika i pjesnika Branislava Oblučara. Uglavnom, do jučer izvan uskih pjesničkih krugova gotovo anonimna autorica preko noći je postala takoreći općepoznatom književ- nom činjenicom, posve zaslužno.

U debitantskoj knjizi *Era gmazova*, Vidaić se predstavila kao pjesnikinja koja uspjele povezuje (ponekad nadrealno sli- kovitu) metaforiku s izvanjskom stvarno- šću, ponekad gotovo društvenom kritično- šću, pri čemu je smisao (gotovo) redovno zakriljen. Vjerojatno najčešće korištene riječi u toj zbirci bile su *bog* i *tkivo*, što sugerira zaokupljenost odnosom duhov- nog i tjelesnog, dosta u njoj ima motiva smrti i bolesti, ali s nekim gotovo vedrim autorskim odnosom prema njima, odno- sno spoznaji da je egzistencija dubinski besmislena. Knjiga je kao bitne postavila i obiteljske odnose, može se pretpostaviti autobiografske, a odlikovale su je i neri- jetke reference na takozvanu pop kultu- ru, pri čemu nisu bile isključene ni one na takozvanu visoku (te reference javljat će se i u sljedeće dvije zbirke). *Tamni čo- vjek Birger* nastavio je obiteljsku motivi- ku te uveo i neku vrstu ljubavne intime, nastavile su se i interesantne slike te ek- spresivna metaforika nerijetko povezani s ‘banalnim’ (uz uporabu vulgarizama), smisao je i dalje bio netransparentan, če- sto se koristila riječ *kost* odnosno *kosti*, a umjesto dotadašnjih pjesama sustavno pisanih, neovisno o interpunkciji, malim slovima, zbirka je ponudila priznavanje velikog početnog slova, no taj ‘ustupak’ standardu bit će ‘kompenziran’ ultima- tivnim izbacivanjem točke i originalnim

postupkom postavljanja riječi s velikim početnim slovom usred stiha, kao oznake početka nove stihovne jedinice.

Takav postupak, zajedno s odstranjivanjem točke, sustavno je proveden i u nagrađenoj zbirci *Mehanika peluda*, sastavljenoj, kao i prethodne dvije knjige, od gotovo isključivo strofičnih pjesama, pri čemu je odnos prema strofama vrlo spontan i slobodan (ako u jednoj pjesmi ima, recimo, pet strofa, sasvim je moguće da će svaka imati različit broj stihova), na onom starom Whitmanovu tragu — ne diktira forma sadržaj, nego sadržaj diktira formu. No za razliku od *Ere gmazova* i *Tamnog čovjeka Birgera*, pjesme u *Mehanici peluda* nisu podijeljene u cikluse, iako se u njihovu redosljedu razabire prilično jasna logika: prve četiri pjesme pisane su iz perspektive takozvanog pjesničkog subjekta koji se može poistovjetiti s autoricom, kao i posljednja (tih pet pjesama i još jedna pri kraju knjige jedine su čiji naslovi ne završavaju dvotočkom), dok su svima između, a njih je 42, dodijeljene perspektive različitih, većinom ženskih likova, 'pripovjedača' (može i bez navodnika, s tim da treba napomenuti da pripovjedači nisu uvijek ljudi nego u četiri navrata njihovo mjesto zauzimaju oči, glavobolja, krevet i čizme), čime se sugerira bitna odvojenost tih likova od autoričina glasa. No stvari nisu tako jednostavne. Marko Pogačar u svojoj je kritici knjige dobro primijetio da će »prije biti u pitanju mimikrična, kaleidoskopska strategija umnožavanja lirskog protagonista, nego romanu svojstvena polifonija«, jer nad »većinom sastavaka bdije čvrst, na početku inauguriran pjesnički glas.« To na svoj način prisnažuje i sama autorica, kazavši u jednom intervjuu da je riječ o fokalizatorima koji su istovremeno izvan nje, zasnovani na nekim stvarnim ljudima koje osobno poznaje, ali su također i njezin vlastiti alter ego. Drugim riječima, svi ti likovi koje povezuje, kako i sama Vidaić kaže, izmještenost, marginalnost, osjećaj nepripadanja (slijepa putnica, beskućnik pred prozorom restorana, čistačica, radni-

ca koja odlazi na posao, radnica istrošenih koljena, frizerka koja se utopila, prosjak koji nalikuje crnom mačku — da navedem samo neke), imaju neku svoju individualnost, ali ključni, dubinski integrativni faktor jest više-manje jedan te isti jezik, individualni pjesnički jezik autorice, što je važnije od činjenice da se ona, autorica, s likovima može sadržajno povezati po liniji autsajderstva.

Knjigu otvara na neki način programatska pjesma *Pogled na polje* — samoća, dosada, resignacija dominantno čine život, a jedna od rijetkih radosnih riječi je grijeh koji »se diže iz ponora rječnika, / kao sunce golicav,« i omogućuje takozvanom lirskom subjektu, tj. autorici da vidi kako »široka je i ružna istina zemlje«. Nakon ovakvog uvoda neće iznenaditi kad se kaže da su *mrak* i njezine izvedenice odnosno srodnice vjerojatno najčešće korištene riječi u *Mehanici peluda*, te da knjiga sadrži podosta stihova poput ovih: »ne mogu izgovoriti tu riječ kojom / kontroliram gađenje«, »a sad, kad je podne sjelo na čelo kao znojna guzica«, »Među zidare ja ću sjesti, / u lica im povratiti«, »Jednoga dana / glave ću kidati«, »ovdje je nož dostigao vrat neke babe«, »malo gorčine koju je na početku knjige / pljunula na cvijeće«, »Budim se s prljavim mjesecom pod noktom«, »i svijet se brzo i zauvijek / ukočio od straha«, »i dirajući me, staromodna će se voda / osjećati prljavo«, »svi gradite svoj grob«, »sve čemu je namijenjen poraz«, »jer s radošću gledam dolje u ništavilo«, »gdje kamenje nema milosti«, »smrt, strah i samoća«. Ni na samom kraju nema utjehe — zadnja pjesma zbirke, *Snijeg s paginacijom*, glasi: »Mače, zašto sam te prenijela? // Plava slika plamenika / na tvom vratu / neće nas ugrijati«, ali u toj završnici barem ima nježnosti koja se u velikoj većini ostalih pjesama ne može pronaći. Uglavnom, svijet Martine Vidaić i njezinih likova vrlo često, ako ne i redovno, svijet je grubosti i beznađa, svijet ravnodušnosti i zamrlosti, i zato opasnost, divljina, rizik predstavljaju osvježenje,

znak dinamike, života, i na njih se gleda s naklonošću, makar i očajničkom. U pjesničkom iskazu ima naturalizma i groteske, a udarna snaga leži u ekspresivnim i slikovitim metaforama odnosno općenito asocijacijama, na primjer »kao vreća puna odrezanih vojničkih dlanova«, »kraste s konzervi padaju po kuhinji«, »Tu čitam, gutam razum s malo vode«, »u grlu joj se nestašni štenci igraju«, »i zima već čeka u termosici u ruksaku«, »Obješena o dječji aviončić daha, trčala sam«, »Svinje naše naravi trljale su se toplim kožama«, »Žarulja jednim treptajem isprevrće / sve ladice u stanu«. Ima u tim pjesmama i sugestivnih ugođajnih slika (»žena s kufrom pred kioskom / u kojem su kokoši mrtve pod ajvarom / pogledala je u mrak između tijela i hotela«) i svojevrsnog naturalističkog nadrealizma (»U kiosku kuharu nedostaje mesa / pa odsijeca od svog trbuha i baca na grill,«), a opći je dojam da je smisao ponešto lakše razabirljiv nego u prethodne dvije knjige, iako i dalje dominantno zakrlijen. Čak bi se moglo reći da *Mehanika peluda* sadrži i jednu takoreći stvarnosnu pjesmu — *Žena i žena*, gdje autorica opisuje dan na plaži sa svojom sestrom, protok vremena označavan mijenjanjem ljudi koji iznajmljuju kajak i meteorološkim pomacima; pjesma je puna metafora, ali onih lako čitljivih (i lijepih), smisao je jasan bez ostatka, i šteta je da u zbirci nema još takvih sastavaka.

Što se tiče vrijednosnog određenja, više od jedne trećine pjesama uvjerljivo je iznadprosječnih dosega, a barem dvije su antologijske razine — *Kuhar koji je prešao*: i *Trener, trenirajući strogoću*. U prvospomenutoj riječ je o svojevrsnoj (kuharovoj) kontemplaciji o hrani i egzistenciji tijekom putovanja autobusom »u münchen / ili u raj«, gdje kao da se teži dubinskom izjednačavanju konačne sudbine ljudi i životinja (»(Svi smo hrana, svi smo hrana...)« i »(Svi smo, u svojoj biti, hrana...)«), gdje su prisutne natruhe naracije i gdje se odlično povezuju vrlo izražajna slikovitost i misaonost (»Jedne večeri /

gledao sam kolač s kremom od bjeljanka, / ugledao božić koji pilići nisu dočekali / Kakav je to osjećaj, pomislio sam, / ne roditi se?«, ili »Ne misliti, mislim, na konjska usta / toplu slinu koja / kapa s jezika / misliti: nepokolebljiva je konjska brzina, / i autobus uvijek može biti brži«). Drugospomenuta pjesma, pak, donosi pogled teniskog trenera na njegovu kadetkinju, pogled nekonvencionalne nježnosti s neprekinutim nizom divnih stihova ispunjenih dojmljivim metaforama, intenzivnim slikama i nekom finom tugom (»u grlu joj se nestašni štenci igraju / Njihovi sitni glasovi oštri su prema zidu / kao da zida nema, potom se / pokunjeno vraćaju, odbijeni kao noćni povik / koji traži svoju utjehu«, ili »Loptice udaraju o plafon, loptice žele / do prostranog prihvaćanja, / ali ona ne shvaća da će je buka zatrpiti, i da nikad neće vidjeti nebo«). Problem je, međutim, što *Mehanika peludi*, kao i velika većina hrvatskih pjesničkih knjiga, sadrži previše pjesama za vlastito dobro. Zbirka ima osamdesetak stranica, što kao da je u Hrvatskoj postao minimalni kvantitativni izdavački standard, iako je jasno da bi s tridesetak stranica manje bila znatnija koncentracija kvalitete. Dojam je da je bar dvadesetak pjesama višak, da je, jezikom pop-glazbenih kritičara kad zbore o muzičkim albuma, riječ o *fillerima*, uradcima uvrštenima da popune uobičajeni, očekivani kvantitativni okvir, ovdje broj stranica, iako se sama autorica jamačno nije vodila tom logikom. Ponekad se dogodi, srećom vrlo rijetko, i da pjesma ne bude završena na pravom mjestu, kao spomenuti otvarajući rad *Pogled na polje* čija je zadnja strofa, nakon moćnih stihova kojima završava predzadnja (već navedeni »i vidim: neće biti cvijeća, / široka je i ružna istina zemlje«), evidentno suvišna.

No bilo bi posve pogrešno predstavljati vrijedne knjige vrijedne autorice završiti u prigovarajućem tonu. *Mehanika peluda* uvjerljivo nastavlja osebujnu poetiku Martine Vidaić, jednu od originalnijih i hrabrijih na aktualnoj hrvatskoj

pjesničkoj sceni, donoseći pregršt stihova za pamćenje i ne dopuštajući da ju se sve-
de, a takvih pokušaja je bilo, na rodno/fe-
ministički angažiranu poeziju. Nije da ta-
kvih natruha u toj poeziji nema, ali one su
upravo to — natruhe, a ne bitan sastojak
poetike zasnovane na vječnim zasadama
kvalitetnog pjesništva — poticajnom jezi-
ku, interesantnim metaforama, snažnim
slikama, suštinski, ali najčešće i površin-
ski neovisnima o bilo kakvim ideologij-
skim pregnućima.

DAMIR RADIĆ

Revolucija mekih tkiva

Monika Herceg: *Lovostaj.*, Jesenski i
Turk, Zagreb, 2019.

Dok se većina knjiga završi tačkom, neke s
njom počinju. »Lovostaj.« je jedna od njih.

Pred ovom zбирком stojite kao pred
Tamnim vilajetom: ko uđe kajaće se, i ko
ne uđe, kajaće se. Da biste razaznali, valja
li vam ući ili ne, u njenom će vas predvor-
ju, poput table upozorenja, dočekati »Pro-
log za ginofobe«. Simbol ženskog (Eva)
— opervažen negativnom konotacijom u
vidu rašlje na jeziku, kontrastiran je sim-
bolima muškog (Adam, Newton) u kom-
binaciji sa jabukom. Newtonu je ona dala
ideju, a Eva joj je presudila (jabuci i/li ide-
ji) svojim zubima u Fibonaccijevom nizu,
onako kako je samo večnost u stanju da
presudi konačnosti (»epohalnosti«) jedne
definicije. Jedinu spoznaju nosi zmija: sa-
vršeno potomstvo je ono što ona mora i
može obećati Njemu, stisnuta u četvrti od
ona »tri ugla kuće« koja poslovično nosi.
Ribanje prljavog poda i večito popišane,
nepodignute daske WC školjke kod nje se
prelivaju u biblijske motive — jer zaista,

oni to i jesu. (Koliko se brakova raspalo
upravo iz ovih razloga?) Sretni porodični
dom je crna rupa u koju se slivaju sve
nepoćudnosti tog mikrokosmosa, a rubo-
ve joj neprekidno uglancava ona sama.
Ljubavnica, robinja, prvorazredna ptica,
slivnik za spermu. Tečna je pritom i iro-
nična dok je grize; Adamovu, Newtonovu
epohalnu jabučicu.

Kroz toplokrvni provodnik — *vrapca
pune kosti* — Moniku Herceg, i u prvoy su
zbirci progovarale žene; makar iz mrmora
reke u kojoj su prale rublje, ili potaje žara
skoncentrisanog u truhu. Majke i kćeri,
hrastove krošnje, mirno su se uzdizale
iznad bolesti i smrti, dok im se strast gra-
nala negde u podzemlju; disale su kontra
vetra, ali i dalje u brizi da ne budu pre-
poznate. Zbirka »Lovostaj.« je, za razliku
od »Početnih koordinata«, neonski nemi-
losrdna u otkrivanju stečenih anomalija
na ženskom bitku. Ona je meka i strašna
himna u obliku žene.

Progutala vas je, gotovo je: sad se
samo može krenuti dalje.

*

Pesma koja je zbirci dala naslov anticipa-
cija je rađanja, napuštanja zaštićene zone
majčine utrobe i prelaska u drugu dimen-
ziju postojanja. Slika u kojoj »puca cijev u
njenoy kupaonici« skoro i zvuči kao poč-
etak porođaja — odmah zatim, u čula nadi-
ru hladnoća, svetlost, nepoznati ljudi, telo
trese milion strahova. Sve smo to doživeli
(i) neposredno po dolasku na svet. Pesma
»Lovostaj« je predvorje prvog krika.

Napetost između muškog i ženskog
nadjačava tek napetost između ženskog
i ženskog — onog dela u njenom biću
koje teži samoostvarenju i onoga koji se
ukotvljuje u datosti, slici koju o njoj imaju
drugi. Taj aspekt naglašava i građa nas-
lovne reči, »lovostaj«, nastale iz zagrljaja
dva elementa — jednog aktivnog i jednog
pasivnog, pri čemu se obe osobine mogu
u različitim interpretacijama pripisati
svakom elementu. »Lov« je za lovca aktiv-

nost, a žrtva je objekat, cilj, koji se pasivno predaje sudbini (od metka ili prstena; umire se od vezivanja za ulogu koja mu/joj je u tom trenutku data i koja ga/je doživotno određuje). Element »staj«, od »(pre)stati« takođe može biti dvojako shvaćen: pasivno, ako nešto (pre)staje usled spoljnog dejstva (»spašenosti«), ili aktivno, u smislu »zaustavljanja« (samoinicijativnog ukidanja vlastite uloge žrtve). Ova ambivalentnost iz naslova nastavlja se u tumačenjima polova i njihovih nijansi, provlačeći se kroz celu zbirku.

Jedan od stubova zbirke čini *telo* — sa svojim kosmičkim dimenzijama, bilo u percepciji fizičkog obrisa (u trudnoći) ili osećanja unutarnjeg beskraja bića kome su fizičke granice (tela ili okolnosti) na trenutke »pretesne«. Sveprisutni motiv majčinstva se kubistički razlistava i možemo ga posmatrati iz svih (ne)zamislivih perspektiva: ima mačije oči ili božja kopita, ljubav je povijena u ostatke grubosti (jer čak i ona je nežnija od smrzavanja). Središte zbirke je dinamično, pa po viskoznom ženskom erosu klizi od subjektivnosti materinstva ka širem kontekstu rađanja i (straha od) rođenja; onoj (parafraziram) »katastrofi pred kojom bežimo, verujući da je to strah od smrti«, rekao bi Cioran, prvom iskustvu postojanja i vlastite smrtnosti (telesnosti) u kome se koprcamo »mi preživeli, koji to pokušavamo zaboraviti«. Lupom se zagledava u svaku promenu na ženskom telu koju nosi trudnoća: crnogoricu ponad usana, stopala koja rastu od riječi, nerastvorivu tugu potopljenu na samo dno čekanja da ne odraste (ni ona, ni dete koje nosi, ni svet). Kontrasti su njena specijalnost; tako će materinsku nežnost prema sinu ukrstiti sa stravičnim slikama nasilja prema životinjama, obećavajući da on »nikada neće zapaliti mačku« i opisujući njegovu čvrstinu sposobnošću da se »prometne u djevojčicu«. U ovom i sličnim stihovima leži mogućnost »popravke«, ključ za neko drugo vreme, u kome otac neće govoriti sinu kako je sramota da »plače kao curica« — i

kad će se nežnosti konačno priznati (toliko očigledna) nadmoć nad drugim silama.

Osim mirnog i jasnog stiha, pod kojim kao pod slojem zemlje pohranjuje neeksplozirana porodična popodneva svojih junakinja, Monikino majstorstvo se ogleda i u kompoziciji zbirke (što je bilo jasno već u »Početnim koordinatama«). Sposobnost da svoje tekstove posloži u jednostavnu, a savršenu celinu koja besprekorno funkcioniše kao jedno telo, otkriva književnu svest neobično duboku za mladu autoricu. Iako svaka pesma ima svoj ritam, čini se da istovremeno ne mogu jedna bez druge. Feminizam u ovako građenim stihovima ističe poput krvi, ali nije agresivan. Njena poezija je mesnati mit o postanju, samotan u onom delu ženske požude koji može osetiti (ili sa njime saosetiti) samo žena sama. Sloboda je u prstima, kojima se štedro bori protiv potlačenosti i silom naturere sramote poradi vlastite ženskosti, ali to čini na način čija se moć meri mekotom vrisaka dok je lice pritisnuto jastukom. Taj vrisak slavi (makar i psujući) sposobnost rađanja, kao simbol lomnosti i neuništivosti ženskog bića.

Još jedna dominantna tema u ovoj zbirci je »posvajanje« uspeha ženskog genija (volela bih reći: u prošlosti) od strane muških kolega, kao osobito perfidan način »vraćanja žene na svoje mesto«. Emmy Noether, Maryam Mirzakhani, Vera Rubin — samo su neka od imena naučnica, misliteljica i drugih umnih žena pomenutih u ovoj knjizi, koje su svoju urođenu »epohalnost« stavile na oltar muškoj sujeti. Slike koje im se vrtlože pred unutarnjim okom (iz kojih nastaje čas otkriće, čas nevretime, čas bolest) prepliću se sa prozaičnim obrisima kuhinjskog stolnjaka čiji im se uzorak gnjezdi u unutrašnjosti srca, dok spremaju deci doručak. Gotovo da možete čuti zvon običnog jutra u običnoj suboti ili nedelji jedne žene — koji u njenim dojkama bubri, dok je sasvim ne nadržaste i ne odbaci nepojedene ostatke njenog tela na rub znanosti. (Je li još iko

osim mene primetio da »nobelovac« u sebi sadrži »lovca«?)

Gotovo sam sigurna — ne postoji u pesništvu uverljivija vivisekcija ženske utrobe, od one date u »1940. Nada Sremec piše da žene po selima umiru od abortusa nekontrolirano kao u Africi«:

»Više i ne broje, barem jednom u srpnju ili kolovozu

prospu tegle nezdrave cikle

Po njoj gaze muška kopita, krda neobuzanih cipela

timarenih poput tigrovih šara, jednako čvrstog ugriza

Često odu u baštu i nikad se ne vrate

Školarke bez majki pušu u jaglace —«

Na kraju, »grlo puno gelera«. Grrr, grrrrrr. Zvuči kao rafal, ili progutani bes.

Na ovom mestu, motiv iz »Prologa za ginofobe« doživljava puni ekstrem: žena-žrtva sa početka obrće ulogu i postaje lovac. Ženski likovi, iščupani iz vlastite stvarnosti i udenuti »kolažnom metodom« u rastresiti log pesme (koja ih usvaja poput brižne zveromajke), aktiviraju se tako što — ubijaju svoje nasilnike. Dok mi, prolazeći kroz Herinu sobu, pod nogama šljapkaju prosute iznutrice Jyoti Singh, plaši me stokholmsko-sindromni prizvuk te sintagme: pokušavam zamisliti kakav bi to bio »moj nasilnik«. I u ovom delu su korišćena imena realnih žena.

*

Umesto zaključka: Zašto su nam potrebne pesme u obliku žene?

Jer smo majstorski ućutkivane otkad smo se rodile. »I Pipi Duga Čarapa će se jednom udati«, čula sam kao dete komentar starije gospođe, na jedinu curu-mangupa koja je potcrtala naša detinjstva.

Devojčice moje i kasnijih generacija odgajane su na bajkama koje potenciraju tzv. »spašenu ženu« (prema Mary Ellman, »Thinking about Women«, 1968.)

kao jedini društveno prihvatljiv koncept za žensko biće. Već sam pasivni oblik glagola, »spašena«, ukazuje na imputiranu bespomoćnost, prazninu ženskog lika (često praćenu bezobličnošću, pobožnošću i fatalizmom, površnim materijalizmom i iracionalnošću), njenu a priori nedovršenost. Poželjne osobine žene u bajci su osobine »princeze«: to su kreposne lepotice u pasivnoj roli čekalice, kojima se uvek »dogodi« nešto spolja, na šta one nemaju nikakvog uticaja niti o tome mogu odlučiti. Žena u bajci »spava« sto godina, ili je iz celibatske obamrlosti otimaju zmajevi. Najgore što joj se do kraja priče može dogoditi, jeste — da ostane takva, odnosno, da nijedan muškarac ne poželi da je »spasi« (najčešće ženidbom, »puneći« tako njen lik sadržinom sačinjenom od gomile uloga vezanih za kuću i porodicu). Taj famozni »princ« je pak na svom putu prošao nebrojene avanture i pošteno se »naživeo«, za razliku od nje. Takođe, on je racionalan, misaon, snažan, odgovoran, hrani, brani, skrbi i pazi da se ona slučajno ne otme kontroli i ne stekne bilo kakvo životno iskustvo izvan onoga ograničenog njime i njegovim očekivanjima. Da bi je spasio, on će *ubiti zmaja* (metaforu ženske strasti) ili poljubiti princezu, čime će je »probuditi« u mušku verziju vlastitog (ne)života, u kojoj je oslobođena od sebe same, tj. mogućnosti da ga ozbilji i proživi prema sopstvenim pravilima. Ženski celibat se nastavlja, jer »zmaju« nije mesto u prinčevom krevetu; iako je njena spoljašnjost privlačna i o nju se upravo zbog lepote otimaju muškarci širom sveta, varenost i temperament nisu ono što se od princeze očekuje. Ženska seksualnost je potisnuta do predslutnje; u najboljem slučaju, primetićemo nežno otkrivena prsa ili zarumenjene obraze dok je on ljubi. Oni ženski likovi u bajkama koji pokazuju imalo aktivnosti, kože, inteligencije ili lukavstva, sa druge strane, označeni su kao »zle žene/zlobnice« ili »veštice«. Interesantno je i to da ovakve, »nespašene žene« uglavnom nemaju muškog pandana. Ve-

štice su takođe u bajci obično stare osobe, nedopadljive spoljašnjosti (ovakav postupak dovodi do diskriminirajućeg »obrta-nja« asocijacije zla i ružnoće: zlo samo po sebi nije lepo, ali ovde »ružna žena« implicira »zlu ženu«). U drugom ekstremu, zli ženski likovi su predstavljeni kao hipererotizirani i(li) raskalašni, čime se dodatno potcrtava negativna interpretacija ženske seksualnosti. Da ne bude sve tako crno, zaključimo ovaj stav tračkom nade: pohvalna su nastojanja nekih savremenih autora/autorica, premda su u manjini, da izmene takvu sliku i ukinu ove (i dalje snažno ukorenjene) stereotipe.

Naučene smo dakle da ženu, pored lepote i krotkosti, ženom čini isključivo prisustvo muškarca, te da će se njeno ponašanje smatrati društveno prihvatljivim jedino pošto je on bude »smirio« — ako ne pre, ono sigurno oplodivši je (a ako ni to ne uspe, neka samo dobro zamahne). Ovaj momenat najubojitije izranja iz pesme »Marijin monolog za Veneru tijekom nebeske kave«: tu je glavni lik »barbika«, praznoglava pojava bez misli i stava, koja ne vredi nikome ako nije oplodena; i to konstatuje *pjesnikinja* (pojam koji sav kipi od punine), koja se upravo porodila. Ovaj kontrast, bar po meni, potpisuje samu suštinu neizlečive melanholije ženskog bića. Njen jedini sadržaj vidljiv drugima je onaj u utrobi; pesme (čak i ako ih kogod pročita) su nuspojava, bolest, neželjena trudnoća usled bezgrešnog začeca, tog ultimativnog oblika nasilja prema ženi. »Tako sam upisana u vječnost, kao ispražnjena lopta«, veli Monika.

Našu ženu u potpunosti još uvek ne priznaje ni vlastiti jezik. Kao živa »tvar«, jezik se giba i menja (ili ostaje isti) u skladu sa svojim govornicima. Pohvalno je uvođenje ženskih oblika naziva nekih zanimanja u naše jezičke standarde, no i dalje smo eonima daleko od stvarne ravnopravnosti polova (svuda, pa i u jeziku). Navedimo samo neke primere: pridev izveden od imenice »histerija«, bar kod nas, funkcioniše samo u ženskom obliku

(i osim toga, vodi poreklo od materice); *histerična* je samo »ona«. Slične neravnopravnosti pokazuju i neki drugi izrazi: *raspuštenica* je rastavljena žena, dok je rastavljen muškarac samo to — rastavljen muškarac; imate *bestidnicu*, ali ne i *bestidnika*; augmentativ *ženetina* vonja po teškom pežorativu, dočim je pandan *muškarčina* sinonim za snagu i moć. O smešno-tužnim analogijama vezanim za ženske odn. muške polne organe, pri čemu prvi označava kukavičluk a drugi hrabrost, ne vredi trošiti reči.

Na ovu temu bi se moglo nadugačko, no vratimo se poeziji. Monikina Žena nije »spašena«; bar u najernjim dubinama potkožne stvarnosti, ona je slobodna — da živi sebe ili bar osvesti usamljenost i nasilništvo okoline prema njenoj »drugosti«. Ona se štiti svojom ranjivošću: čak i dok trpi ili gine, ostaje »milolika veštica«; i ko god šta mislio o njoj, odabrala je da zadrži svog zmaja i odabere *nespašenost* kao jedinu prihvatljivu okolnost. Osmeh u ovoj zbirci uvek titra na najstrašnijim mestima. Putena ženska smrt počinje (po)rađanjem i odzvanja čeličnim rubovima tzv. »slabosti«; nosi jarkocrveni ruž, poderanu vulvu i nezarasle šavove od carskog reza. Više nikad neće biti ista — više nikad neće biti. Na drugom kraju njene amplitude, nežno mrzne krv oko rana Aleksandre Zec, čije je pospano detinje zevanje epitom bezumnih smrti devojčica — od metka pa do prisilne udaje, sve one nestaju po zapo-vesti, bez jauka.

Jednom sam o pesnikinjama zapisala: ta nežna, krvožedna stvorenja ne može svako voleti. U apokaliptički razjapljenoj gubici sveta, čista je ona žena koja se opire sopstvenoj seksualnoj želji, ali se ne opire silovanju. Monika Herceg, na sreću, nije »čista žena« u ovom smislu; zato je pak najčistija, besramno duboka u svojoj poeziji. Današnje vreme je donelo nove oblike zlostavljanja žena i nove okvire društvene prihvatljivosti takvog ponašanja. Bljutavo mi je i napisati petparačke reči koje kusa samo svaki dan: napredak, globalizacija,

ravnopravnost polova; nasilje nam se za to vreme uljudno smeška i steže za potiljak u beloj rukavici. Mi ga bespogovorno prihvatamo, jer »tako treba«, jer je komad ulaštenog osmeha prijatniji od pogleda na do neprepoznavanja izgaženo žensko lice na podu kafića. Usudite li se u njen tamni vilajet, zviznuće vam šamar buđenja: borkinja, prestupnica, devojčica i ubica; od onih koje je sama rodila, zahtevaće natrag svoju matericu živu ili mrtvu, svoj um, prazan ili pun. *Pjesnikinja* je novi oblik gerilskog otpora spram vonja lomače na kojoj nikako da izgori naša svetla budućnost (i ona je žensko — kao i ljubav, strast, krv, pesma i sloboda) i jeke srednjeg veka u školskim klupama. A šta nam drugo preostaje?

Današnje vreme je mraz pod kojim bezimeno ginu košute, iako je lovostaj. Zato nam trebaju Pjesnikinje sa »siječanjskom kičmom u povremenu tijelu«, kadre da izatkaju ovakvu feminističku bajku, koja se čita samo sa naličja.

JOVANA NASTASIJEVIĆ

Tajni ključ ljudske imaginacije

Alojz Majetić: *Afroditin ključ*.
V.B.Z., Zagreb, 2018.

Prava snaga umjetnosti ne leži u podastiranju odgovora, već u upornosti i smjelosti podmetanja pitanja. Još u najranijim predajama pokušavalo se odgonetnuti od čega smo sastavljeni, što nas pokreće, zašto i kako volimo te stvaramo, a istim pitanjima u (post)modernističkoj maniri vraća nas novi roman Alojza Majetića. *Afroditin ključ* vodi nas, naime, do samih početaka ljudske imaginacije, zatvarajući luk od mitskih priča sve do suvremene umjetnosti. *Krije li se moja vječnost u*

vječnosti umjetnosti? Rađa li umjetnost budućnost? Kako nastaje budućnost? Je li budućnost jača od vremena? Rađa li umjetnost budućnost i posljedično tome i samo vrijeme? (...) Može li umjetnik biti osoba bez sjećanja? — motivacijski, ali i retorički Majetićev je tekst čitav sastavljen od pitanja, posebice onih koji se tiču umjetničkoga i estetskoga. Njegova Afroditina promišlja te skriva tajne odnosa umjetnosti i života, ljudskoga i božanskoga, tjelesnoga i duhovnoga, platonske ljubavi i putenosti, znanstvenoga i intuitivnoga.

Kao i uvijek, Majetić nam donosi tekst čiji će se pravi domašaji moći doživjeti tek u budućnosti. Baš kao i u *Bestjelesnoj* (2007.), autor ne govori jezikom današnjice, već jezikom suvremenosti, a njegova Afroditina pred nama raspleće prošlost, sadašnjost i budućnost, što često prelazi u apstraktnu bezvremenost. Naime, priča se temelji na jednoj neobičnoj dosjetki: grčka božica ljubavi, ljepote, plodnosti i spolnosti, rođena iz morske pjene, u Majetićevu romanu ponovo se rađa iz mramornoga kipa u Zagrebu, postavši stvarna žena od kosti i kože (i mašte!). Zatim pratimo Afroditu u njenim čudnovatim pustolovinama; ona će učiti o suvremenom svijetu i običajima, mijenjati imena, pripovijedati mitove i pronalaziti ih u sadašnjosti, ljubovati, proniknuti u tajne genetike, osmisлити piramidalnu instalaciju u New Yorku, putovati stvarnim i izmišljenim krajolicima. S jedne strane, Afroditino oživljavanje možemo tumačiti kao fantaziju u umu njenih obožavatelja, a s druge strane, možemo jednostavno uploviti u fantastičan, nadrealan svijet — njezin će se lik izroditi kao zagonetka i izranjavati nove zagonetke.

Može se reći da Majetićevo pismo, kao i sama Afroditina, nosi elemente androgynosti, povezujući muški i ženski princip u pristupu svijetu i njegovu tumačenju. Iako će različiti znanstvenici željeti otkriti od čega je to načinjena Afroditina i koji je to kromosomi čine božanskom, Afroditina nikada neće biti samo predmet muškog

obožavanja i istraživanja, nego će i sama žudjeti za znanjem te razotkrivati tajne tjelesnoga užitka i ljudske duše. Razvijajući intelekt, kao i slobodu tijela i duha, pjesnički / proročki pitat će se: *Hoću li biti Afroditu u tamnoj kozmičkoj tvari ili energiji? Ima li u tamnoj kozmičkoj energiji nekoga tko mašta? Hoće li mi smjeti reći tko je i zbog čega me mašta. Hoće li mi dopustiti da ja sebe maštam i da je svaki moj san sav od zgusnute slobode?*

Također, ne bismo se nalazili u majetičevskom svijetu, a da nas ne dočekaju robotska figura Ledene kraljice u ruskoj zaselku, labirintski muzej s neograničenim brojem programiranih izlaza koji simuliraju smaknuća i uništenja iz ljudske povijesti, ili groblje na Mjesecu. Paralelno, u roman su utkana i sasvim suvremena pitanja prostitucije i majčinstva, mogućnosti ljubavi i valjanoga sjećanja. No sve to da bi se ponovo postavilo pitanje potencijala ljudskoga uma i napretka čovječanstva, kao i podsjetilo na besmislice ratovanja i upitnost budućnosti. Jer to je jedno od najvažnijih pitanja koje nam se postavlja između redaka, pitanje o sudbini umjetnosti, ali i sudbini Zemlje.

Suptilno i vrlo tečno Alojz Majetić pripovijeda oćaravajuću, zabavnu, erotičnu, bezvremensku priču o ljudskim strastima i idealima. Afroditu, odnosno Emilija, Maja, Hera te druga lica i naličja zanosne božice u ovome romanu drže ključ za razumijevanje ljudske prirode, ali i tajne sastojke koji prelaze granice naše povijesti. Majetićeve ideje i njegove neočekivane narativne linije svojom jedinstvenošću mogu podsjetiti, primjerice, na *Orlanda* ili *Valove* Virginije Woolf, i u svakom je pogledu njegovo pismo samosvojno, kao i vizionarsko. Osim što pred nas stavlja nezabilazna, stalno važeća pitanja, roman *Afroditin ključ* istovremeno je i pohvala neiscrpnosti ljudske mašte, čarobni koloplet iz kojeg se odmotavaju zakučaste niti povijesti, sjećanja, erosa i igre.

KRISTINA ŠPIRANEC

Tenžera kao kazališni kritičar

Veselko Tenžera: *Tragedija kao navika — Kazališne kritike*. Naklada PI.P., Zagreb, 2018.

Veselko Tenžera (1942.–1985.), kao što se razabire, umro je mlad. Za života objavio je dvije knjige, emitirane su mu dvije radio–drame te popratni tekstovi u nekoliko likovnih monografija. Iza njega ostalo je po novinama, revijama i časopisa mnoštvo različitih tekstova: književnih, televizijskih i kazališnih kritika, komentara i prosudbi društvenih fenomena, kolumni, feljtona, kozerija, eseja, sportskih osvrtu, privatne prepiske i dr. Kolege i prijatelji, novinari, s kojima je radio ili se poznavao, nakladnici, pojedini urednici te supruga Ivana prikupili su dobar dio njegove ostavštine i tiskali u sljedećih jedanaest knjiga. Tako da je njegov opus novinarskog pisca narastao na impozantnih trinaest knjiga. Evo, sad im se pridružila i četrnaesta u kojoj su prikupljene Tenžerine kazališne kritike, odnosno tekstovi s kazališnom problematikom. Većinu tekstova prikupila je njegova supruga, ali i ostali pomagači radeći na knjizi.

Prvim komentarima kazališnih predstava javio se Tenžera 1966. u »Dubrovačkom vjesniku«, ocjenjujući predstave koje su igrane te godine na Dubrovačkim ljetnim igrama, sve sama domaća i strana klasična djela: Vojnović, Držić, Molière, Shakespeare, de la Barca... Nije bilo lako na domaćem, dubrovačkom, terenu, odmah nakon gledanja predstava u domaćim novinama tiskati kritičke prikaze, radeći dan–noć. No mladi je Tenžera već tada pokazao značajan stupanj intelektualnog vitaliteta koji će zadržati do kraja. Ali i razinu znanja, odmjerjenost sudova, utemeljenost ocjena i, nadasve, sjajan jezik i stil. Pišući o Vojnovićevoj »Dubrovač-

koj trilogiji« redatelja Koste Spajića, s homagijem velikom učitelju Branku Gavelli, Tenžera piše: »Posljednji dio 'Na taraci' obnovljena je režijska postava pokojnog Branka Gavelle; obnovio ju je Gavellin učenik Kosta Spaić, stvaralac koji je, kako smo vidjeli, izvanredno oprostorio prva dva dijela Vojnovičeve 'Trilogije'. Raslojeni ostaci vlastele, osuđeni na umiranje ili pretapanje u druge društvene slojeve, dani su ovdje kao skice, zbivanja koja su se ili već dogodila, ili će se tek dogoditi. I na toj mrtvoj tački, na tom hegelijanski shvaćenom kraju koji je klica novih početak, Gavella je precizno profilirao svaki lik i svaku situaciju, svi su dobili punu mjeru ispunjenja sebe propašću ili suzdržanom nadom.«

Danas, s ove vremenske distance i s iskustvom koje smo proživjeli, uviđamo Tenžerinu diskretnu društvenu kritiku koja izranja iz njegovih kazališnih kritika. Tada nismo prepoznali važnost te kritike, nismo uočili njezin dobronamjerni ton, ali i preciznost kojoj je vrijeme dalo itekako za pravo.

Primjerice, povodom izvedbe »Tornja« Ivana Kušana 1971., u Zagrebačkom kazalištu mladih, režija M. Medimurec, u uvodu Tenžera pregnantno ocrtava stanje kazališta uopće: »Kazalište našeg vremena razbilo je kubus pozornice i zamijenilo ga kuglom — planetom. Svi smo svakodnevno gledatelji i glumci bačeni u beskraj istodobnih drama. Orest i Hamlet, Edip i Koriolan, projicirani planetarno postaju identitetima za sudbine cijelih naroda. Tragedija i komedija, farsa i burleska, izmjenjuju se na ovom planetu koji astronauti vide kao embrio uronjen u plodnu vodicu atmosfere i bačen u beskraj. S jedne ili druge strane rampe prepoznajemo čehoslovačku farsu, grčku tragediju, američke crkveno prikazanje ili vlastite pučke skečeve s igranjem, pjevanjem i zatvaranjem. Prepoznajemo i vlastito kazalište, u kojem se neki bljedunjavi mazohist kuša zatvoriti pred tekućom dramom svijeta, i u seljačkoj bjelokosnoj hiži, krčmiti mrtvorodenčad svog sterilnog odnošaja s

'vječnošću'. Dok 'tamne sile' svijeta svakidašnjim podzemnim udarima razaraju naša bića, dotle naše kazalište njeguje papirnate fikuse i slaže ih oko lijesa jedne umjetnosti. Umjetnosti u koju je prestao pritjecati 'život'...«

Slično, samo delikatnije što ne znači manje precizno, Tenžera piše iste godine u »Kolu« (br. 3, 1971.) o »Kraljevu« Miroslava Krležu (Dramsko kazalište Gavella, redatelj Dino Radojević). Najprije stav o Krleži; otvoren, jasan, ali nije zlonamjeren i izvan vremena i prostora (što današnji Krležini negatori redovno rade): »Miroslav Krleža poseban je slučaj... Njegov spisateljski vijek, na primjer, dvaput je dulji od Šimićeva života. Kao ljevičar i revolucionar *par excellence*, doživio je i to da ideja za koju se borio, i u ime koje je vodio desetke polemičkih okršaja, postane stvarnošću, da tako reći tenkovi stanu iza sna koji je trideset godina sanjao, i da korijen njegova bunta bude zanegiran negacijom zbilje prema kojoj je bio usmjeren... Pisac, čini se, nije u prilici da gradi ondje gdje je realno moguće pobijediti. Sam Krleža, kad je svojom oporbom smjerao dalje i dublje od političkih mehanizama svakodnevnice, ostvario je djela velike vrijednosti.«

Potom Tenžera iznosi svoje viđenje »Kraljeva«: »'Kraljevo', napisano je 1915, moderne dramaturške fakture, zahtijeva od današnjeg teatra rizik avangardne igre, rizik kojemu ono nije sklono niti je pripremljeno na njegove zahtjeve... 'Kraljevo' je oratorij u kojemu Hrvatska mrmori svoju sudbinu, predstavljena kao neki kolektivni subjekt što se kaotično giba na pučini ništavila. Masovni protagonist u potrazi za svojim identitetom rasipa se na bezbroj detalja. Egzistentan je samo *ritam* tog rasapa, povezan nekom melodijom bez usmjerenja osim onog puko vremenskog i prostornog.«

Na koncu, kritičarski rasplet nije u skladu s redateljskim ostvarenjem D. Radojevića: »Ali, ne mogu se oteti dojmu da ova i ovakva izvedba, bitno distonira od Krležine vizije, i od adekvatne aktualizacija

cije te vizije danas. S druge strane znamo da su vašar i cirkus veoma česte piščeve odrednice u mišljenju svijeta u kojem živi i, također, veoma česte strukture unutar kojih ekspresionistički teatar govori o problemima vremena. Ali usprkos tome, držim da je neadekvatno upravo 'Kraljevo' vidjeti kao vašar egzistencija, kao cirkus historije... To je izmišljena slika, bliska površnijem dijelu publike, u sebi nedovoljno eminentno teatarski izgrađena da bi bila opravdana na temelju vlastitih pretpostavki. Jednom riječju, to je kič-slika hrvatske povijesti, efektan kao kič, s ponekim vrijednim detaljem, ali u cjelini neprihvatljiva, počevši od temeljne strukture u kojoj se kuša teatarski utjeloviti (vašar), do posljedica koje iz takva koncepta proizlaze.«

Pitanja koja je Tenžera postavio na kraju svoje kritike, a ne bi smjela biti shvaćena kao retorička pitanja, vrijede i danas. Samo, odgovora niotkuda! Evo ih: »što je s Krležinim djelom? Zar je doista Krležina dijabolična vizija samo etnografski uvid u povijest jednog naroda? Ili je jedan teatar pokušao svim sredstvima animirati publiku? Ili smo toliko otupjeli da primamo sve što nam se servira, svaku manipulaciju bitnim značenjima nas samih? Zar je naša povijest, doista, samo pijana pastorala razgibana zvucima frule i neartikuliranošću pijanstva? Ili je nešto drugo, ili treće?«.

Još dublje, značajnije i bliže našem vremenu i događajima koji su nas pogodili od 1990-ih do danas, kritički je tekst »Vojna tajna zoo-instituta« povodom predstave »Vojna tajna« Dušana Jovanovića i Ljubiše Ristića, izvedene u Radničkom sveučilištu »Moša Pijade« rujna 1983. Kritiku je Tenžera objavio u »Danasu« 25. 10. 1983. To je ujedno i njegova posljednja, koliko se zna, kazališna kritika, ali kritika koja bi se mogla označiti i kao testamentarna.

Sjajno se pokazuje Tenžerina sposobnost da uoči ono bitno u dramskoj igri, literarnom predlošku, gledateljskim reakcijama i stvarnosti u kojoj se drama

(ili »drama«) odigrava. Predmetna drama primjerak je političkog teatra kojega su tih godina zdušno njegovali slovenski dramatičar D. Jovanovič (1939.) i srpski redatelj Lj. Ristić (1947.), političkog teatra kakvoga je kod nas inaugurirao G. Paro.

»Šta će biti s nama?«, pita se u drami. »Vojna tajna!«, odgovara neko žensko lice.

U drami »Vojna tajna«, reći će Tenžera, »Čemu izmišljati tamo neki zoološki institut i zoolingvistiku i služiti se parazitskim jezikom alegorije«, kad je jasno da nam u životu »vlada (nacionalna) anarhija, lingvistički babilonizam, životinjski egoizam i tako to«. Dobro! To je bilo evidentno. No, možda je Tenžere ovdje, i to samo ovdje, donekle omanuo: »Ne zanima me dešifriranje metafore vojske u predstavi, ni analiza regionalnih elemenata u pojedinim licima te njihov udio u stvaranju 'anarhije' (stara je istina: anarhija jača hijerarhiju), zanima me prije svega jedna banalna i svakodnevna floskula na kojoj je cijela predstava i izgrađena.«

Koja je to »banalna i svakodnevna floskula«? Pri tome dodaje, kao da živi u nekoj od najstarijih europskih demokracija: »nitko od nas nije izuzet od odgovornosti za stanovitu mitologizaciju te floskule: ili ju je promicao ili je nije dovoljno odlučno osporavao«.

Da bi se razumjelo na koju floskulu Tenžera cilja, moramo se malo dublje uvesti: »Jedan, nikako neznatan i prilično utjecajan, broj nostalgičara sve naše nevolje osamdesetih godina vidi u famoznoj 'osmici' (šest republika i dvije pokrajine). Tamo gdje bi moderan i razuman duh vidio ljepotu raznolikosti, bogatstvo razlika i orkestraciju velikih potencijala, nostalgičar — taj stari borac za bolju prošlost — vidi tek raspadanje svojih mitova. Užasnuto višeglasjem, on koristi sve nevolje na putu do jednog harmoničnijeg zajedništva, kako bi denuncirao to višeglasje kao kvasac rastura. Uvijek je tu negdje i njegova vječna sjena, lokalistički pajac, regionalistički ksenofob i zatucana vestal-

ka nekog arhaičkog identiteta. Što se prvi više uspravlja, i ta sjena postaje većom i dužom. Budući da se jako dobro poznaju, ne ispuštaju se iz vida. Prvi bi da oživi svoje mitove pijemontizma, drugi paranoično ograđuje svoje stare krpice... Jedan bi da nekom represivnom matematikom pretvori 'osmicu' u 'jedinicu', a drugi bi od 1/8 pravio hermetičnu utvrdu.«

I slijepcima je jasno da se cilja na sukob unitarističkog centralizma i separatističkog kampanilizma u ondašnjoj SFR Jugoslaviji. Tenžera je, potpuno je razvidno, naklonjen jedinstvu razlika, ali ne pod svaku cijenu. Tek kad se shvati da »kako je kriza poznavanja i dodira među našim nacionalnim kulturama prije svega — kriza vrijednosti«, može se sagledati srž problema: »Nije problem u višejezičnosti, a još manje u neprirodnoj izmišljotini o 'zatvaranju u granice nacionalne kulture', jer kultura, ako je kultura, s lakoćom prelazi sve granice. Ne zatvara se netko u granice svoje nacionalne kulture, nego ih ne uspijeva prijeći, a to je opet problem — vrijednosti.«

Umjesto zaključka, tipično za Tenžeru, u kombinaciji (samo)ironije i britke kritičke prosudbe, ne ostavlja nas bez svoga suda: »Što se to raspada, što je u krizi, tko je odnio nekakvu tajnu u grob, zar je oficir jedini razuman i pošten čovjek u tom 'institutu' (SANU? — op. N. M.), s nekakvim raspletom što je, zasad, u domeni 'vojne tajne'?... autori te predstave, u svakom pluralizmu vide kaos, u dijalogu odsutnost čvrste ruke i anarhiju, u višejezičnoati zoološku mutavost, s mučnim militarističkim sugestijama. I to je kazališni 'hit sezone'?! Te stvari, uostalom, i s ljevice započinju s 'na desno ravnajs!'.«

Dajući negativnu ocjenu ovoj drami Tenžera je dao i negativnu ocjenu svima onima koji nisu »dovoljno odlučno osporavali« nadolazeće barbarstvo, nego su se dragovoljno uhvatili u kolo »političkog folklor«, na svim stranama, dakako.

NIKICA MIHALJEVIĆ

Knjiga gorčine i razočaranja

Marija Peakić Mikuljan: *Pogled unatrag*. Naklada Đuretić, Zagreb, 2017.

Na naslovnoj stranici ove knjige koči se autoričin portret koji je izradio u svome lako prepoznatljivom olovka–slogu Josip Vaništa 1978. Portret je izvrstan, ali... U ovoj knjizi, također, ima jedan tekstuljak koji nosi naslov »Kad kukavice popravljaju prošlost«. Naslov je izvrstan, ali tekst opasno izdaje autoricu.

No, krenimo od nekog početka. Autorica, Marija Peakić Mikuljan (1943.), nekad poznatija pod imenom Marija Peakić Žaja (supruga nekadašnjega studentskog i partijskog aktivista Božidara Žaje, po građanskom zanimanju psihologa, danas pokojnoga) slovila je u književničkim redovima kao poetesa. Objavila je, u razdoblju od 1962. do 1982., sedam zbirki poezije i jednu zbirku novela. Nakon toga dvadesetogodišnjega perioda kao da joj je pjesnički bazen presušio; okreće se televizijskim i radijskim dramama.

Završivši jugoslavistiku i filozofiju na Filozofskom fakultetu u Zagrebu (1976.) radila je najduže (1969.–1985.) kao urednica u Izdavačkoj i knjižarskoj radnoj organizaciji »Mladost« uređujući biblioteke *Prva knjiga*, *Jelen*, *Prizma* i *Orion*. Ta izdavačka kuća već odavno ne postoji jer ju je u bankrot odveo neki hadezeovski dote-penac/useljenik/uhljeb iz Kanade! O tom redaktorskom poslu kaže se u Biografiji na kraju ove knjige: »S punom sigurnošću se može reći da u Hrvatskoj nema značajnijeg književnog imena (od početnika do klasika) koje nije prošlo kroz jednu od biblioteka koje je ona uređivala, a moglo bi se reći da je njezin književni naraštaj gotovo u cijelosti debitirao u izdavačkom programu 'Mladosti' 70-ih godina 20. sto-

ljeća.« Taj izdavačko–urednički program započeo je i godinama proširivao Oto Šolc, a nastavila M. P. M. pod njegovim budnim okom. Zahvaljujući toj poziciji može se »s punom sigurnošću« reći da nije bilo značajnijeg kritičarskog imena koje ne bi pozitivno ocijenilo pjesničke uratke M. P. M! Tako je to u književnom životu; ne samo kod nas!

Jezično i stilski njezine pjesme ne izdvajaju se iz prosjeka ondašnje hrvatske i jugoslavenske pjesničke proizvodnje. U svojoj poznatoj knjizi–pothvatu »Pjesništvo–pjesme–pjesnici« (1976.) — poznatoj književnim povjesnicima, znanstvenicima i, uopće, znalcima — Tomislav Ladan (1932.–2008.) piše: »Promatrajući pomnije pjesničke predloške najnovijih hrvatskih pjesnika, možemo temeljnu dvojnost postaviti i nešto drugačije. Nakon poratnika povratnika (pjesnika koji su se vratili u napuštene tokove europske lirike) nastupaju prevratnici drugog vala (koji su to opet mnogo manje formalno: jer takve pjesničke uređaje poznajemo iz Ujevićeve ili Ivaniševićeve ranije lirike). Ovi pjevaču povišeno ne u smislu prevrata svijeta, nego u cilju prevrata smisla, a u znaku negativizma, apsurdizma, nihilizma, koji tu nisu toliko povod koliko su pjesničko duhovno podneblje. Kad današnja pjesnikinja (M. Peakić Žaja) pjeva

*kraj i put noći
u kome ničeg nema
ja ništa neću moći
da vam kažem na
ovoj cesti što kroz
mene blista*

onda nije po srijedi baš neko puko ništavilo, ili neko ništište kao pjesničko ishodište, ali nije baš ni osobito svijetla ta 'Nostalģija pro futuro', jer se tu ipak radi o smrti.«

Sumarno ocjenjujući pjesništvo iz dotadašnje tri zbirke M. P. M. Ladan će reći: »Oplakivanje uz zvjezdani krajolik, s naglaskom na padu, gorčini, smrti.«

Pjesnikinju s ovakvim vibrantnim crnilom, koji je izvlačila iz dubina svoga intimiteta, s njezinim pjesmama koje je ukoričila do 1971. nije uveo u svoju reprezentativnu knjigu »Suvremeno hrvatsko pjesništvo (razdioba)« Zvonimir Mrkonjić (1938.), nepotkupljivi kritičar i beskrupulozni književni znanstvenik. Razlog za takav postupak, jer Mrkonjić je uvrštavao u knjigu i pjesnike s tek jednom zbirkom, ali valjda, po njegovu sudu, vrijednom šire pozornosti, nazire se donekle u Ladanim kritičkim prosudbama. No, kad pročítamo stihove M. P. M:

*U prvoj polovici života uglavnom istražuješ
načine otvaranja vrata osvajanje zgrade
u drugoj uglavnom samo gledaš kroz prozor
obično malo previsok*

ne možemo se oteti dojmu da ova pjesnikinja nije pronašla onoga ladanovskog smisla, ali niti društva koje bi prihvatilo njezine vruće, obilne izljeve crnila.

Uništavana tim negativitetom M. P. M. bavila se podrivačkom djelatnošću, po vlastitom priznanju, protiv bivše države, da ne kažem sjekla je granu na kojoj je sasvim udobno sjedila. Nešto prije, a potom i na samom početku nastupa demokratske Hrvatske, M. P. M. postala je zauzetom djelatnicom hrvatskog kroatocentrističkog pokreta. No ispunjenje ideala, koje bi trebalo popuniti onu njezinu groznu intimnu prazninu, nije doživjela. Sve ono o čemu je sanjala, čemu se nadala poništila je nova državna stvarnost. Razočaranja te vrste djeluju gore od sumporne kiseline!

Predgovor knjizi »Pogled unatrag«, koju prelistavam, napisao je Đuro Vidmarović (1. april 1947.), negdašnji srednjoškolski profesor marksizma, demokratski hrvatski diplomat, njegovatelj i proučavatelj provincijalne literature, danas na dužnosti predsjednika Društva hrvatskih književnika i voditelj talk–showa »Susret u Riječi« na obiteljskoj (katoličkoj) Laudato TV. Dakle, prominent od vrlo visokog ranga!

Vrlo vjerojatno ne znajući što bi napisao o knjizi, ako ju je uopće pročitao, a davi obećanje autorici, Vidmarović se poduhvatio ekstenzivnoga citiranja teksta M. P. M., umjesto da ukazuje na njih, da ih ocjenjuje i procjenjuje i upućuje čitaoca na njihove vrijednosti. Nasuprot, on je podigao ton izlaganja do parolaške, promidžbene galame o staromodnim, jeftinim i kontraproduktivnim osudama prethodnoga režima, govoreći o novoj hrvatskoj zbilji (samo)obmanjivački i kroatocentrično, dakle lažljivo i prijetrovno. Tako je to kod učenih profesora marksizma kad izvrše konverziju, ali ne promijene mentalni sklop i metodologiju promišljanja. Sve je ostalo isto, osim nekoliko parola!

Nažalost, nešto slično uočavamo i kod autorice ove knjige. Knjigu je podijelila u dva poglavlja. Prvo, »Sjećanja, zapisi, reagiranja«, s potpoglavljima: »O knjigama napisanim *uzvodno*« i »A kakvo je danas lice *Lijepa naše*«; drugo, »Dokumenti, pisma, reagiranja«, s potpoglavljem: »O *Bespućima povijesne zbiljnosti* dr. Franje Tuđmana«.

Budući da je ova knjiga neka, blago rečeno, čudna kombinacija memoarskih zapisa, dnevnčkih bilježaka, prepiske i polemičkih obračuna, očekivalo bi se da su pojedini stavci popraćeni pripadajućom kritičkom aparaturom, dovoljnim brojem napomena i objašnjenja, te barem orisom idejnog, vremenskog, političkog i prostornog konteksta. Ovako je današnji čitalac, koji ništa ne zna o zbivanjima, akterima i događajima iz onih davnih vremena, prepušten nimalo zahvalnom poslu da sam upotpunjuje povelike praznine ili, pak, da vjeruje na riječ autorici i svakoj njezinoj voluntarističkoj, nepotkrijepljenoj i možebitno neistinitoj tvrdnji. Mi koji smo suvremenici M. P. M. i djelovali smo u hrvatskom/jugoslavenskom književnom životu, prilično lako uočavamo dvojbena mjesta autoričinih interpretacija.

Do 1990. nije bilo razvidno kakvo je bilo idejno-političko opredjeljenje M. P. M. No to joj nije smetalo da ostvari zavidnu

karijeru, iako će se nakon 1990. predstavljati žrtvom režima, totalitarizma, srpskog, komunističkog i tko zna kakvog sve ne odnarođivanja. Nešto poput Nele Eržišnik, koja se predstavljala »žrtvom komunističkog terora«, a od njezinoga glumatanja, kreveljenja i cerekanja jedva smo se spašavali!

Nakon 1990. M. P. M. će postati varenom hrvatskom domoljupkom, kroatocentričnom aktivisticom, idolopoklonički fasciniranom Tuđmanom, »osoba od povjerenja Prvoga hrvatskoga predsjednika« — kako piše njezin predgovarač Vidmarović — »unatoč svim diskriminacijama kroz koje je prolazila ostala je vjerna svojim idealima iz 1990. godine. Unatoč svim šikaniranjima i diskriminacijama, unatoč tome što su joj kažnjavali i obitelj!!! Podsjećam riječ je o osobi koja nosi najviša državna odličja, a sva su joj bila dodijeljena za života prvoga hrvatskoga Predsjednika dr. Franje Tuđmana. Upravo ta činjenica ima posebnu težinu i zato je posebno ističem«. Sve ovo i ne bi bilo osobito sporno, ali M. P. M. u knjizi jasno pokazuje da je hrvatska nacionalistkinja čiji nacionalizam, ne časovito nego redovno, klizi u rasizam, šovinizam i ksenofobiju. Ona će napadati pojedine političare i kolege iz prethodne države s ideokratskim žarom, tražeći njihovo onemogućivanje i uklanjanje, zabrane i izbacivanje iz nacionalne memorije, kakav se uvijek primjenjuje u prelaznim revolucionarnim vremenima. Dakle, isključivo, nepravedno, revanšistički, osvetnički, neljudski... No i njoj se dogodilo isto ono što se događa svim zaslijepljenim dogmatičarima, primitivnim ideokratima i revolucionarnim suputnicima: bit će ubrzo odbačeni, marginalizirani i zaboravljeni.

Završni akord gorčine i razočaranja iz ove knjige došao je naknadno i potvrđuje ove naše opaske. M. P. M. dala je u veljači 2018. ostavku na članstvo u HDZ-u. Iz njezinog obrazloženja izdvajamo nekoliko naglasaka:

»HDZ je, izgleda, sasvim postao antiintelektualistička stranka!

Postalo je sasvim razvidno da današnji HDZ nema nikakve veze s idejama i programom pokojnog našeg predsjednika dr. Franje Tuđmana (koji je, nota bene, okupljao oko sebe najistaknutije umjetnike i intelektualce, i ne samo stranačke simpatizere), odnosno nitko više i ne zna odgovoriti što je program današnjeg HDZ-a i zašto takav HDZ kadrovski promiče samo poslušnike u zabrinjavajućoj negativnoj selekciji, čije posljedice sada osjećamo kao nepodnošljivost, poniženje, pa i izdaju i ugrozu najsvetijih sastavnica našeg identiteta. Zašto, pobogu, odbacujemo obrazovane, kulturne, domoljubne intelektualce... I stoga, jer ne vidim kraja

ovom besmislu, ružnoći i najnižim lažima i strastima s kojima se zagađuje tzv. hrvatska javnost, s današnjim danom izlazim iz članstva HDZ-a i bezuvjetno tražim brisanje svog imena s popisa onih koji će i dalje šutjeti i trpjeti ovu sramotnu i neoprostivo štetnu i uvredljivu kulturnu politiku.«

Već skoro trideset godina tvrdimo nešto slično, samo proširenije i utemeljenije! Iz naše individualne perspektive, uz žaljenje što živimo u takvim bijednim prilikama, sretni smo da nismo prilegli uz rudo jedne štetne i besperspektivne politike kao slijepa marva!

NIKICA MIHALJEVIĆ