

REPUBLIKA

MJESEČNIK ZA KNJIŽEVNOST, UMJETNOST
I DRUŠTVO

KAZALO

Nikola Đuretić: *Lovac sjena* / 3

Zlatan Mrakužić: *Lica goticizma: mitovi i metamorfoze žanra* / 11

Miroslav S. Mađer: *Razgovor riječi* / 29

Tema broja:
OPĆA POVIJEST GLAZBE

Priredila: Sanja Majer-Bobetko

Stanislav Tuksar: *Seriya „Opća povijest glazbe”, Hrvatsko muzikološko društvo, 2004-2008.* / 37

Gorana Doliner: *Jacques Chailley: Povijest glazbe srednjega vijeka* / 45

Ennio Stipčević: *Howard M. Brown – Loiuise K. Stein: Glazba u renesansi* / 48

Ivan Ćurković: *Claude V. Palisca: Barokna glazba* / 51

Vjera Katalinić: *Peter Rummenhüller: Glazbena pretklasika* / 55

Vjera Katalinić: *Giorgio Pestelli: Doba Mozarta i Beethovena* / 57

Ivan Ćurković: *Carl Dahlhaus: Glazba 19. stoljeća* / 60

Leon Stefanija: *Hermann Danauser: Glazba 20. stoljeća* / 63

Ivan Klarić: *Mjesečeva kuća* / 66

UMJETNOST • KULTURA • DRUŠTVO

Sanja Nikčević: *Linija hrvatske dramske intertekstualnosti: Tomislav Zajec ili traganje u tekstovima* / 75

KRITIKA

Zvezdana Timet: *San, magla i ništa* / 89

Cvjetko Milanja: *Od nostalgije do ironije* / 94

Nikica Mihaljević: *U službi hrvatskog jezika* / 97

Antun Pavešković: *Fusnote ljubavi i zlobe (46)* / 99

Kronika DHK (*Anica Vojvodić*) / 102

Nikola Đuretić

Lovac sjena

Ma koliko se trudio, san mu nije dolazio na umorne vjeđe. Već je svitalo i bilo je taman toliko svjetla da čovjek zaključi kako će to biti još jedan tmuran, siv, ravničarski dan. Olovno nebo slijepilo se sa zemljom na obzoru i Tomislav je imao dojam da bi posve pleglo po njima da nije bilo jablanova što su se oštro zasjekli u to tusto, sivo meso, otvorivši rane iz kojih je curila nezaustavna, dosadna sukrvica od kiše. Zemljom su se sporo, lijeno vukla duga, prljavo-bijela pera magle. Bilo je hladno. Zima je najavljivala svoj ledni stisak kojim će uskoro pričepiti usnulu ravnicu, a sve to blato i kal prekriti prašinastom bjelinom mraza i tankom pokoricom leda. I sve će, sav taj napaćeni kraj, sva ta nepregledna ravnica postati nevino bijela; prvi ovogodišnji pršić prekrit će rane i ožiljke, kao da se nikada ništa nije dogodilo, kao da zemlja ne krije kosti izginulih, kao da nije prepuna smrti što se već stoljećima taloži u toj slavonskoj crnici i svakog proljeća iznova rađa zelenim snovima mrtvih predaka, mislio je Tomislav dok mu je neka groznica tresla cijelo tijelo, a srce bubnjalo u nutrini, i on se čutio jadno i potrošeno kao da mu je na pleća sjelo stotinu godišta, a ne tek nepunih dvadeset.

Do njega, pokriven komadom voštanog maskirnog platna što su ga pronašli iza razrušene i spaljene kuće, a koje su vjerojatno u panici ostavili neprijatelji, duboko je spavao Pravoslavac, hrčući i mljackajući jezikom, kao da ga se sve ovo ne tiče, kao da je doma u bijeloj slavonskoj postelji, a ovaj komad prljava platna što zaudara na ulje i benzin, najmekša i najtoplija perina od gušćeg paperja. U malim bazenčićima, što su ih zapasali pregibi krutoga platna, nakupile se barice kišnice koje su se, poput kakve jeftine bižuterije, caklile i ljeskale na prvim zrakama štura jutarnjeg svjetla.

Sve je ovdje, u toj čudnoj, prelijepoj, okrutnoj zemlji, bilo nekako drukčije, razmišljao je još uvijek poluusnule duše, sve intenzivnije, u usporedbi s

onim njegovim otočkim domom. Ovdje ne sipi ona tanka rosulja kao doma, ovdje lije kao iz kabla, kao da se sav svod otvorio. A mraz kad stisne, i srce u grudima zastane. Ljeti pak, kada sunce plane, sprži i misao u duši. Pa i ljudi su sasvim drukčiji; nisu nalik onim bljedunjavim otočanima, vodnjikavih očiju, koji su poput čovječjih ribica – nekako ružičasti i prozirni. Ovi su ovdje kao grumen zemlje – crne i masne, poput hrastova debla. Stameni. Stoga su im i snovi valjda takvi: duboki kao rijeke s proljeća, zlatni kao žitna polja, mirisni kao šljivici u kasnu jesen. Ili su sve to samo njegove tlapnje!? Tlapnje jednog hrvatsko-češko-engleskog HOS-ovca koji se našao u tom slavonskom kalu, a da ni sam ne zna kako, u potrazi za nekim posve nestvarnim i za sada, činilo mu se, sasvim nedokučivim snom svojih predaka. To je to, govorio je sam sebi, budeći se postupno i postajući sve svjesniji drhtanja cijeloga svojega bića, koje je u tom jutarnjem srhu treperilo poput brezova lista na vjetru, postajući sve svjesniji neke groznice što mu se razbuktavala nutrinom i on je, ovako stisnut uz usnulo, toplo tijelo Pravoslavčevo, trljao krmeljave upaljene oči, nastojeći se otrgnuti tom snatrenju što ga je vuklo nazad u mrak i groznicu njegove polu-uspavane svijesti. Bila je ta mrklina, napokon, ipak bolja od ove zbilje što ih je okruživala i od koje se više nije imalo kamo pobjeći. Ali valjalo im se napokon razbuditi i spremati se za posljednji pokušaj proboja, za izlazak iz ovoga pakla svakodnevnog neprijateljske topovske paljbe što je uporno i neumoljivo razarala sve, kuće, životinje, ljudske živote, pretvarajući taj nekada ubavi panonski barokni grad u žitku masu smrti, u kal i krv, u prah i pepeo iz kojega smo svi izašli i u koji ćemo se svi vratiti – ne uspije li im probiti se kroz kukuruzišta i neprijateljski обруč što se već danima nezaustavljivo stezao.

Tomislav se oprezno izvukao ispod kruta voštanog platna, kako ne bi probudio Pravoslavca, i stao žustro trljati obje potkoljenice koje su posve odrvenile od hladnoće i nekretanja, ne bi li u njih utrljao malo krvi i topline što su se tijekom noći, činilo mu se, sasvim iscijedili u žednu slavonsku zemlju. Satnik Orešar i Branko već su bili ustali i nešto su prčkali oko poluugašene vatre, puhali u rijetku žeravicu, nabacivali komade nekakva masna papira i sitno suho trešće, nastojeći je ponovo raspaliti kako bi prigrrijali konzervu, dvije, prije nego što stigne zapovijed za pokret. Tomica se primaknuo vatri i nagnuo se nad topli bezdimni plamen osjećajući kako mu val ugone prožima cijelo tijelo, šireći se u ritmičnim krugovima odozdo prema gore. Čudno je to, pomislio je, kako čovjeku katkada i ovako sitne ugone predstavljaju pravu sreću. Doma, u Londonu, toga nije bio ni svjestan. Ondje, sreća je bila u nečemu posve drugome, razmišljao je uz vatru što se razbuktavala.

Nikome nije bilo do razgovora. Samo su ukrstili staklene poglede. Bilo je to dostatno. Ipak ovo nije bila nekakva epizoda kakve holivudski ušminkane ratne televizijske serije, u kojoj ratnici, okupljeni oko vatre, pred odlučujući boj, prosipaju kojekakve duhovitosti, prisjećaju se svojih prijašnjih života ili dubokoumno razglabaju o smislu života. Branko se tek malo pomaknuo kako

bi omogućio Tomici da prinese svoju porciju bliže plamenu i zagrije jučerašnji čaj na kojem se bila uhvatila tanka korica leda. Tomica je, i dalje bez riječi, iz ranca izvadio suhi, tvrdi dvopek i pružio ga Branku. Ovaj je samo odmahnuo glavom i uzvratio tutnuvši pred Tomicu čuturu iz koje ga je zapljusnuo mirisni pah šljiva. Nategnuo je i dalje ne govoreći ništa te je, prije nego što će je progutati, promeljao mirisnu tekućinu usnom šupljinom, isplahnuvši iz te kužne pećine zadah sinoćnjih ostataka hrane, i pustio je da klizne niz grlo, očekujući plimni val topline da se podigne iz dubine njegove nutrine prema grlu i obrazima, ali ništa se nije dogodilo. Osjetio je samo još veću hladnoću pa se tek stresao, zatreperio i primaknuo se još bliže blaženom plamenu.

I ostali su se stali buditi i primicati jedinom izvoru topline.

– Bog te, kaj je hladno! – došepesao je Joža negdje iz smjera kuće, zatvarajući rasporak na hlačama. Cipele su mu bile pošpricane i vonjao je na mokraću.

– Bit će oblačan i maglovit dan. To nije loše – ubacio se satnik Orešar.

– Hoće neko hladne piletine od jučer? – upitao je Štef noseći cijelo pečeno pile u lijevoj ruci, desnom prinoseći ustima komad mesa što ga je netom bio otrgnuo.

– Može. Taj sam – ubacio se Pravoslavac koji se, unatoč Tomicinoj pažljivosti, ipak probudio i sada je za sobom vukao ukrućeno platno, spustivši ga tik uz vatru. Štef i on sjeli su i stali komadati ostatak pileta.

– Poslao sam poruku u stožer da se danas izvlačimo – nastavljao je satnik. – Krećemo čim su svi spremni. Kad počne prva jutarnja kanonada. Neće očekivati da ćemo tada krenuti u proboj.

– Daj malo te piletine za zvjerčicu – dometnuo je Tomica, iz njedara izvukao čupavu gvaljicu, spustio je do nogu i sjeo do Štefa na vlažno platno. Pseto se na prvi očit topline odmah pomokrilo po njegovim čizmama. Pravoslavac ga je hitro prebacio sebi u krilo i stao ga hraniti komadićima mesa. Štene je halapljivo gutalo hladnu piletinu kao da je znalo da mu je to posljednja hrana za duže vrijeme.

– Šta ćeš s njim, Londonac? – upitao je Pravoslavac samo klimnuvši glavom u smjeru psića.

– Ništa. Ostavit ću ga ovdje. Ne može s nama – odgovorio je suho Tomislav.

– Snaći će se taj! Sviklo je to na preživljavanje – dometnuo je satnik Orešar.

– Ostavit ćemo mi tebi ove fine papice, jelda – pomilovao je Pravoslavac čupavo klupko, tepajući mu, i turio psiću pred gubicu nov komad piletine.

– Taj bu jel bolje od nas narednih dana – ubacio se Štef, pljuckajući kosti. – Di je ona čuturaica?

Branko mu je pruži i on, obrisavši masna usta rukavom i otravši prste o voštano platno na kojem su sjedili, nategne, vrati čuturu Branku i dometne: – E, tako, jebote! Sad možemo i do Osijeka! Ma što do Osijeka... i do Londona, jel tako, Londonac! – zacereka se i pljesnu Tomicu po leđima veselo, gotovo razdragano.

Spomen rodnoga grada ponovo je pokrenuo u Tomici bujicu slika i sjećanja što je nosila sve pred sobom. Gdje su sada njegovi? Što rade? Brinu li? Nizala su se sva ta pitanja kao zrnevlje krunice koje su kratki, zdepasti, bijeli prsti njegove matere prebirali s vremena na vrijeme, kada bi joj neka briga ispunila nutrinu i navukla tmaste oblake na čelo. Najviše je ipak mislio na oca. Danas nije lako biti Hrvat u Londonu, razmišljao je dalje Tomislav. Izlazi li stari i dalje na trijem svaku večer popušiti cigaretu, zagledan u mrklinu u dnu dvorišta, u utvare svoje prošlosti? Ali, bogami, nije lako biti Hrvat ni ovdje! Što je s rodbinom u Osijeku? Jesu li u nekom skloništu, kakvu memljivu i hladnom podrumu? Ili su se sklonili kod prijatelja i znanaca u nekom drugom gradu? Što je sa stricom Vladimirom i njegovima u Zagrebu? Nije im se stigao javiti prije odlaska na bojišnicu pa vjerojatno ni ne znaju da je ovdje. One u Osijeku će možda i vidjeti, ako su još uvijek u gradu i uspije li se probiti kroz obruč.

– Idemo, dečki, pokret! – napokon je rekao satnik Orešar, podigavši ranac i zabacivši pušku na rame. – U kolonu po jedan, bez priče. Ako se tko izdvoji u kukuruzima, naći ćemo se, kako smo se sinoć dogovorili, kod kapelice na raskrižju gornjega puta. Štef, ti ćeš na začelje kolone.

Štef je samo zamišljeno klimnuo glavom i pljunuo, kao da je time htio zaključiti razgovor.

U tome trenutku začula se i neka daleka grmljavina. Valjala se potmulom s istoka, prijeteći.

– Točno na vrijeme – dodao je Branko gledajući na sat.

– Ja ću napred, Londonac, a ti samo za mnom i ništa ne brini. Doć ćemo mi do Osijeka! – ponavljao je Pravoslavac, kao da se želi uvjeriti u nešto u što mu je i samome bilo teško vjerovati.

Kudravo klupko uzvrpoljilo se i stalo cviljeti. Osjetila je životinja što se sprema i da će opet biti prepuštena sama sebi. I nije joj se to svidjelo.

Tomici su gotovo navrle suze na oči. Uvijek je bio osjetljiviji na boli i patnje životinja. Čovjek je barem mogao reći što mu je, gdje ga boli! Sagnuo se, zgrabio maloga Jurja jednom šakom, izustio jedno „fuck it” i ponovo ga gurnuo u njedra. Zamijetio je Pravoslavčev pogled prepun razumijevanja. Ovaj nije ništa rekao. Tomica mu je za to bio zahvalan. Onda oćuti hrapav, topao jezik koji mu liznu vrat. I ne izdrža. Ponovo su mu niz obraze curnule suze koje je hitro obrisao rukavom da netko ne bi zamijetio, premda su svi bili suviše zaokupljeni vlastitim mračnim mislima i nisu imali snage ni volje brinuti tuđe brige.

Štef i Branko trudili su se skupiti malo smrznute zemlje kojom su zasuli vatru. Pravoslavac je preko novonastalog malenog humka prebacio voštano, maskirno platno i bez nekog vidljivog razloga se prekrizio. Da su mu mogli zaviriti u glavu, vidjeli bi da je u tome trenutku pomislio na Darija Miholjevića Gospara.

I potom su krenuli.

Kada su ušli u polje kukuruza, prve granate pale su na dvjestotinjak metara od njihova položaja.

Zemlja je bila kruta i smrznuta, zamijetio je Tomislav. Sve će se to, za sat, dva, kada se siva vuna oblaka raskida pa se štire zrake škiljava sunca probiju i otope ovu mraznu pokoricu, pretvoriti u gusto, ljepljivo, slavonsko blato. Učinilo mu se da ga osjeća kako pulsira, diše, živi. Premda dolazi zima kada, kako se vjeruje, sve zamire, ova zemlja nikada ne prestaje živjeti, mislio je Tomislav. U svojem zimskom snu ona samo skuplja sokove za novo sjemenje, nove klice, novo zelenilo, novi život što se ponavlja besprekidno, što je neuništiv. Smrt je tek početak novoga života u tom cikličkom obnavljanju bez kraja i početka. Što je više smrti, to je život bujniji, tvrdokorniji, uvjeravao se u tu jednostavnu istinu koja, činilo mu se, nikada nije bila aktualnija nego baš u tome trenutku, na tome mjestu, usred te slavonske nigdine.

Kretanje, koje se sastojalo od neravnomjernih koraka, sinkopiranog ritma što su ga diktirale neravne brazde i visoke stabljike kukuruza, prešlo je u ne-svjesnu rutinu. Pogled mu je bio prikovan za Pravoslavčev ranac što je poskakivao ispred njega u nekom uspavljujućem njihaju. Tek bi metalna kopča, s vremena na vrijeme, bljesnula nekim prigušenim, gotovo prijetećim bljeskom, poput sječiva iznenada izvučena noža u kakvoj uličnoj prepirci. Bljesak upozorenja da mora ostati koncentriran, usredotočen, ako želi preživjeti, ako ne misli zauvijek ostaviti kosti u tom hrvatskom kalu. Gotovo je svjesno budio u sebi taj životinjski instinkt preživljavanja. Istiskivao ga iz mrkline podsvjesnoga, iz dubina vlastita bića za koje nije niti znao da postoje.

Onda je fijuknulo, vrisnuo je zrak, i začula se nova eksplozija. Bila je ovaj put sasvim blizu. Svi su se automatski pobacali po tvrdoj zemlji, zabivši glave u rahle brazde. Osjetio je miris zemlje – gorak, svjež, taman.

– Ova je bila blizu, jebem im mater – dolepršao je do njega hrapavi, promukli Brankov glas.

Još uvijek nosa zabijena u zemlju, Tomica je ugledao pred sobom suhe, žute listove što su slojevito omatali stabljiku kukuruza. I sitne žilice korijenja na koje se nahvatalo bijelo inje jutarnjeg mraza. Bilo je u tome gotovo neke ljepote, prostrujalo mu je glavom, u toj oštroj, okrutnoj mrzlini. Svjesno je stao pomicati nožne prste u čizmama, ali ih nije osjećao. Huknuo je u desnu šaku, kao da će tako ugrijati i promrzla stopala. Valjat će krenuti malo žustrije da krv prokola tijelom i ugrije obamrle udove, govorio si je, hućući sada u lijevu. O eksplozijama nije razmišljao. Kao da su se događale nekome drugome, a ne njima. Kao da je on sve to promatrao iz neke nestvarne daljine.

– Pokret! Kreći dalje! – začuo je nakon nekog vremena nečiji šapat ispred sebe. Prenio je poruku onima iza. Da ga je netko upitao, ne bi mogao reći koliko su dugo ležali tako skutreni, bez daha, očekujući novi vrisak, pa eksploziju i potom blaženu tišinu što je značila da se može dalje, da je prijetnja, za sada barem, minula.

Automatski, bez svijesti, ustao je, popravio ruksak na leđima, provjerio životinjicu u njedrima i ponovo uhvatio ritam s Pravoslavčevim rancem čija mu je kopča sada, učinilo mu se, šeretski namigivala. „Što je, trta, ha!?”, govorila je kopča. Kao da ga je razumio pa ga želi umiriti, psić ga još jednom liznu. On ga poljubi u krzno na razmeđi nosa i očiju i gurne dublje u njedra. Iz daljine začu nervozno graktanje gavranova koje su nove eksplozije ponovo uzbudile i digle u hladni, jutarnji zrak. No, nije bio sasvim siguran. Možda je ipak sve to proizvod njegove mašte. Možda su ti zvukovi izvirnuli iz njegove nutrine; samo posljedica nekog davnog filmskog ili literarnog sjećanja: ... *Take thy beak from out my heart, and take thy form from off my door! Quoth the Raven; „Nevermore”*.

Nastavio je dalje, mehanički izbacujući nogu ispred noge. Onda posta svjestan neke mekoće koraka. Zemlja je popuštala, mraz se povlačio pred neumoljivom rosuljom što je uporno rominjala s neprovidna, siva svoda. A onda, sva se ta mekoća prometnu u neku ljepljivu težinu. Zemlja se stala lijepiti za cokule i čizme, uvlačiti ih u svoju utrobu, kao da ih kani progutati, činilo se Tomislavu. Sada je već tutnjalo svuda oko njih. Eksplozije su podizale u vis stubove zemlje i raskomadana kukuruza. Bili su već posve iscrpljeni od stalna lijeganja i ustajanja, od panična straha kada bi začuli karakterističan zvuk granata. Sljedeća kanonada VBR-a zatekla ih je duboko u kukuruzištu. Projektili su padali uglavnom desno od njih, u smjeru puta što je vijugao između oranica i šumarka topola obrubljenog redom već gotovo posve golih jablanova. Tek tu i tamo grunula bi koja sasvim blizu i zasula ih tušem zemlje i trešća. I onda, kada su već bili na samome rubu polja kukuruza, kada se kroz krezube, suhe stabljike nazirala ravnica brisana prostora što ih je dijelio od ceste, ciknula je jedna negdje pri kraju kolone, zagrmila i utihnula, ostavivši za sobom tek šobonj grumenja što je padalo po njima zajedno sa sve jačom i sve hladnijom kišurinom.

U tišini koja ih je pokrila svojim mekim, blagim dlanom, začulo se prvo nečije stenjanje, a potom i zapomaganje. Tomica je odmah prepoznao Štefov glas. Potrčao je u smjeru jauka. Čuo je da još netko prilazi s lijeva. Kukuruzi su šuškali i lomili se pod teškim Pravoslavčevim koracima. Nekako zajedno stigli su do mjesta na kojem je sada bio krater i na rubu kojega je ležalo Štefovo krvavo tijelo. U dubini kratera nalazile su se Štefove obje noge odsječene negdje u polovici bedara. Tomica i Pravoslavac poduhvatili su ga ispod pazuha i stali ga potezati podalje od kratera, kao da iz te rupe koju je za sobom ostavio projektil viri neka avet nove opasnosti. Stenjući i naprežući se, bježali su od odsječenih, bezživotnih nogu, a da toga nisu bili ni svjesni.

– *Medic* – zakrkljao je Tomica. – *Medic, where is the fuckin medic?* – čuo se kako vrišti, nesvjestan da je odjednom počeo govoriti engleski.

– Sanitet... imamo ranjenika! – urlao je sada i Pravoslavac.

Iz Štefovih batrljaka liptila je krv. Micao je njima kao da želi ustati, osoviti se na noge koje su ostale u krateru. U očima mu je bio tek neki blijedi, bezoblični strah. A, onda se sasvim umirio.

Uto su stigli satnik Orešar i Joža. Pravoslavac je samo zaklimao glavom.

Tomica je sjedio na goljoj zemlji posve onemoćao, zureći u mlohavo tijelo bez nogu, držeći još uvijek Štefovom desnu ruku, ne ispuštajući je, kao da će time spriječiti da iz njega istekne i posljednja kaplja života.

– Pusti, pusti. Pusti ruku, Londonac! – govorio mu je neki glas u uho. Bio je to satnik Orešar. – Hajde, bogamu, sada možeš pustiti. Gotovo je.

– *Fuck, fuck, fuck!* – pokuljalo je iz Tomice koji je naglo ustao i odmaknuo se nekoliko koraka, duboko udišući kao staklo oštar jutarnji zrak prožet vonjem sumpora i spaljena mesa.

Dva metra dalje, Joža je klečao i, zibljući se naprijed-nazad kao kakav umobolnik, glasno ridao. Prestao je tek kada mu je Branko privrućio zvučnu šamarčinu.

– Branko, povedi ih dalje! Moramo nastaviti. Granatiranje još nije gotovo. Moramo se ukloniti s ovoga mjesta – zabrzao je nervozno satnik. – Javite da pošalju sanitetsku ekipu i pokupe Štefa. Idemo! Treba misliti na žive, a ne na mrtve. Moramo dalje! Ja ću na začelje, umjesto... – mrmljao je dalje neuvjerljivo satnik, kao da je htio sama sebe uvjeriti kako je to jedini pravi potez, jedino rješenje situacije u kojoj su se zatekli.

Branko je krenuo povukavši za sobom Jožu koji je rukavom otirao suze i balavi nos. Za njima su polako slijedili i ostali. Tomica je još jednom bacio pogled na noge u krateru i učinilo mu se kao da se jedna od njih trznula. „Hrvatska iz očevih snova, kladim se, ne izgleda ovako!”, bljesnulo je u njemu, premda nije znao otkud je ta ružna, zlobna primisao izvirnula. „Nije to pošteno!”, odmah se ukorio. „Nije kriv otac, niti njegov snovi. Krivnja leži negdje drugdje”, govorio si je pokušavajući odagnati sliku osakaćena Štefova tijela što mu je, poput kakve utvare, lebdjela pred očima, dozivajući ga ominozno rukom, kao da je htjela reći: „Dođi, samo dođi! Dođite svi za mnom. Ovdje je mir, spokoj. Ovdje ne padaju granate. Nema eksplozija. Sve je mir i mir je sve! Ovdje je spasenje!”

Ponovo su bili na rubu kukuruzišta. Pred njima se protegnula ravnica brisana prostora od nekih petstotinjak metara do prvih jablanova što su obrublivali šumarak topola. Branko ih je čekao klečeći. Ispred sebe je rasklopio zemljopisnu kartu, pokušavajući se orjentirati.

– Mislim da je iza onoga šumarka cesta koja vodi dolje prema kapelici. Jebiga, dečki, moramo pretrčati ovaj brisani prostor. Okolo nemremo – bilo bi predugo, a s ove strane su neprijateljski položaji. Daklem, jedini je put preko ove livade, a kat jednom zađemo u šumu, ondak smo praktički doma, ne!? Ostavite sve nepotrebno ovdje u kuruzi, da bute kaj lakši, i pići! Nemamo tu puno kaj razmišljat!

Quoth the Raven; „Nevermore” – vratio se Tomici u glavu onaj zloguki gavran. Sada je sjedio na ramenu Štefovog beznogog tijela koje je i dalje lebdjelo negdje pred njim vabeći ga na čistinu.

– Ja nikud ne idem! – pobunio se odjednom Joža. – Tam smo kaj guske na streljani!

– Ma, nemaš se kaj brinuti. Vebeeri nemaju taj domet. Dosegneju samo do kuruze. Ono je tam izvan! Čisto kak suza! Petsto metrih trka i mir Božji, kužiš – smirivao ga je Branko.

– Ne idem! – tvrdoglavio se Joža.

– Pa, prije buju te tu trefili, nek tam u šumi, bedak jedan! – nastavljao je Branko.

– Ne, ne idem!

– Tko od straha umre, na grobu mu prde – umiješao se Pravoslavac, dodajući raspravi malo ove narodske mudrosti. To zrnce zdrava razuma, drevna umotvorja, imalo je čudesan učinak na Jožu. Je li riječ ipak bila tek o stidu koji su u Joži izazvale Pravoslavčeve riječi što su ga ugrizle za srce, Tomica nikada neće saznati. Bilo kako bilo, ustao je i, sav zajapuren u licu, jurnuo niz padinu prema šumarku. Ostali su ga slijedili.

Slika Štefova beznogog tijela odjednom je nestala iz Tomicine glave, a odmijenila ju je zaglušujuća eksplozija i Joža koji leti zrakom zajedno s onim Tomicinim gavranom.

– U pičku materinu! Ušli smo u minsko polje! – zastenjao je Pravoslavac ukipivši se na mjestu.

I ostali su se skamenili. Strah je u Tomici odjednom postao žitak, opipljiv. Neka nemoćna panika ispunila mu je cijelo biće i ćutio se kao da se utapa, kao da tone u neku muljavu, gustu, prljivu vodurinu što mu je nadirala u nosnice i usta i on nije mogao disati.

– Sad samo polako. Bit će ovo pipavo, al' jebi ga, druge nema. Ovde na čistini ne možemo ostat – razmišljao je naglas Pravoslavac.

Tomica je oprezno pogađao po zemlji, izvadio nož i stao bockati ledinu pred sobom – centimetar po centimetar. Ni na što više nije mislio. Bio je prazan, posve prazan. Nutrinu mu je odjednom, kao proljetna bujica, ispunio neki teški, sveopći mir. Tomislav Jesenski bio je potpuno smiren.

Kada je čuo eksploziju, znao je da je kasno. Netko je vrisnuo. Možda je to bio baš on!? Nije bio siguran! Hrapavi, umorni, starački glas nije prepoznao.

(ulomak iz romana)

Zlatan Mrakužić

Lica goticizma: mitovi i metamorfoze žanra

Kad se govori o gotskome romanu, možda bi trebalo početi kratkim ispitivanjem samoga značenja riječi *gotski*. To je riječ koja pruža širok izbor značenja, riječ kojom su se koristili, i kojom se i danas koriste, u znatnome broju različitih područja. Tako se ta riječ upotrebljava i u znanosti o književnosti, i u historiografiji, i u povijesti umjetnosti, kao arhitektonski pojam koji se odnosi na stil građevine.¹

U literarnome kontekstu, riječ *gotski* se ponajčešće primjenjuje na skupinu romana napisanih između 1760. i 1820. godine. Uz nekoliko iznimaka, autori tih romana danas više nisu predmetom nekakve velike pozornosti, iako su neka imena, poput Horacea Walpolea, Ann Radcliffe, C.R. Maturina ili Mary Shelley poznata i današnjim čitateljima. Iako među djelima tih poznatijih pisaca gotskih romana postoje znatne razlike, književna povijest ih je bila sklona prikazivati kao istorodan, homogen korpus književnih djela. Nadalje, mnoge motive i teme karakteristične za tu vrstu proze nalazimo i u nekim drugim žanrovima, primjerice u povijesnome romanu, pustolovnome romanu u užem smislu, detektivskoj pripovijesti i kriminalističkome romanu, *horroru* i *science fictionu*, ali i u nekim djelima književnosti devetnaestoga i dvadesetoga stoljeća

1 Neke kulturne mijene koje su se zbile tijekom osamnaestoga stoljeća u velikoj su mjeri uvjetovale kasnije upotrebe ove riječi. Naime, prvotno je taj izraz označavao nešto što je u vezi s Gotima, ili s barbarskim sjevernjačkim plemenima koja su imala stanovitu ulogu u slomu Rimskoga carstva. Budući da je termin *gotski* nekako bio u vezi s manje-više nepoznatim značajkama „mračnih” stoljeća, postao je deskriptiv, opisni pridjev za sve što je srednjovjekovno, dakle za sve što je u vezi s vremenom do sredine sedamnaestoga stoljeća. Iz toga je slijedilo da je to pojam koji bi se moglo upotrijebiti kao suprotnost „klasičnome”. Jer, klasično je bilo uređeno, gotsko je bilo kaotično, klasično je bilo jednostavno i čisto, gotsko je bilo urešeno i grčevito, tamo gdje je klasično nudilo skup kulturnih modela koje je poželjno slijediti, gotsko je predstavljalo neumjerenost i pretjerivanje.

u kojima su začeti mitovi i/ili stvorene ikone modernoga doba koje daleko nadilaze granice žanrovske književnosti.

Gotski je roman književni žanr nastao u Engleskoj, no treba spomenuti da se u njemu zamjećuju utjecaji nekih njemačkih autora toga doba². Prvi koji se bio okušao u tom žanru bio je Horace Walpole³, objavivši godine 1764. roman *Otrantski dvorac*, nevjerojatnu pripovijest o bijegu i potjeri, smještenu u pseudo-srednjovjekovno okružje. Sve glavne teme i simboli gotske proze prisutni su već u toj Walpoleovoj prozi, s njenim glavnim junakom Manfredom, tipom junaka-zlikovca. No taj roman ipak nije bio začetnikom nove mode u književnim zbivanjima, čini se da mašta Europljana još nije bila spremna za to (bit će tek nakon utjecaja koji su na nju izvršila zbivanja iz doba Revolucije i Terora). Prije 1789. *Otrantski se dvorac* činio tek rasonodom, ekscentričnim proizvodom literarnoga antikvara; nakon 1790. otkrio se kao usamljeni preteča, kao jedan od pokušaja stvaranja modernoga romana. Gotski je roman postao prevladavajućom modom zahvaljujući drugim dvama engleskim piscima: Ann Radcliffe i Matthewu Gregoryju Lewisu.

Naime, gotski je roman dosegnuo svoj prvi vrhunac, u smislu broja objavljenih djela i popularnosti, sredinom posljednjega desetljeća osamnaestoga stoljeća, bio je to tada dominantan književni žanr. Devedesete godine osamnaestoga stoljeća bile su za Europu podosta kaotično razdoblje, što je utjecalo na politički i kulturni život, i tržište knjiga bilo je preplavljeno velikim brojem književnih djela koja se nisu željela baviti zbivanjima iz suvremenoga života, nego geografski i historijski udaljenim događajima i mjestima.

Ann Radcliffe i Mathewa Lewisa općenito se smatralo protagonistima dvaju različitih tipova *gotske* proze, no i pokraj svih mogućih stilskih razlika, kod oba autora možemo utvrditi, u znatnoj mjeri, identičnost tematskih preokupacija. Prva kojoj je uspjele postići uspjeh s gotskom prozom bila je Ann Radcliffe. Njene knjige, koje su objavljene između 1789. i 1797., i koje su sve uglavnom nalik jedna drugoj, varijacije su zapravo jedne osobite arhetipske teme. Ukratko, u prozi Ann Radcliffe, kroz krajolik kakav nalazimo uglavnom samo u snovima, obično nazvan imenom nekog stvarnog talijanskog mjesta (u obzir dolazi i Francuska), neka djevojka, sama i užasnuta, bježi između oronulih dvoraca, pljesnivih tamnica i duhova za koje se uvijek iznova pokaže da zapra-

2 Uglavnom zbog svojih osamnaest dramskih djela, koja je ili sam napisao ili preveo s njemačkoga, i od kojih su neka u to doba bila postigla znatan uspjeh, postao je istaknuta književna ličnost. Kratki roman *Najmljeni ubojica iz Venecije* (Bravo of Venice, 1804.), Lewis je zapravo preveo s njemačkoga, autor mu je Heinrich Zschokke. Lewis je dobro poznao njemačku književnost, bio je vješt prevodilac, načitan.

3 Što se tiče gotskoga romana, *Ferdinand prof Fathom* Tobiasa Smolletta, objavljen 1753. godine, pruža stanovit nagovještaj „predokus” atmosfere koja će postati karakteristična za taj žanr. Naime, u Smollettovu romanu postoje dva poglavlja, XX. i XXI., koja svojim sumornim ugođajem podosta odudaraju od ostalih dijelova, i mogli bismo ih u tom smislu označiti kao nekakav „gorski interludij” u sklopu djela, ali sam roman se nikako ne bi mogao nazvati gotskim, jer zadržava mnogo od bujne naracije, komičnoga dijaloga i poetske karikature, značajki prethodnih Smollettovih romana.

vo i nisu duhovi. Malo joj nedostaje da utekne svojim groznim progoniteljima, no ipak je uhvaćena; opet pobjegne i opet je uhvaćena; utekne još jedanput, i opet bude uhvaćena (katkad nas to može podsjetiti na noćnu moru iz koje se nije moguće probuditi). Junakinja se naposljetku uspije osloboditi, i udaje se za ljubavnika punog vrlina koji je sve to vrijeme radio na tome da je spasi (a često i zajedno s njom prolazio kušnje). Na kraju se sve one sablasti koje su ih terorizirale pokazu kao voštane figure ili zakrinkani živi ljudi, nadnaravne pojave uslijed kojih se činilo da junakinjini neprijatelji imaju nekakva svojstva koja su iznad ljudskih razotkriju se tek kao obične mehaničke naprave, itd.

I tu se nameće pitanje, naime, zašto baš Italija, Mediteran, Jug u tako „crnome” žanru (kod Lewisa je to Španjolska)? U tri možda najpoznatija gotška romana, *Otrantskom dvorcu*, *Talijanu* i *Redovniku*, milje čini nekakav magičan krajolik nekakve legendarne Italije ili Španjolske, i po tom tamnom sumornom predjelu, duž mračnih hodnika dvoraca kojima obilaze duhovi, bježi junakinja gotškoga romana, progonjena od nekakvog zlokobnog muškog protagonista (u *Talijanu* to je Schedoni, u *Otrantskom dvorcu* Manfred, a u Lewisovu *Redovniku* Ambrosio), i u tom se odnosu donekle može nazrijeti stanovita sličnost sa sentimentalnim Richardsonovim romanom, jer motiv progonjene djevojke nalazimo i u *Pameli* i u *Clarissi*.

Ipak, u obradi tog motiva razlike su veće od sličnosti. Tu je, ponajprije, pitanje tona samoga djela. Kako god da bile melodramatske ili čak tragične implikacije sentimentalističkog romana, Richardsonu je ipak namjera da otkrije svjetlost i neku vrst spasenja, da vrlina, kao u slučaju Clarisse, iako se uvijek ne uspijeva obraniti, ipak na kraju na neki način trijumfira. S druge strane, gotški roman, premda katkad dopušta sretan svršetak, posvećuje se slikanju moći tame. Zapravo, moglo bi se ustvrditi da se gotški roman usredotočuje ne na junakinju (kao što je to kod Richardsona), nego na zlikovca, nitkova.⁴

Proza Ann Radcliffe doima se prilično bezazlenom u usporedbi s prozom M. G. Lewisa zvanog „Monk”. U umjereno sablasnoj prozi gospođe Radcliffe, u kojoj je užas stišan završnim stranicama, u kojoj za sve natruhe iracionalnoga na kraju postoji racionalno objašnjenje, u Lewisovu djelu kao da je oslobodena sva prekomjerna, odvratna žestina ove vrste proze, dovedena do apsurdna; objavljivanje *Redovnika* godine 1796. učinilo je njegova autora zvijezdom londonske književne sezone, šokiravši službene čuvare ćudoređa. Kao i svi drugi gotški romani toga doba, i ovaj je, moglo bi se reći, *protestantski* u svome etosu, antikatolički zapravo, jer ovaj žanr dosljedno projicira u svome pripovijedanju sliku Crkve kao neprijatelja, u njem je lako zamijetiti standardne i očekivane karaktere poput izopačenog redovnika, podmitljivog inkvizitora, podmukle opatice, itd. Štoviše, imaginacija nekih autora gotškoga romana hrani se na

⁴ Na motiv junaka-zlikovca, koji doista jest izum gotškoga romana, lik koji je obilježen ljepotom i užasom posvemašnje predanosti zlu, često ćemo i poslije nailaziti u svjetskoj književnosti, sve do proze Thomasa Harrisa.

onome što je nespojivo s njenim principima, ritualu i blještavilu, politici i ceremonijalnosti. Posebnu radoznalost autora gotških romana pobuđuje ideal celibata i njegove zloporabe. Naposljetku, otud i motiv takve mračne Italije i Španjolske u spomenutim djelima.

Moglo bi se ustvrditi da je u gotškome romanu ljubav zamijenjena užasom kao središnjom temom ove vrste proze. Naime, pisac gotškoga romana, osobito „Monk” Lewis, gomila užasne zločine, prouzrokujući mučninu kod čitatelja, često prelazeći granice dobroga ukusa i čitateljske izdržljivosti; tu je naglasak upravo na onome odvratnom. Na primjer, nije dovoljno da protagonist tek počini silovanje, on ga mora počiniti nad svojom sestrom; a ako je on sâm klerik, zavjetovan na celibat, a njegova žrtva redovnica, predana Bogu, to bolje! Počini li protagonist umorstvo, žrtva obično mora biti njegov otac, ili kakva druga najbliža rodbina, a zločini se moraju zbiti na nekom tamnom mjestu, najbolje među gnjilećim truplima u kakvoj grobnici, ili slično.

Netko bi čak mogao ustvrditi da je cjelokupna tradicija gotškoga romana⁵ prije patološki simptom nego pravi književni pokret, skretanje u bolesnu igru strašenja u tami ili pak uranjanje u sadističku fantaziju. Gotski roman pripada *nemimetskom*, fantazijskom tipu pustolovnoga romana, tipu u kojem preteže nevjerovatno i čuderno, sve ono što su tvorci novoga engleskoga romana osamnaestoga stoljeća, Richardson i Fielding, iz svojega djela bili isključili. No, za razliku od baroknoga romana, *Astrée* na primjer, čiji je ton nostalgičan, a fabula sročena tako da može pothranjivati pastoralna sanjarenja jedne više klase okrenute spram prošlosti, ponovno uspostavljanje čarolije i fantazmagorije u gotškome je romanu zlokobno i uznemirujuće, više nalik noćnoj mori nego snu, pisci gotškoga romana okrenuti su „noćnoj” strani života, iracionalnom svijetu snova, temama i simbolima užasa koje svako Doba razuma uzgaja u svojoj sjeni (pa i ovo naše, što se može zamijetiti u *science-fiction* literaturi, a i kod pisaca koje se podosta neodređeno naziva postmodernističkima).

Dok su Richardson, Fielding i Smollett za roman otkrili sadašnjost, suvremenost, svagdašnjost, gotski je roman po prvi put otkrio prošlost, i to ne poput Shakespearea, to jest prošlost kao suvremenost, nego prošlost kao prošlost. Ipak, gotski roman nije pokušavao s učenjačkom preciznošću dokumentirati tu razliku između prošlosti i sadašnjosti, kao što su to kasnije učinili Scott i Manzoni; on je tek pokušao prenijeti nekakav osjećaj o tome: osjećaj o nečem proteklom, preživjelom. Pisci gotških romana gledali su na „gotška” vremena kao na nešto izopačeno i odvratno. Njihova je vizija te prošlosti bila vrlo sumorna, prizivali su te pretpostavljene prošle dane ne da bi ih sentimentalizirali, nego da bi ih osudili. Većina je tih pisaca bila ne samo avangarda u svojim literarnim aspiracijama, nego i radikalna u političkom smislu; ukratko, bili su antiaristo-

5 U tzv. visokoj književnosti čini mi se da se ta goticistička tendencija najviše zamjećuje u američkoj književnosti, u onoj njezinoj liniji koja vodi od Brockdena Browna, preko Poea, Melvillea i Hawthornea, do pisaca poput Faulknera, pa potom dalje u književnost postmodernizma.

kratski, antikatolički i antinostalgčni. Premda njihova djela obiluju duhovima, sablastima, znamenjima, nije to zato što bi oni sami bili praznovjerni, nego zato što su bili zaokupljeni time da razotkriju doba praznovjerja i mračne religije koja ga je održavala. Pod spektakularnim događajima pripovijesti strave i užasa, pod njenom melodramatskom psihologijom i teatralnošću, zapravo kao da odzvanja poklik *Écrasez l'infâme!*, duh Voltairea kao da lebdi nad sablasnim dvorcem. Sumoran ugođaj *gotske* proze, ugođaj koji kod čitatelja izaziva potištenost, u osamnaestom je stoljeću signalizirao uznemirujući povratak prošlosti u sadašnjost, u doba koje je velike nade polagalo u moć razuma.⁶

Pripovijesti u kojima su prisutna tajanstvena zbivanja, jezivi prizori, potjere u kojima je život junaka neprestano ugrožen, prevladavaju u osamnaestome stoljeću. Sablasti, čudovišta, demoni, leševi, kosturi, zli plemići, redovnici i redovnice, banditi i, napose, mlade, nezaštićene junakinje koje su sklone onesvijestiti se pri susretu sa svakim od spomenutih užasa, napućuju gotski krajolik. Tom su popisu likova u devetnaestome stoljeću pridodani znanstvenici, kriminalci, luđaci, očevi, muževi, te čudovišni dvojnici, koji označava dvostrukost i zlu prirodu ljudske ličnosti. Gotski su krajolici pusti i puni prijetnje; u osamnaestomu stoljeću to su divlji, goroviti predjeli s ruševnim dvorcima i neprohodnim šumama, a poslije je to moderni velegrad, sa svojim labirintom mračnih ulica, koje jednako tako odišu nasiljem i prijetnjom. U ranoj gotskoj prozi prevladavajuće mjesto radnje bio je dvorac, zapušten i pun skrivenih prolaza. Od ostalih „srednjovjekovnih” građevina vrlo su popularne bile i zgrade samostana na kakvu samotnu mjestu, te crkve i groblja. U prozi devetnaestoga stoljeća, dvorac je postupno prepustio mjesto staroj kući (obično na osami), i kao zgradi i u značenju porodičnoga stabla, koja postaje mjestom straha i tjeskobe, osjećajima koji izvor imaju u nekakvome mračnome događaju iz obiteljske prošlosti, događaju koji nenadano počne opsjedati stanare kuće.

Pitanje veze između *gotske* proze i uspona romana općenito povezano je s time kako je bilo moguće da se uopće na taj način pojavi novi književni oblik; i što je prouzročilo, dalo povoda takvoj silnoj promjeni u panorami književne proizvodnje. Moglo bi biti da je glavni detalj promjena u socijalnoj strukturi europskoga društva osamnaestoga stoljeća, i s time povezan razvoj čitateljske publike. Dok je pisac sredine sedamnaestoga stoljeća obično, što je bilo neizbježno, proizvodio unutar sustava pokroviteljstva i u korist zatvorenoga aristokratskoga kruga, rast trgovačke srednje klase te rast gradskih središta zajedno su djelovali na pojavljivanje nove vrste potencijalnih čitatelja.

Dio objašnjenja za ovaj pomak mogao bi se nalaziti u osebujnome protuslovlju s kojim se susrećemo u historiji ideja osamnaestoga stoljeća, protu-

6 I u drugoj polovici dvadesetoga stoljeća te na početku ovoga gotske su slike i simboli nastavili zasjenjivati vjeru u progres moderniteta, „kontranaracijama” koje su se usredotočile na prikazivanje naličja prosvjetiteljskih i humanističkih vrijednosti. *Gotska* je proza i u ovome našem vremenu fascinirana predmetima i djelovanjem za koje se općenito drži da je negativno, iracionalno, nemoralno i fantastično.

slovlju između „službene kulture” i stvarnoga ukusa. Gledano s te službene strane, osamnaesto je stoljeće bilo veliko doba racionalizma i prosvijećenosti, Diderota i Voltairea, ali i drugih pisaca i filozofa, od Davida Humea do Williama Godwina. Prosvjetiteljstvo je sebe vidjelo kao nositelja radikalno progresivne filozofije. Kloneći se oslanjanja na vjeru i religiju, ono se odredilo u korist napredovanja, putem znanosti, prema znanju. Možda najtipičniji njegov proizvod jest *Encyclopédie* (1751 – 80), koja je trebala biti sustavno izvješće o svem ljudskome znanju; njena vjerojatno najustrajna tvrdnja bila je da je čovjek potencijalno svemoćan, da nema tajni svemira koje će pred njime ostati neotkrivene, bude li samo slijedio staze znanosti i razuma. Ljudski je um jedini vodič k istini; ako Bog postoji, njegova je jedina funkcija bila da stvori svemir, i dalje nema više igrati nikakvu ulogu.

Premda se uklanjanje božanskoga, ili udaljavanje od njega, te ustrajanje na ljudskome znanju možda može smatrati progresivnim, svođenje ljudskoga na racionalno može se također činiti jalovim. Oslanjanje na razum može se činiti da uklanja zagonetku i tamu, no jedino na račun izopćenja velikih područja zbiljskoga iskustva, iskustva *osjećaja* i *strasti*. No da ta područja ne mogu biti isključena iz ljudskoga života i iz književnosti najbolje svjedoči Richardson. Naime, Richardsonova je zamisao bila utemeljena baš na ispitivanju, istraživanju emocija, jakosti onih osjećaja koje su racionalisti pokušavali potisnuti; i upravo je Richardson u tom smislu daleko najvažniji praotac, začetnik vrsta književne proze pisanih u posljednja tri desetljeća osamnaestog stoljeća.

Već sam spomenuo da je veliki dio proze toga doba činila *gotska* proza; no postoji još jedan, sveobuhvatniji pojam, koji pokriva velik dio same *gotske* proze te uz to gotovo sve drugo što je bilo popularno između godine 1770. i 1800., a to je *sentimentalizam*. Malo je pisaca koje taj biljeg nije barem malo dotaknuo. Značajke sentimentalnoga romana jesu raspravljanje (nadugačko) o plemenitim, profinjenim emocijama njegovih karaktera, iscrpno slijeđenje njihovih osjećaja, biranje situacija u kojima na vidjelo izlazi njihova pojačana svijest o vlastitom postojanju, situacija ispunjenih patosom, tjeskobom, patnjom i strepnjom. Zapravo, sentimentalizam je bio i stav i stil, i možemo čak osjetiti kako se zadržao u djelima nekih od najvećih pisaca devetnaestoga stoljeća (Balzac, Dostojevski, Dickens, Hugo ...), da ne spominjem Wilkiea Collinsa, francuski *roman populaire*... Gotski roman ne bi bio mogao nastati bez stila ove vrste, budući da se upravo u ovome stilu počinju naslućivati mogućnosti da se ravnoteža i razboritost Prosvijećenosti skrše pod teretom osjećaja i strasti. Popularnost sentimentalnoga romana pokazuje protuslovlja u ukusu čitatelja u osamnaestome stoljeću. Ona ukazuje i na područje u kojem su se ta protuslovlja najjače osjećala: to je područje strasti, emocionalnoga života. Dakako da nam se emocije, onakve kakve nam ih prikazuju sentimentalisti, čine čudnima, iskrivljenima, izvještačenima, čak nastranima, no to jedva da može biti iznenađujuće prisjetimo li se da je riječ o dobu u kojem je, generacijama,

socijalnim i kulturnim životom dominirao skup ideja kojima se pokušavalo reducirati moć tih emocija, te ih, naposljetku, zanijekati.

Pri proučavanju gotske proze devedesetih godina osamnaestoga stoljeća važno je imati na umu i to da to nije bilo nekakvo nenadano, naglo izbijanje posebnoga književnoga žanra, nego da je to žanr u koji se slio niz kulturnih utjecaja, od Shakespearea do *Ossiana*, od medijevalizma do protestantizma. A većina je važnijih pisaca u razdoblju od 1770. do 1820. – što će reći ponajprije važnijih pjesnika toga razdoblja – bila na ovaj ili onaj način pod snažnim utjecajem *got-ske* proze: Blake, Coleridge, Shelley, Byron i Keats, Scott, Schiller i Goethe, pa i Hugo. Spominjući neke aspekte vezivanja pjesnika romantizma uz *gotsku* prozu, čini mi se da ne bi bilo naodmet razmotriti tri simbolične figure na koje počesto nailazimo u njihovome djelu; a to su: *lutalica*, *vampir* i *tražilac zabranjenoga znanja*, osvrnuvši se pri tomu i na dva prozna djela koja su, objavljena koncem drugoga desetljeća devetnaestoga stoljeća, niknula iz tog inventara simbola; riječ je o *Vampiru* Johna Polidorija i *Frankensteinu* Mary Shelley.

Treba odmah reći da je postalo uobičajeno pretpostaviti da je goticizam bio način pisanja koji su romantičari „prerasli”, nekakav rani, nezreli izraz njihovih interesa i nemira. No činjenica je da pet velikih pjesnika engleskoga romantizma, Blake, Coleridge, Shelley, Byron i Keats (a slično bi se moglo utvrditi i za njemačku pa i za, donekle, francusku književnost), upotrebljava u svojem pjesništvu motive i postupke koji su nerijetko obilježeni punim opsegom got-skih registara. Sva su petorica u *gotici* našla elemente koje su upotrijebili za osobite svrhe; čineći to, proširili su opseg *got-skoga*. Tako su, u raznim djelima, utjelovili središnje simbole straha jednoga doba; i, u velikoj mjeri zbog tih maštovitih utjelovljenja, ti će simboli odjekivati tijekom cijeloga devetnaestoga stoljeća, pa i dvadesetoga.

Prvi od tih simbola, *Lutalica*, javlja se u djelu Coleridgea, Shelleyja i Byrona, u Maturinovu *Melmothu lutalici*, te u pjesmama i prozi mnogih drugih, manjih autora toga razdoblja – uključujući tu, dakako, i Lewisova *Redovnika*. Drevne legende o Lutalici stižu iz raznih izvora: iz Biblije, iz djela ranih historičara⁷, a neki znanstvenici utvrđuju povremenu nazočnost Lutalice u talijanskoj, španjolskoj, njemačkoj i engleskoj književnosti šesnaestoga i sedamnaestoga stoljeća.⁸ Srž građe tih legendi bavi se pretpostavkom o čovjeku

7 Srednjovjekovni engleski kroničar Roger iz Wendovera opisuje u svojoj *Flores historiarum* kako je neki nadbiskup iz Armenije, posjetivši Englesku 1228. godine, izvijestio da u Armeniji bijaše neki čovjek koji se nekoć zvao Kartafil, a koji je za se tvrdio da je bio u službi Poncija Pilata i da je bio udario Isusa na njegovu putu na Kalvariju, podbadajući ga da ide brže. Isus je odgovorio: „Ja idem, a ti ćeš čekati dok se ne vratim.” Kartafil je kasnije pokršten, te je dobio ime Josip, i dalje je pobožno živio među kršćanskim svećenstvom, nadajući se da će na koncu biti spašen. Legenda je ponovno oživljena godine 1602. u jednome njemačkome spisu, „Kurze Beschreibung und Erzählung von einem Juden mit namen Ahasverus” („Kratak opis i pripovijedanje koji se odnose na Židova po imenu Ahasver”). U toj je verziji prvi put tome lutalici dano ime Ahasver.

8 U Njemačkoj se sedamdesetih i osamdesetih godina osamnaestoga stoljeća javlja zanimanje za simbolične konotacije toga lika u djelu Goethea, C.F.D. Schubarta (*Der ewige Jude*) i Schillera (*Der Geisterseher*).

koji je, zbog nekakvog skrajnjeg zločina prema Bogu, često blasfemije ili nevjerovanja, osuđen na vječni život na ovome svijetu. Taj vječni život nikada nije ugodan, no tumačenja njegova značenja u velikoj se mjeri razlikuju. U nekim slučajevima, taj je život obilježen trajnim umorom, gađenjem i dosadom, što je, dakako, i srž *Weltschmerza*, te „nadljudskom” melankolijom; u drugima, život Lotalice se tumači kao vrst prometejskoga ili titanskoga prkosa. Lotalica je junak i/ili žrtva. Obično posjeduje nadnaravne moći, često je to dar pretkazivanja budućnosti; a često se govorilo da je njegova zadaća na zemlji naći drugu osobu koja bi, iz očaja, zamijenila sudbinu s njime, zadaća u kojoj Lotalica nikada ne uspije.

Ovaj je simbol općinio romantičare. Kod Blakea mu odsjev možemo naći u *Jeruzalemu*, Coleridgeov je *stari mornar* u jednaku položaju, napušten od Boga zbog neoprostivog zločina te osuđen lutati svijetom kao živući dokaz božje osvete. Byronov *Childe Harold*, iako nema nadljudske značajke, ispunjava sličnu ulogu.

No očito je da je Lotalica, ma koji da je njegov prvotni zločin, već odavna okajao svoj grijeh ili se, kao u slučaju *staroga mornara*, baš i ne čini da grijeh u potpunosti zaslužuje takvu kaznu, Bog koji ga kažnjava ljubomorni je Bog, ljubomorani na ljudske težnje. Lotalica je počinio prvotni prijestup, zločin, no često u neznanju, i potom postao žrtvom užasnoga progona, koji ne može ublažiti. Ujedno, on je živući dokaz užasa u srcu svijeta, a sam je izvan dosega straha; jer, on je prkosio Bogu i, putem poznatoga mitskoga procesa, sada je sam stekao tabu koji je bio povrijedio, postao je posvećena, zabranjena osoba, izvor straha. On se usudio dodirnuti ono što se dodirnuti ne smije, i sada je sam nedodirljiv, predstavlja anomaliju, on je „smrtno nesmrtno”, a prijetnja koju sa sobom donosi jest opće uznemirivanje prirodnoga reda, reda toliko dragoga piscima osamnaestoga stoljeća.

I *vampir* je anomalija⁹, i to anomalija koja se učestalo pojavljuje u djelima romantičara. Tako i kod Shelleyja, u pjesmi *Invocation to Misery*, imamo nešto što je vrlo nalik vampiru:

Kiss me; – oh! Thy lips are cold:
Round my neck thine arms enfold –
They are soft, but chill and dead;
And thy tears upon my head
Burn like points of frozen lead.

⁹ U pučkoj legendi, vampir je stvor koji pije krv, navodno nemirna duša nekoga heretika, zločinca ili samoubojice, koja noću napušta svoj grob, često u obliku šišmiša, da bi pila krv ljudskih bića. Do svitanja se mora vratiti u svoj grob ili u mrtvački kovčeg ispunjen zemljom njegove rodne grude. Njegove žrtve nakon smrti postaju vampirima. Premda je vjerovanje u vampire bilo široko rasprostranjeno diljem Azije i Europe, bila je to ponajprije slavenska i mađarska legenda, a izvješća o vampirima posebno su bujala u Mađarskoj u godinama između 1730. i 1735. U književnim i filmskim verzijama te legende vampir redovito ima blijedo lice, prodorne oči, te stršeće ocnjake, a hrani

Ono što ovdje možemo zamijetiti čudna je veza strasti i smrti, što je ujedno bit vampira. No, simbol može upućivati na više toga: poput Lualice, vampir prekoračuje zakon smrtnosti; jednako tako, on je neobična inverzija kršćanskoga mita žrtve. Više čak nego Lualica, vampir se čini simbolom tabua, često je nedodirljiv čak i za druge sablasti i demone; uz to, posebno je opasan, često u prenesenom značenju, kao izvor infekcije. Vrlo je jaka veza između njega i sna: oba su noćne pojave koje iščezavaju sa svjetlošću dana.

Vampir je vrlo rasprostranjen simbol, primjere nalazimo u gotovo svakoj europskoj i azijskoj mitologiji; no postoje osobite značajke njegova predstavljanja u književnosti romantizma, od kojih su mnoge sažete u noveli Johna Polidorija *Vampir*. Ponajprije, priča jedva da se i bavi temom sisanja krvi. Za protagonista, lorda Ruthvena, kaže se, doista, da ima čudne, vampirske navike, no šteta koju čini više je učinak konvencionalnih oblika zavodenja i drugih nečasnosti. Također, propast koju uzrokuje u društvenome tkivu nije posve njegova krivnja: autor snažno nagovještuje da su oni koji su upropašteni zapravo žrtve svojih unutarnjih slabosti – bilo da je riječ o nasilnicima, kockarima, varalicama, ili o tek „krhkim” osobama. Ruthven krši socijalne norme, no on to čini u suradnji sa svojim žrtvama; on tek djeluje kao katalizator da potisnute sklonosti izbiju na svjetlost dana.

Lik lorda Ruthvena postao je uzorom engleskoga vampira. Najvažniji od njegovih posebnih atributa jest taj da je on, poput vampira iz srednjoeuropske legende, aristokrat. Spominjalo se da je Polidoriju pri stvaranju lika lorda Ruthvena kao model poslužio lik Lorda Byrona, no to nije toliko važno; jer, Ruthven nije slikovito predočenje nekog mitologiziranog pojedinca, nego mitologizirane klase. On je mrtav, a ipak nije mrtav, poput moći aristokracije početkom devetnaestoga stoljeća, rekli bi neki; on traži krv, jer krv je stvar plemstva, krv ratovanja i krv roda.

Vampir je u osnovi protugrađanska figura. Redovito je elegantan, dobro odjeven, majstor zavodenja, ciničan, osoba izuzeta iz prevladavajućih socijalnih i moralnih pravila. Otud on zauzima svoje mjesto pokraj drugih oblika gotskih zlikovaca i nitkova, kao dionik u mitu koji je proizvelo građanstvo da bi objasnilo ono što mu je prethodilo, i svoje vlastite strahove. Treba primijetiti da je Polidorijev vampir još sposoban „pobjeđivati”, no u *Draculi* Brama Stokera, romanu napisanome gotovo stoljeće kasnije, vampir biva poražen od odabranih združenih snaga znanosti i racionalizma. Naposljetku, rekao bih da je i vampir nekakva vrsta pobunjenika, ali ne na osnovi okretanja od društva, poput recimo Byronovih ili Schillerovih junaka; on tu značajku stječe kao lik koji pripada prošlosti, i koji se ne da asimilirati u suvremenome svijetu.

se putem ugriza i potom sisanja krvi iz rane na žrtvinu vratu. Postupci za prepoznavanje vampira (oni ne bacaju sjene i ne odražavaju se u zrcalima) te za njihovo odbijanje (pokazivanjem raspela ili spavajući s vijencem češnjaka oko vrata) znani su već i maloj djeci. Vampire se može poslati na konačni počinak tako da im se zabije glogov kolac kroz srce, a može i spaljivanjem, ili uništavanjem njihovih dnevnih počivališta.

No, kako je s poviješću? Vlad I., knez Vlaške (1431-76), inače znan kao „Dracula” naskoro je prešao u legendu kao sinonim za okrutnost. U novije doba, i seksualni prizvuci njegove izopačenosti privukli su mnogo pozornosti u literaturi. Pa ipak, on jest bio povijesna ličnost, čije se rodno mjesto Sig-hișoaru, i dvorce u Poenariju i Branu može posjetiti u današnjoj Rumunjskoj. Njegova kneževina Vlaška ležala je na lijevoj obali donjega Dunava, stiješnjena između velike Kraljevine Ugarske, koja ga je držala svojim vazalom, i rastućeg carstva otomanskih Turaka, kojima je plaćao danak. Prije, u doba križarskog pohoda na Varnu godine 1443-4., dok je još bio nepunoljetan dječak, poslan je kao talac na dvor otomanskoga sultana Murata I; seksualno zlostavljanje kojemu je ondje bio podvrgnut može se smatrati vjerojatnim psihijatrijskim izvorom njegovih kasnijih opsesija. Upotreba zašiljenoga kolca bila je dobro znana Turcima kao oblik kazne, no u rukama Vlada ona je postala instrumentom istinskog masovnoga terora.¹⁰ Vlad I. došao je na vlast godine 1456., samo tri godine nakon turskoga osvojenja Carigrada. Na se je gledao kao na osobu koja se bori za stvar kršćanskih vladara koji se suprotstavljaju Nevjerniku a jedna mu je ekspedicija preko Dunava navodno donijela 23.883 sužnja za nabijanje na kolac, ne računajući one kojima je bez milosti odrubljena glava ili su živi spaljeni. I kod kuće, njegova je vladavina počela s masovnim umorstvom vlaščkoga plemstva, možda dvadeset tisuća muškaraca, žena i djece nabijenih na kolac u šumi kolja pod prozorima dvorca. Draculino uhićenje i zatočenje od strane Matije Korvina, kralja Ugarske i Hrvatske, dovelo je 1463. godine do objavljivanja, u Beču, njemačkoga prikaza njegovih nedjela, *Geschichte Dracole Wayde*, što je bilo osnovom za svu potonju literaturu o njemu. Te stranice mogu poslužiti i tome da nas podsjetite na neobičnu vezu između vjerskoga fanatizma (ili onoga što se takvim čini) i patološke okrutnosti koja je ustrajavala na tom nesretnome povijesnome prostoru, a mogli bismo pomisliti da u nekim dijelovima svijeta ta veza nije gotovo nimalo olabavila, ni do današnjih dana. Pa i neka izvješća o grozotama koje su počinjene u sasvim nedavno doba na ovim našim prostorima moglo bi se reći da pripadaju istoj mučnoj vrsti kao i užasi vlaščkoga kneza-vampira.

Uz Lutalicu i vampira u bestijarij romantizma moramo smjestiti i *tražitelja zabranjenoga znanja*. To zabranjeno znanje za kojim su romantičari tobože u potrazi slično je onome koje traže alkemičari: tajna vječnoga života, kamen mudrosti, dakle one vrste spoznaje koje će ljude učiniti bogovima, premda ne bi možda trebalo zanemariti ni to da zabranjeno znanje može biti i u području seksualnoga, i možda doista nije nevažno to što doktor Frankenstein postiže spoznaju upravo o ljudskoj reprodukciji, premda nekonvencionalnim sredstvima.

¹⁰ U rafiniranijoj varijanti, postupak koji je inače dobro znan iz Andrićeva romana, poput igle tanak vršak kolca specijalno naoštrena i namašćena, bio je zarinut u žrtvin rektum da bi izišao van kroz usta na takav način da su smrtne muke mogle potrajati danima.

No, preživljavanje smrti očito je temeljni motiv u sva tri simbola, jednako kao stanovito shvaćanje žudnje; naime, i Lualica, i vampir i tražitelj zabranjenoga znanja, sve troje su opsjednuti žudnjom kojoj u društvu nije moguće udovoljiti. Prvi motiv, dobro je poznato, javlja se gotovo kao opće mjesto u književnosti romantizma, naslijeđeno iz pjesništva „grobljanskih” pjesnika i *gotske* proze.

Sva tri spomenuta lika na neki su način aristokrati – i nisu zadovoljni ograničenjima ustaljenog i uređenog društva. Lik *tražitelja zabranjenoga znanja* pretvorio se, godine 1818., u možda najznačajniji i najpopularniji simbol strave i užasa modernoga doba: golem je utjecaj *Frankensteina* Mary Shelley.¹¹ Ni jedan drugi lik gotske tradicije, osim možda grofa Dracule, nije potpunije ušao u mitsku svijest. No osim gotske proze, tu su i mnoge druge sveze, ponajprije s mitom o Prometeju i s mitom o Faustu. Prometej, arhetipski tragač za zabranjenom mudrošću, u toj svojoj potrazi na se navuče užasnu i vječnu kaznu: i to ne kaznu vječnoga lutanja nego vječnoga mučenja. Veza između Frankensteina i mita o Prometeju te legende o Faustu neizravna je, jer Mary Shelley karakteristike prometejskoga junaka podjeljuje između znanstvenika Frankensteina i „čudovišta” koje je ovaj stvorio. Frankenstein je taj koji prkosi Bogu, stvarajući život, no čudovište podnosi barem dio kazne. Roman ima jednostavan zaplet. Frankenstein teži stvaranju živoga bića i, napornim radom i ustrajnošću, naposljetku postiže cilj. Biće koje je stvorio, međutim, iznevjeri njegova očekivanja, pokaže se neposlušnim, sve se više otuđuje od svojega stvoritelja, te naposljetku počini niz odvratnih zločina. Doktor Frankenstein i čudovište naposljetku se suoče, i čudovište od svojega stvoritelja zatraži da mu napravi družicu. Frankenstein to odbije, i knjiga završava uzajamnim gonjenjem i borbom.

U pogledu odnosa prema legendi o Faustu, Frankenstein nas na samome početku romana izvješćuje o prirodi njegovih intelektualnih interesa:

Spoznati tajne neba i zemlje bilo je ono za čim sam žudio... moja su istraživanja bila usmjerena k metafizičkom, ili, u najvišem smislu te riječi, k fizičkim tajnama svijeta.

Frankensteinova je zadaća posve znanstvena, njega ne zanimaju stvari iz socijalnog ili moralnog područja, on sebe smatra čistim tragačem za istinom, no metode kojima se koristi nisu faustovska alkemija, nego postupci prave znanosti.

Usput da spomenem, i Edgar Allan Poe bio je pod utjecajem britanske gotske proze. Poeov doprinos *gotskoj* prozi golem je i raznovrstan: priča o rascijepljenoj ličnosti, koju će iskoristiti i Stevenson u *Dr Jekyllu i gospodinu Hydeu*, prvo je bila ispriповijedana u *Williamu Wilsonu* (1839). No Poe je suviše velik pisac da bi se o njemu raspravljalo u okviru samo jednoga žanra.

¹¹ Shelley, Mary (1797 – 1851) bila je jedina kći Williama Godwina i Mary Wollstonecraft. Godine 1814. upoznala je pjesnika Percyja Bysshea Shelleyja te s njime pobjegla u Francusku. Par se vjenčao dvije godine poslije, nakon što je prva Shelleyjeva žena počinila samoubojstvo. Najpoznatiji roman Mary Shelley je *Frankenstein, ili moderni Prometej* (Frankenstein, or The Modern Prometheus, 1818.), djelo koje je napisala kada joj je bilo samo devetnaest godina.

Kad je riječ o žanrovskim okvirima slično bi se moglo ustvrditi i za Charlesa Dickensa. Razne načine pisanja koje je bio prihvatio, Dickens je pomiješao i oblikovao u stil posve osobit, stil u kojemu stanovita vrsta socijalnoga realizma i grotesknosti melodrame ulaze u naizgled nemoguću vezu. Pri pisanju ranih radova, na Dickensa su snažno utjecali autori engleske *gotske* proze tridesetih i četrdesetih godina devetnaestoga stoljeća, imena koja današnjemu čitatelju vjerojatno ne znače mnogo (Lytton, James, Ainsworth, Reynolds). Po uzoru na njihove romane, Dickens je svijet svojega mladoga junaka Olivera Twista odlučio napučiti provalnicima, drumskim razbojnicima, ubojicama i krvnicima, te uz to pripovijedanje opteretiti socijalnim komentarom, odustajući od opasnog davanja romantičnih značajki zločincima, čemu su redom bili skloni spomenuti autori. Nastojeći velegradsko podzemlje prikazati žarkim bojama, ali ne i ružičasto, Dickens se u stanovitome smislu vratio tamnom, gorkom svijetu opet jednoga pisca osamnaestoga stoljeća, nesmiljenom, okrutnom svijetu u kojem se kreću junaci romana Tobiasa Smolletta. Čini mi se da Dickens puno toga duguje i prozi Ann Radcliffe. Naime, i u većini Dickensovih romana tjeskoba i radoznalost nastaju iz sustavnoga razvijanja stanja opasnosti oko pasivnoga protagonista, a glavno sredstvo pri tomu je pretjerivanje i u broju i u naravi podražaja.

A postoji i jedan vrlo očit razlog zašto bi se Dickens obraćao prozi Ann Radcliffe za zanatsku pripomoć: naime, on je pisao za časopise, romani su mu objavljivani u nastavcima. Romani Ann Radcliffe nisu bili objavljivani u časopisima, no Dickensu su, kao i Poeu, pri ruci bili suvremeni časopisi, koji su vrvjeli pripovijestima kojima je glavna svrha kod čitatelja izazvati jezu, prozom koja je, dakako na neusporedivo nižoj razini, slijedila prozu Ann Radcliffe. I mnoge su Poeove priče zapravo modifikacija novinskoga štiva (kažu da je Poe bio strastveni čitatelj novina), jednako kao i mnoge od umetnutih priča u *Pickwickovcima*. No i jedan i drugi pisac prema toj se građi odnose s ironijom, potpuno svjesni sirovosti toga štiva, no to ih nije odvratilo da se tom građom posluže u svoje osobite svrhe. Uglavnom, čini se da je Dickens bio spoznao da je strah najbrži i najdjelotvorniji način postizanja trajne pozornosti čitalačke publike, i da je evolucija *gotske* proze proizvela rafinirane narativne postupke koje se može koristiti da bi se zajamčilo povišeno zanimanje čitatelja onih romana koji su u nastavcima bili objavljivani u časopisima.

Ima mnogo primjera iz Dickensovih romana koje bi se moglo navesti kao primjer gotskoga elementa u njegovu opusu: ja sam odabrao *Olivera Twista*, budući da taj roman i danas ima izniman utjecaj na široku čitalačku publiku. Čini mi se da su karakteri i ambijent toga djela danas najznamenitiji od svih koje je taj pisac stvorio (osim, možda, onih u *Davidu Copperfieldu*), premda je činjenica da je ta pripovijest o zločinu, umorstvu, sa svim vrstama melodramatskih majstorija, često do publike u dvadesetome stoljeću stizala posredno, na primjer putem kakva mjuzikla ili filma.

Činjenica je da Dickens ima pojačan osjećaj za prljavštinu (fizičku i moralnu): za razliku od autora pučkoga romana, Dickens je pri opisivanju velegradskih jazbina uvijek sklon spomenuti štakore, ili čitatelja upozoriti na vijence paučine u kutu kakve pljesnive prostorije. Uz to, osjećaj za strukturu pripovijedanja kod autora pučkoga romana bitno se razlikuje od Dickensova. Tako kod ovih prvih imamo neprestano ponavljanje scena nasilja, i ubrzo smo siti opće neljudskosti čovjeka, dok Dickens više voli jedan užas graditi na drugome, dakle u uzlaznome nizu. Tako u tom pogledu vrhuncem u *Oliveru Twistu* možemo smatrati Sikesovo umorstvo Nancy. Kao u gotškome romanu, središnji je motiv velikoga dijela njegove proze predstavljanje nedužnosti u nevolji, no novost je to što Dickensu to ponajprije služi da bi mogao društvu očitati moralnu lekciju, značajka koja, čini mi se, u gotškome romanu osamnaestoga stoljeća nije prisutna.

Dio Dickensove velike originalnosti, dakako, nalazi se u smještanju tih scena proganjanja i izopačenosti u vrlo prepoznatljiv, suvremeni London. „Goticizirani” velegrad javljao se možda i kod nekih ranijih autora, ali nikada se do tada taj „noćni” London nije pojavio takvom silinom kao u Dickensovoj prozi. Jer, noć je za Dickensa, jednako kao za Poea i Conana Doylea, ponajprije doba zločina. Spominjući, u vezi s Dickensom, žanr pučkoga romana, treba istaknuti da je to tek jedan od žanrova iz kojih je on oblikovao svoju posve originalnu prozu. Da bismo se upoznali s pravim pučkim romanom, *sensation novel* (zapravo je to *roman populaire* ili *roman feuilleton*) trebali bismo se okrenuti k drugim autorima, od kojih je jedan Dickensov „učenik” i prijatelj Wilkie Collins.

Zasluga je pisaca poput Collinsa, ali i francuskih pisaca Suea i Fevala, a potom i detektivske pripovijetke devetnaestoga stoljeća, što su u znatnoj mjeri „pripitomili” *gotsku* prozu, premjestivši mjesto radnje iz pustoši ruševnih dvoraca negdje u Apeninima (za koje vjerojatno čitatelji druge polovice devetnaestoga stoljeća ne bi puno marili) u suvremenu urbanu sredinu, ponajčešće Pariz i London. Spomenuo sam da velik dio prvotne *gotske* proze nije bio „popularan” u smislu književnosti kojoj danas pridajemo taj atribut, budući da je tada, koncem osamnaestoga stoljeća, ustroj tržišta lijepom književnošću bio, razumije se, drukčiji, te se ponajprije obraćao mješavini zanimanja i straha koje je građanstvo osjećalo u vezi s plemstvom. Francuski *roman populaire*, te Dickens i Collins, bili su stekli čitateljsku publiku koja je bila neusporedivo šira, a posljedica toga bila je promjena forme. Ono što je najvažnije, Dickens i Collins su, da tako kažem, „demokratizirali” gotski roman, svaki na svoj način, Dickens pomoću humora i karakterizacije, Collins uzbuđenjem i brzom naracijom. Rastegnuto pripovijedanje i složene literarne aluzije Ann Radcliffe mogle su odgovarati dokonj čitateljskoj publici, no s javljanjem običaja da se romani objavljuju u nastavcima, u časopisima, te s neprestano rastućim brojem pismenih osoba, nužnom je postala veća jasnoća pripovijedanja. Rekao bih da je Collinsova vrst *gotske* proze (koja je bila kratkoga vijeka) zapravo

tvorila prijelaz prema drugim žanrovima, ponajprije žanru pustolovnoga romana u užem smislu, žanra u kojem uzbuđenje i *suspense* ostaju, no druge se istaknute značajke gotškoga romana povlače ili pak potpuno nestaju, te prema žanru detektivske pripovijesti.

Ove modifikacije gotske proze ne znače, međutim, da je starija vrst te proze u drugoj polovici devetnaestoga stoljeća posve nestala; zapravo, godine 1864. objavljeno je djelo koje bismo mogli nazvati remek-djelom gotškoga romana, riječ je o *Stricu Silasu* Sheridana LeFanua.¹² Njegov *Stric Silas*, od književnih kritičara možda prenisko procijenjen roman, posjeduje potpun gotski inventar: i tu se susrećemo s mračnim junacima-zlikovcima, s junakinjom u neprestanome bijegu pred nemilosrdnim progoniteljima, viteškim shvaćanjem časti, ruševnim kućama i dvorcima, te sa sklonošću da se prirodu prikaže u njezinu tmurnom i prijetećem raspoloženju.

Devedesetih godina devetnaestoga stoljeća, u razmaku od samo jedanaest godina, stvorena su u književnosti tri velika mita modernoga doba, u djelima Roberta Louisa Stevensona (Dr. Jekyll i gospodin Hyde, 1886.), H.G. Wellsa (Otok dr. Moreaua, 1896.) i Brama Stokera (*Dracula*, 1897.). U tom posljednjem, „dekadentnom” desetljeću devetnaestoga stoljeća, opet imamo provalu simbolične energije, snažnu kao i u originalnome gotškome romanu. Sada uz bok Frankensteinovu čudovištu, Lutajućem Židu i „byronovskom” vampiru možemo staviti *Doppelgängera*¹³, izrađivača ljudskih bića, te novog, usavršenog vampira iz Stokerova *Dracule*. Zavirimo li u te knjige, zamijetit ćemo stanovitu uzajamnu povezanost – u temi svakako, čak i ako autorski stavovi mogu biti posve različiti. Jer, svi su oni, na ovaj ili onaj način, zaokupljeni problemom izopačenja, degeneracije, pa odatle i same biti ljudskoga.

Stevensonov kratki roman vjerojatno nije potrebno posebno predstavljati, jer to je od sva tri spomenuta djela najpoznatija pripovijest. Lako je prepoznati i gotsku tradiciju iz koje je proizašla, na primjer Poeovu novelu *William Wilson* (1839.). No, za razliku od svojih prethodnika, Stevenson priču smješta u „suvremeni”, metropolitanski ambijent i ukrašava je nekim značajkama detektivske priče. Očita je veza te pripovijesti sa stvarnim strahom koji je u to doba postojao kod ljudi u pogledu sličnih umorstava, počiniteljima kojih se nikako nije moglo ući u trag, strahom usredotočenim na gotovo arhetipsku figuru Jacka Trbosjeka. Zanimljivo je, tek usput da spomenem, da Stevensonova pripovijest nije na otvoren način zaokupljena *gotskim* problemom aristokracije, no čitatelji su, čini se, ipak našli načina da opet sa zločinom povežu aristokraciju: na primjer, čini se da nitko nikad nije pomislio da bi se moglo pokazati da Jack Trbosjek, kad bi bio raskrinkan, pripada nekom nižem društvenom sloju, da je jednako moguće da je bio, recimo, običan mesarski pomoćnik. Poput

12 U LeFanuovoj priči *Carmilla* susrećemo se i s prvim ženskim vampirom u književnosti.

13 Jedna rana, dobro poznata priča o *Doppelgängeru* javlja se u prozi *Eliksir vragova* (Die Elixiere des Teufels, 1815–16.) E.T.A. Hoffmanna, a uz Stevensonovu pripovijest mogli bismo još spomenuti i *Dvojnika* (1846.) F.M. Dostojevskoga, te *Sliku Doriana Grayja* Oscara Wildea.

Frankensteina i *Otoka dr. Moreaua*, *Dr. Jekyll* i *gospodin Hyde* računa na, pa čak i iskorištava, zabrinutost javnosti u pogledu znanstvenoga napretka i njegova smjera u slučaju da iz toga bude izuzeta „moralna komponenta”. No, za razliku od suvremenoga *science fictiona*, čini mi se da ova rana djela tek oskudno ističu znanstvene pojedinosti. Sam doktor Jekyll radije prelazi preko tih pojedinosti, ukazujući na to da bi takvi detalji samo zamarali čitatelja.

Pitanje odnosa ljudskoga i životinjskoga, bestijalnoga, kakvo se javlja kod Stevensonova, Wellsa i Stokera, te kasnije s ponešto drukčijom funkcijom kod nekih postmodernističkih pisaca, čini se da u velikoj mjeri proizlazi iz pokušaja da se iziđe nakraj s darvinističkim otkrićima u pogledu naravi evolucije. Često je to pitanje oblikovano kao nekakva vrsta vraćanja u prvašnje stanje, kao uvijek prisutna prijetnja da, ako je evolucija predstavljena kao ljestve, njima bi se nakon uspinjanja bilo moguće i spuštati. Tako je taj postdarvinovski strah omogućio nov zaokret u shvaćanju izopačenja, degeneracije, na primjer da je ljudsko biće proizvod nekakvog prvobitnog miješanja, i u osnovi možda nestabilna smjesa, koju slučaj ili nezgoda znanosti mogu rastaviti na dijelove. Taj je problem dvostrukoga „ja”, dakako, središnji motiv i u *Slici Doriana Grayja*, opsjednutost „strašnim užitkom”, kako kaže sam Wilde, „dvostrukoga života”. Slučajna Dorianova želja raskine karike, i on postaje slobodan da živi život poroka i prepuštanja uživanju, dok njegov portret fizičkim propadanjem bilježi njegovu poročnost.

Wellsov *Otok doktora Moreaua* mogli bismo smatrati još jednom pripovijestu o opasnostima znanstvenoga napretka, neobuzdanoga moralnim promišljanjem. U tom bismo smislu to djelo mogli dovesti u vezu sa *Dr. Jekyllom* i *gospodinom Hydeom* i *Frankensteinom*.

Poput prijašnjih junaka-zlikovaca, Moreau ima golemu moć nad svojim bližnjima. Dvosmislenost ovoga teksta uobičajena je *gotska* dvosmislenost, u kojoj je tražitelj zabranjenoga znanja osuđen, a istodobno biva okružen divljenjem i strahopoštovanjem. No Moreau nije samo „faustovski” tragač, Wells u svome djelu spaja stare *gotske* teme težnje za spoznajom radi vlasti sa strahom u pogledu ljudskoga položaja i dostojanstva stvorenog Darwinovim otkrićima. „Frankenštajnovski” stvaralac, Moreau želi oblikovati slobodno biće, slobodno od prirodnih ograničenja boli i užitka; kao imperijalist, on želi stvoriti roba, a najbolja vrsta roba, dakako, jest ona koja ne zna da to jest.

U osnovi, dva spomenuta djela, Stevensonovo i Wellsovo, zaokupljena su problemom oslobađanja potisnutih žudnji. Darwinova otkrića, povezana s razvojem u području psihologije imat će za posljedicu spoznaju da ličnost sadrži dubinske slojeve koji se ne pojavljuju na površini svagdašnjeg općenja, te strah da bi to Drugo, tako postulirano, možda moglo pripadati životinjskoj razini, čime se dokazuje ljudska veza sa životinjskim svijetom.

Dracula Brama Stokera još je jedno, čini mi se, uvelike potcijenjeno književno djelo, djelo koje je, ako ništa drugo, dobro napisano. Iz jasnih razloga,

sadržaj tog romana kritičari nisu uzimali ozbiljno, no možda bi to ipak trebalo učiniti. Naime, u književnoj je periodizaciji taj knjizi nekako teško naći mjesto; uzme li se u obzir prihvaćeno gledište o iščeznuću gotske proze i prije početka druge polovice devetnaestoga stoljeća, *Draculu* smo skloni proglašavati jednostavno knjigom za razonodu, čak nečim što spada u područje trivijalne književnosti.¹⁴ No mislim da taj roman ipak pouzdano pripada istome nizu knjiga u kojem su Stevensonov, Wildeov i Wellsov roman, možda ih čak nadmašujući razvojem simboličke strukture. Pojam „mit” da bi se opisalo neko djelo koje pripada području pisane književnosti često je zloupotrebljavan ili krivo upotrebljavan, no ako postoji neko djelo književnosti modernoga doba koje odgovara tome pojmu, tada je to baš *Dracula*, ako zbog ničega drugoga a ono na temelju same recepcije toga lika kod čitatelja i, još više, kod gledatelja.

Krv je imenica koja se možda najčešće javlja u Stokerovu romanu. Vampir uspijeva na krvi drugih, i sav napor Van Helsingov i njegovih kolega jest suniti taj jednosmjerni protok krvi, transfuzijom ili kakvim drugim mogućim sredstvima. „Vampir”, kaže Van Helsing, „ne može ojačati bez te hrane; on ne jede kao drugi.” I u ovome primjeru, te na drugim mjestima u *Draculi*, susrećemo se s religijskom inverzijom (što je još pojačano biblijskim tonom Van Helsingova govora): krv je život.

No krv *Draculi* ne daje život (kao što je uobičajeno u legendama o vampirima) tek u doslovnome smislu. Pojedincu *Draculi* treba krv, no *Dracula* nije samo pojedinac; on je, kako sam kaže Harkeru, dinastija, „kuća”, ponosan potomak i nosilac duge aristokratske tradicije. Čini se kao da, poslužimo li se na trenutak marksističkim gledištem, dugi historijski niz pokušaja građanstva da shvati značaj „plemenite” krvi u *Draculi* doseže točku apoteoze, jer grof *Dracula* je konačni, krajnji aristokrat; on je „profinio” svoje potrebe, i potrebe svoje kuće i loze, do točke na kojoj on više nema nikakve potrebe za životnom potporom osim krvi. Sve su druge materijalne sveze s „nečasnim” građanskim svijetom raskinute: aristokrat je platio tragičnu cijenu u obliku istisnuća iz društva, no ipak su u njegovu sudbinu uključeni i drugi. Izigran u svojem pravu na stvarnu vlast, on sada svoju moć usmjeruje na puko preživljavanje. Njegov odnos prema svijetu je vrhunac nasilja, što se na stanovit način opravdava na samo njegovim održanjem, nego preživljenjem loze, i prema tomu, dakako, preživljenjem mrtvoga.

A osvrnemo li se na same stare legende, čini se vrlo očitim da su one djelomice bile izmišljene da bi se riješio problem veze između aristokracije i besmrtnosti. Seljaštvu, recimo ovih naših krajeva, doista se moglo činiti da je feudalni gospodar besmrtn: dvorac na brijegu mogao je promijeniti stanara, no to je moglo proteći neopaženo. Ono što se uvijek znalo jest da gospodar postoji, da pomoću nekih, moguće čudesnih sredstava život i plemićki naslov

¹⁴ Film Toda Browninga *Dracula* (1931.), u kojemu glavnu ulogu igra Bela Lugosi, postavio je uzorak za desetke filmova o vampirima.

neprestano traju, na račun, dakako, seljačke krvi, krvi u doslovnome smislu prolivene u bitci i uslijed drugih okrutnosti. Dracula više ne može preživjeti na krvi ove vrste, trebaju mu alternativni izvori prehrane koji odgovaraju njegovu socijalno oslabljenom položaju. Vlast mača zamijenjena je finijom i prepređenijom vlasti zuba. Kako se stvarna moć plemića gubi, on postaje opremljen polunadnaravnim sposobnostima.

Dovle je, mogli bismo reći, Dracula tek još jedna varijanta legende o vampiru, s kojom smo se već bili susreli u *Vampiru* (1819) Johna Polidorija, još jedna modifikacija straha od isisavanja krvi. Ono što Draculu čini posebnim jest Stokerovo smještanje ove zbirke simbola unutar kasnoga viktorijanskoga društva. Nasuprot „kući” koju predstavlja Dracula, Stoker postavlja građansku obitelj, koju susrećemo u trenutku najveće povezanosti, naime, uoči vjenčanja. Nasuprot snazi vampira ukazuje nam se na snagu građanske bračne veze i silne osjećajnosti kojom je ta veza popraćena. Popis strukturalnih opreka je dugačak: Dracula zastupa *lozu*, glavna skupina likova *obitelj*; Dracula predstavlja divljinu noći, ovi pak sigurnost dana; Dracula nerazumljivu i bolnu strast, ovi dražesne emocije i razboritost; Dracula tjelesno i erotsko, ovi potisnutu i nježnu, produhovljenu ljubav. A u srž ove strukture ugrađena je daljnja opozicija, između Dracule i njegova zakletog neprijatelja Van Helsinga, koji je u ”tim” uveden da bi se ojačale snage znanosti i razuma. Van Helsing je *superman*, značajke njegova karaktera su red, urednost i uzdržljivost, dakle, poslužimo li se frojdovskom terminologijom, oni aspekti *ega* koji služe poništavanju, ugušivanju sklonosti prema kaosu i udovoljenju požudi, što bi inače poremetilo socijalno i psihičko ustrojstvo. Draculina je strast od one vrste koja nikada ne umire, beskrajna žudnja podsvijesti za užitkom, koju treba potisnuti; Dracula je „nemrtav” zato što žudnja nikada ne umire; zadovoljenje tek premješta žudnju k daljnjim objektima. Za Draculu, kao ni za podsvjesno, nema konačnoga zadovoljstva, zadovoljenja, jer prava priroda i jednoga i drugoga jest žudnja.

S građanskoga gledišta, Dracula je, poput Schedonija, Frankensteina i Dorian Grayja, manični individualac, s građanskoga gledišta Dracula znači seksualno izopačenje i sadizam. Usto, valja spomenuti da je i Dracula, poput većine zlikovaca gotškoga romana, u stanovitome smislu egzotični stranac.

Dracula postoji i svoju moć primjenjuje pozivajući se na pravo za koje smatra da mu pripada od pamtivijeka; Van Helsing i njegovi pomoćnici pobjeđuju ga na odgovarajući način, napornim radom i zalaganjem, oružjem klase koja svoje postojanje izvodi iz rada. Mit o Draculi, jasnije čak nego u drugim verzijama legendi o vampiru, zapravo je inverzija kršćanstva, po tomu što Dracula obećava – i daje – stvarno uskrснуće tijela, ali rastavljenoga od duše.

Netko bi mogao ustvrditi da je izraz *gotški* nemoderan, drugim riječima, da je zastario. No pri pregledu književnih djela objavljivanih od početka šezdesetih godina do danas moglo bi se utvrditi da i nije baš tako. Na stranu proza Anne Rice i sličnih autora, riječ *gotški* mogla bi se primijeniti, zapravo taj osjećaj

gotske nelagode i užasa, na cijeli niz književnih djela, i to u opsegu kakav nije zabilježen još od devedesetih godina osamnaestoga stoljeća. Taj je termin, istina, s vremenom stekao niz novih značenja, naizgled je vrlo različit od prvotne upotrebe. No jedno je središnje značenje taj izraz zadržao: *gotska* proza nije *realistička* proza! A kako se ne-realistički oblici proze množe u književnosti postmodernizma, tako bi se ta *goticistička* tendencija mogla zamijetiti u znatnu broju književnih djela koja smo skloni općenito označavati postmodernističkima.

Literatura:

- Beker, Miroslav: *Roman osamnaestoga stoljeća: engleski, francuski i njemački roman*, Školska knjiga, Zagreb, 2002.
- Botting, Fred: *Gothic*, Routledge, London and New York, 1996.
- Broke-Rose, Christine: *A Rhetoric of the Unreal: Studies in Narrative and Structure, Especially of the Fantastic*, Cambridge University Press, Cambridge and New York, 1981.
- Brophy, Philip: 'Horrority – the Textuality of Contemporary Horror Films', *Screen* 27 (1987): 11-25.
- Butler, Marilyn: *Romantics, Rebels and Reactionaries: English Literature and its Background 1760 – 1830*, Oxford University Press, Oxford New York, 1981.
- Cottom, Daniel: *The Civilized Imagination: A Study of Ann Radcliffe, Jane Austen, and Sir Walter Scott*, Cambridge University Press, Cambridge, 1985.
- Day, Aidan: *Romanticism*, Routledge, London and New York, 1996.
- Davies, Norman: *Europe: A History*, HarperPerennial, New York, 1998.
- Fiedler, Leslie: *Love and Death in the American Novel*, Criterion Books, New York, 1960.
- Frye, Northrop (ed.): *Romanticism Reconsidered*, Columbia University Press, New York and London, 1963.
- Glover, David: *Vampires, Mummies, and Liberals: Bram Stoker and the Politics of Popular Fiction*, Duke University Press, Durham, 1996.
- Grixti, Joseph: *Terrors of Uncertainty: The Cultural Contexts of Horror Fiction*, Routledge, London, 1989.
- Olivier-Martin, Y.: *Histoire du roman populaire en France*, Albin Michel, Paris, 1980.
- O'Neill, Michael: *Shelley*, Longman, London and New York, 1992.
- Philmus, Robert M.: *Into the Unknown: The Evolution of Science Fiction from Francis Godwin to H.G. Wells*, University of California Press, Berkeley, 1970.
- Ruland, Richard – Bradbury, Malcolm: *From Puritanism to Postmodernism*, Penguin, Harmondsworth, 1992.
- Škreb, Zdenko: *Književnost i povijesni svijet*, Školska knjiga, Zagreb, 1981.
- Thompson, G.R. (ed.): *The Gothic Imagination: Essays in Dark Romanticism*, Washington University Press, Pullman, 1974.
- Tracy, Ann B.: *The Gothic Novel 1790 – 1830: Plot Summaries and Index to Motifs*, University of Kentucky Press, Lexington, 1981.

Miroslav S. Mađer

Razgovor riječi

(Ciklus iz neobjavljene zbirke stihova u prozi: *Izgubljene prolaznosti*)

KRV NASILJA

poslije užasa

Gdje su te riječi koje bi izrekle dubine proklete zloće u ljudima, koji krvavije hoće i ubijaju kao da se igraju smrti... Gdje su ta mračna izvorišta... I gdje su onda one divne moćne stvari u dobrim ljudima s kojima bi zauvijek uklonili užase iz prava života?...

Pitat ću se i noću, i danju, što se to dešava u tim crnim neljudima, i kako oni kane živjeti poslije svih tih užasa koje su počinili. A tako je lijepo, a tako je blaženo kad duše ispuni lijep i blažen čin ruku, a ne one prljave misli i smrtonosne zle vjere u nasilje.

Umukni krvniče ispod našega Božjega neba, i shvati da se ovako živjeti ne da i ne može! A ako nećeš ili ako ne možeš shvatiti, bolje ubij sebe nego d j e c u B o ž j u...

NENAPISANE PJESME

*Mene će mučiti nenapisane pjesme
u grobu..*

(Vladimir Kovačić)

Te su pjesme možda i bile napisane, ali one ne izlaze iz tebe, ili će te kao Vladimira mučiti u grobu; a pogotovu one koje su najbolje, najčistije, najsvetije. S njima ćeš se vječno zapitkivati zašto se uopće pisala poezija u tom živom

životu, a onda u tom grobu tražiti pravo na vječnost nade u njima. A možda bi se valjalo priupitati zašto muče nenapisane pjesme, kad je više razloga u napisanima, i zašto pjesniku uopće treba pjesma?

Hoće li pjesnik umrijeti s pjesmama koje je napisao ali nije pustio u živi svijet to svoje duševno stanje, to svoje duševno bilje tako zatajno u šumi krvotoka?

KAS

To je topot iznutra, to je topot poput nagla potopa, to je zanosni udar trka koji pjeva, trka koji sijeva, trka koji je poput gnjeva. I igra bez pameti, divlji propanj snage tutnja koji ubija putove oko sebe.

A ja snatrim iza visokog zida, naslućujući taj streloviti, taj munjeviti brzac kopita, i zamišljajući kako negdje daleko srljam jureći i neznajući prave razloge tog silovitog uzdarja zraka. Trk je to koji kida i sam zrak na sve strane. I trk je to koji vapi za vječnom slobodom munja u svijetlu sna. I dok se čini da konj leti u nebo, ja samo sanjam kako se beskrajno mijenja vid nepomična prostora. Prostora sebe.

SAMO OBLACI

– *Pa što voliš, neobični stranče?*
– *Volim oblake... oblake što prolaze... ovdje...
divne oblake.*
(Ch. Baudelaire: Stranac)

I ja volim oblake... Samo oblake...

Oblaci ti sivi putnici neba u očima, i ništa drugo od tog nebeskog svijeta. Samo oni skitnice, mučni i nedokučivi vuku svoje kišne krpe.

Uvijek promatram; samo gledam tako kao da su oni jedina pozornica radoznala oka i taj nejasni izgled nedostižne visine, koja je lađa svemira. A oduvijek su ljudi gledali u oblake i samovali svoje oblačne sanje između neba i zemlje. S njima, samo s njima imam pune oči zemna vida i neutješne prolaznosti.

Samo oblaci... Samo oblaci...

UVIJEK VIDIM NEŠTO DRUGO

Znam gledati, znam objasniti, znam živjeti, ali u ono što gledam nije Ono; – to je uvijek nešto drugo, nešto neobjašnjivo. Vidim stablo, ali ono nije samo stablo, vidim visoke kuće, koje nisu samo kuće, vidim ceste, ali one nisu samo ceste, a ni ljudi nisu samo ljudi, a ni zemlja nije samo zemlja ispod neba. Drugo vidim, jer ne gledam samo očima, uvijek sam neobjašnjiva gleda i pogleda. Možda mi se samo čini da znam gledati, da sam samo na tom putu, ali to što vidim nije To, – a ja sam beskrajno daleko od svog vlastitog vida.

Stalno se pitam zašto vidim nešto drugo, zašto gledam kad ne znam gledati?...

NAIVNA IGRA S OZBILJNIM STVARIMA

Volim vatru, ali ona mrvi život, guši zdanje, i proždire sve što je na ljudskom putu. A kada ne bi bila takva čovjek bi uživao u plamenu lijepih stravičnih pojava od žive prirode u njenoj snazi jaka elementa.

Volim životinje, ali pripremaju mi njihova tijela za jelo, i odstreljavaju ih lovci, koji inače vole sve ono u što pucaju.

Volim knjige, ali me umara ona strana slova koja nudi kao složeni tiskarski ekran rat u miru i mir u ratu.

Volim ljude, ali ne volim nasilje koje iskazuje njihovu divlju ćud, borbu za prestiže, za pozicije, za imovinu... A znaju biti u ljubavi kao anđeli, a znaju biti u strastima i uspjesima dobra. Znajuju biti graditelji, ali i ubojice. Zašto?

Na kraju kao da se sve svodi na naivnu dječju igru s prokletu ozbiljnim stvarima.

VISOKO LIŠĆE

Visoko, nedohvatno na stubama neba, a između grane visokih stabarja drhti lišće... A od njega više postaju i same oči, i viši postaje pogled, i visoke su niske ruke, i jača ustreljeno čelo.

A vjetar šumski pleše s lišćem, kako bi svim tišinama ljudskim koje ovdje vladaju pružao svoje šumovito krilo. Lišće je sunčani ukras visine, i mili povjetarcem neprolazne ugone. Da nema lišća, da nema vjetrića, naše bi oči ostale puste i prazne na zemlji, ostale u mrežama mahovine i životinjskih tragova. Tako bi polako venuo i gled ljudski, i trunuo koraku korak na sanjivim prosjekama.

JABUKE IZ LOVASA

Jabuke su sočni stihovi stara dobra voćnjaka. Jabuke mirišu bolje od riječi, a rumene su i velike kao srce na prijateljskim dlanovima. Za jabuke kažu da su kraljice voća, a sve drugo je samo u prolazu Lovasa. A samo taj Lovas ima na cesti sunca i vina svoje krupne žive oči od bogatih voćnjaka i vinograda ljubavi.

Nisam zalutao u to lijepo mjesto puno učeničkih ruku i plesa mirisa na sve strane života. I ma kako se činilo negdje daleko i po strani – ono je velik lik putnička srca i neumrlih sjećanja na teške sudbine, ali časne, ljudske, široke kao zemlja materinska zemlja zavičajna...

I sunce živi u jabukama.

GDJE JE KUĆA, GDJE JE MOJ DOM?

Dom – jaka riječ!
(Iz filma *Dečki sa sela*)

Gdje je moja kuća, gdje je moj dom u svijetu tuđem tom?

.....

Često se pitam gdje je ta moja rodna kuća, taj drevni dom? Nema je više, a jedva se čuva i u očima, i u tom surovom sjećanju. A nekad sam mislio da te rodne kuće ne umiru, i da ne mogu biti zbrisane s l i c a z e m l j e, da ne mogu biti srušene, da ne mogu biti prodane, i da ne mogu biti otete...

Ali gruba činjenica da je zaista više nema – prožima mučnim saznanjem da se svetinje teško čuvaju, i da se pijano gube u vremenu koje postaje sve krvavije i prokletu nasilnije. Uzalud se nadam domu svome, uzalud trajem na tom putu, uzalud se nadam da je u nadi, i da će jednoga dana osvanuti preda mnoštvom među visokim jablanovima i razrovanim cestama. Vidim, a ne vidim; imam, a nemam.

Gdje je taj dom u tuđem svijetu tom?

TAJ LIJEPI DAN NEUSTALJENI

Najljepši je od Svih i Svega, i najčasniji, najsvjetliji, najneviniji... To je dar prirode, d a r o d B o g a, dan za ljubav. Ali bogate li ljudi svoje duševno imanje tim svim suncima dana, drže li se Njegovih lijepih čistih prozračnih slika i prilika. Jesu li ljudi u tom danu, ili ga ne vide dovoljno, ne osjećaju kako treba, kako trebaju ljepotu. Otud se i ne ponašaju prema lijepom danu, a ne

znaju da je taj lijepi dan neustaljeni najčistija najbolja hrana, najsunčanija iluzija za sve nas ljude. Budimo sretni od takva dana, jer on je sunce od sunca.

Ja uživam u tom danu, a priznajem da se bojim njegove usudbene prolaznosti, neustaljenosti. Dan nije nepobjediv, i nije savršen, zapravo kao da i ne postoji. Zato je tako nestvarno lijep. I nedostižan.

RAZGOVOR RIJEČI

Imam nesavršeni, i nepotpuni dojam da razgovaram s riječima kao živim bićima, imam osjećaj da riječi služe, ali se ne daju a d v e r b u m i da ih stalno pozivam na suradnju, ali se one ponašaju neodgovorno i krajnje apsurdno, i imam dojam da pazim kako upotrebljavam srce, i kako sam često nesmotren, iako su mi na dohvat ustiju i pera. Jesam li ja zaista s njima u vječnom obračunu, i da li im ometam pijanu misiju besmisla u smislu, značenja u neznačenju?

A sve se dešava u susretima, sve se zbiva nad bjelinom papira, ili pak u maglama opore komunikacije. Ali ipak se stalno priupitkujem nije li neizgovorena ili nenapisana riječ posebna tajna začetka riječi i njihova poslanstva. Ja nastavljam razgovor kojega nisam svjestan i do kojeg mi je stalo tek toliko do čuđenja i nejasnosti; zapravo igre koja pokriva sve, pa i pojavu razgovora riječi...

Tema broja: OPĆA POVIJEST GLAZBE

Hrvatska muzikologija getoizirana je znanost. O njezinim uspjesima i neuspjesima šira kulturna i znanstvena javnost uglavnom ne zna ništa. Stoga se zahvaljujem Anti Stamaću, glavnom uredniku uglednog književnog časopisa *Republika*, koji je već ranije na njegovim stranicama otvorio dragocjen prostor muzikološkim temama. U ovom broju omogućio je predstavljanje kapitalnog izdavačkog sedmoknjižnog projekta „Opća povijest glazbe” Hrvatskoga muzikološkog društva, o kojemu progovara i piše njegov voditelj Stanislav Tuksar, a slijede ga prikazi pojedinih knjiga toga niza iz pera hrvatskih (Gorana Doliner, Ennio Stipčević, Ivan Ćurković, Vjera Katalinić) i jednog slovenskog muzikologa (Leon Stefanija). Čini se da je meni ostalo da pojasnim kvalifikativ „kapitalan projekt”, što on bez sumnje jest. A to će se ponajbolje učiniti kratkim uvidom u stanje hrvatske glazbene historiografije na području općih glazbeno-historiografskih sinteza do pojave navedene serije. Posebno ističem da su iz ovog prikaza izuzete povijesti hrvatske glazbe, kojih je od prvih pokušaja Franje Kuhača (historijski uvod *Ilirskim glazbenicima*, 1893; historijski uvod objavljen tek 1994. uz pretisak izdanja) do danas ipak znatno više (Božidar Širola, 1922., 1942; Josip Andreis, 1962., 1974; Hubert Pettan, 1944; Lovro Županović, 1980; Ennio Stipčević, 1997; Stanislav Tuksar, 2000.).

Početak priče o tzv. općim povijestima glazbe pada na kraj 19. stoljeća kada je Vjenceslav Novak, nastavnik glazbe na Učiteljskoj Glazbenoj školi Hrvatskoga glazbenog zavoda u Zagrebu a u hrvatskoj javnosti poznatiji kao književnik, napisao prvu hrvatsku opću povijest glazbe. Ne mogu ne vidjeti stanovitu simboliku u činjenici da je književnik autor prve takve povijesti glazbe, a da se najnoviji glazbeno-historiografski niz predstavlja upravo u književnom časopisu. Napokon, novija su istraživanja pokazala koliko je značajan prinos hrvatskih književnika i književnih povjesničara hrvatskoj glazbenoj historiografiji i kritici.

Novak je svoju *Povijest glazbe* napisao za potrebe škole HGZ-a, gdje je predavao teoriju, povijest i estetiku glazbe, služeći se poglavito tada vrlo popularnim standardnim glazbeno-povijesnim priručnikom *Abriss der allgemeinen Musikgeschichte. Für Lehrerseminare und Dilettanten* Barnharda Kothea, ali i drugim izvorima (Robert P.

J. Musiol, Emil Naumann). Njegov izbor literature nisu bile tada najrespektabilnije opće povijesti (Fétisova, Ambrosova i Riemannova). Posegnuo je za literaturom koja će ponajbolje odgovoriti temeljnom zadatku pisanja udžbenika: spajanju zahtjevnih fundamentalnih informacija iz područja povijesti s praktičnim, odnosno propedeutičkim i metodičkim zahtjevima u samoj pedagoškoj praksi. Čini se da je u tome uspio jer se iz njegove rukopisne *Povijesti* (kritičko izdanje objavljeno je tek 1994.) predavalo na zagrebačkoj Muzičkoj akademiji i nakon Prvog svjetskog rata. Ako je povjesničarevo mišljenje formirano u skladu s načelima vremena u kojem živi, tada je Novakova *Povijest* pravo ogledalo njegova vremena. To znači da je velikim svojim dijelom ona svedena na pozitivističko nizanje (ne)točnih činjenica, koje implicira ideju neprekidnog razvoja glazbene umjetnosti u smislu njezina napretka od niže na višu razinu. S druge strane, ona nije posve lišena autorova vrijednosnoga suda. S tim se sudom danas nećemo uvijek složiti, ali ostaje činjenica da je Novak napose onodobna suvremena zbivanja na području glazbene umjetnosti u najširem smislu ažurno pratio i interpretirao. Napokon, valja istaknuti još jednu činjenicu. On je inaugurirao model koji će slijediti mnogi hrvatski autori. Inkorporirao je, naime, u opću povijest glazbe i povijesti glazbe južnoslavenskih naroda, u prvom redu onu hrvatsku.

Taj je model jasno vidljiv i u prvoj tiskom objavljenoj općoj glazbeno-povijesnoj sintezi, koja se pojavila 1911. godine. Autor joj je bio kanonik Vrhbosanski, orguljaš i dirigent sarajevske prvostolnice, učitelj pjevanja i orguljanja u sjemeništu u Sarajevu, te skladatelj brojnih crkvenih pjesama Stjepan Hadrović. Svoju je *Kratku povijest glazbe* Hadrović također koncipirao prema Kotheovoj knjizi i Kuhačevim *Ilirskim glazbenicima*. Ta Hadrovićeva knjižica ostala je puna tri desetljeća jedina tiskom objavljena opća glazbeno-povijesna sinteza hrvatskoga autora, sve do 1942. godine kad izlaze Andreisova *Povijest glazbe* i prvi svezak trosveščanog Pettanova *Pregleda povijesti glazbe*. Prvo izdanje Andreisove *Povijesti glazbe* još slijedi Novakov model s posebnim poglavljem o hrvatskoj glazbi. Kasnija izdanja te danas već legendarne *Povijesti* su proširena na dva (1966.), odnosno tri sveska (1951.-54.; 1974.-77.; pretisak 1989.), a povijest hrvatske glazbe predstavljena je u posebnoj 4. svesku (1974.), odnosno kao posebno poglavlje *Historijskog razvoja muzičke kulture u Jugoslaviji* (Josip Andreis – Dragotin Cvetko – Stana Đurić-Klajn, 1962.). Andreisove *Povijesti* godinama su bile najiscrpnije povijesti glazbe u Hrvatskoj, te temeljna i nezaobilazna literatura u glazbenim školama i u visokom glazbenom obrazovanju.

Nakon Hadrovićeve knjižice i Pettanovih *Pregleda* u hrvatskoj se glazbenoj historiografiji može pratiti tradicija tzv. popularnih izdanja za širu publiku (*Mala historija muzike* i *Historija muzike* Nenada Turkalja, 1957., 1962., 1963; *Kratka povijest glazbe* Stanislava Tuksara, 2000.), te izdanja kojima je u osnovi pedagoška namjena (*Repetitorij povijesti glazbe* Huberta Pettana (1962., 1973.). Pritom, uključujući i hrvatsku, odnosno glazbu „jugoslavenskih naroda i narodnosti”, Turkalj i Pettan zapravo slijede Novakov model.

Uviđajući da hrvatskom kulturološkom prostoru nedostaje povijest glazbe na hrvatskom jeziku, skladatelj i muzikolog Božidar Širola se dvadesetih godina prošlog stoljeća prihvatio prevođenja nekih naslova. Među njima su bili: *Povijest programne*

muzike Wilhelma Klattea (1922.), 1. svezak *Pregleda povijesti muzike* Huga Riemanna (1922.), i *Povijest evropske muzike 1850-1914* Camillea Mauclaira (1921.). Međutim taj je projekt, pokrenut kod Edition Slave u Beču, prekinut, pa tako primjerice ni Riemannov *Pregled* nije objavljen u cijelosti. Širolina nastojanja pokušao je slijediti i skladatelj Antun Dobronić. On je preveo tada vrlo aktualnu *Histoire de la musique* Paula Landormyja, ali je taj prijevod pod naslovom *Historija muzike* ostao u rukopisu i nikad nije objavljen.

Tako je zapravo jedina „velika” opća povijest glazbe na hrvatskom jeziku desetljećima bila ona Andreisova. Međutim, od njezina zadnjeg izdanja prošlo je više od trideset godina, tijekom kojih su se mijenjale spoznaje i metodološki pristupi, pa je potreba za novom relevantnom i respektabilnom poviješću glazbe posta(ja)la prvim zadatkom hrvatske muzikologije. Hrvatsko muzikološko društvo tome je zadatku uspješno odgovorilo ponajprije zaslugom voditelja projekta Stanislava Tuksara, koji je, uz Nikšu Gliga, bio i urednikom. Kako je danas skoro nemoguće očekivati da će se jedan autor prihvatiti pisanja opće povijesti glazbe, odlučeno je da se izvrši izbor iz svjetske literature i učine prijevodi. Pred hrvatskim su čitateljima sada recentni autorski pristupi i modeli predstavljanja opće povijesti glazbe, koji su obilježili glazbenu historiografiju i njezine razne škole druge polovice 20. stoljeća, a o kojima podrobnije izvještavaju najavljeni prilozi.

Priredila: Sanja Majer-Bobetko

Stanislav Tuksar

Niz „Opća povijest glazbe”,

Hrvatsko muzikološko društvo, 2004-2008.

Kada je 1940-ih vodeći hrvatski povjesničar glazbe Josip Andreis – nakon prvih pokušaja u izdanjima Edition Slave u Beču sa Širolinim prijevodima povijesti glazbe Mauclaira, Riemanna i Klattea, te Dobronićeva prijevoda Landormyja, koja je ostala neobjavljena – iznio u javnost ideju da je jedan od zadataka muzikologije, kao relativno nove discipline u Hrvatskoj, domaćoj znanstvenoj i kulturnoj javnosti pružiti sustavan uvid u svjetska glazbeno-povijesna zbivanja i prijevodima na hrvatski jezik značajnih djela inozemnih muzikologa, zacijelo nije slutio da će do početka ostvarenja te ideje morati proći punih šezdesetak godina. Razlog za takvo odugovlačenje zacijelo je složeni koloplet odrednica u kojemu su važnu ulogu imali muzikološki kadrovi sa svojim strukovnim znanjem, jezičnom opremljenošću i osobnim motivacijama, institucije koje su mogle i htjele – ili to nisu – preuzeti odgovornost organizacije takvoga posla i osiguranja inicijalne novčane potpore za njegovu realizaciju, te napokon opća intelektualna i društvena klima unutar i oko glazbe koja jest ili nije pogodovala prijemu literature takvoga profila. Razmotrimo li konkretne situacije tijekom proteklih šezdesetak godina, lako ćemo uvidjeti da je pojedinačnog muzikološkog i jezičnog znanja, barem od 1960-ih nadalje, i bilo (ta ugledni hrvatski znanstvenici poput samog J. Andreisa te npr. Ivana Supičića, Koraljke Kos i Eve Sedak imali su sve stručne reference za takav posao), ali da prave uzroke, čini se, valja tražiti u organizacijskim i društvenim aspektima ove problematike. Muzikologija kao struka imala je, doduše, u Hrvatskoj do početka 1990-ih četiri-pet relevantnih punktova (Odsjek za muzikologiju Muzičke akademije, Razred za glazbenu umjetnost i muzikologiju HAZU, Odsjek za povijest hrvatske glazbe Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Institut za etnologiju i folkloristiku, Sekcija muzikologa i glaz-

benih pisaca pri Hrvatskom društvu skladatelja – sve u Zagrebu i s današnjim nazivima), ali među njima nijedan, a svaki iz svojih internih razloga, nije za ovakav pothvat imao dovoljnu „kritičnu masu” u razlozima svojega postojanja i mehanizmima vlastita funkcioniranja. Tome svakako valja pridodati činjenicu da ni pri jednom jakom izdavačkom poduzeću u Zagrebu i šire u Hrvatskoj nije djelovao (a to je slučaj i danas!) nijedan muzikolog niti osoba ili skupina ljudi koja bi riječ o glazbi i njezinoj povijesti mogla predložiti, potaknuti i sustavno provesti kao izdavački projekt. I napokon, opća društvena klima, kao i ona u glazbenim krugovima općenito, ni zakratko u NDH ni kasnije tijekom dugog, gotovo polustoljetnog razdoblja socijalizma, očito nije pogodovala intelektualnom otvaranju ovakvoga tipa spram svjetske historiografske misli na području znanosti o glazbi. Ovo posljednje donekle začuđuje, jer je od druge polovice 1960-ih, kao posljedica izvjesne liberalizacije režima, niz drugih humanističkih i društvenih disciplina ostvario značajne rezultate na području prevođenja stručne i znanstvene literature na svojim područjima.

Situacija se bitno izmijenila s osamostaljenjem Hrvatske i mogućnostima koje je pružilo novo ozračje. Već početkom 1992. napokon je – nakon nekih uzaludnih, ideološkim razlozima obeshrabrenih pokušaja tijekom kasnih 1960-ih – utemeljeno Hrvatsko muzikološko društvo, a opća deklarativno proklamirana i tvarno podupirana orijentacija hrvatskoga društva i većine njegovih segmenata spram integracija u europske i svjetske znanstvene, kulturne i poslovne tijekove odrazila se konkretno i na dodatno „otvaranje” hrvatske muzikologije spram međunarodne suradnje kao njezine bitne sastojnice. Ovo drugo ostvareno je u hrvatskoj muzikologiji utoliko lakše što je već od 1970-ih postupno stvarana klima otvorenosti pokretanjem međunarodnog časopisa *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, objavljivanjem triju važnih naslova hrvatskih muzikologa na stranim jezicima (*Musique et Société* I. Supićića, *Musikinstrumente im mittelalterlichen Kroatien* K. Kos i *Music in Croatia* J. Andreisa) i gostovanja tijekom 1980-ih nekoliko istaknutih stranih muzikologa kao predavača na Odsjeku za muzikologiju Muzičke akademije (npr. Claude V. Palisca, Marc Honegger, Miloš Velimirović i dr.). U takvim novim prilikama Hrvatsko muzikološko društvo već je 1993., praktički odmah nakon osnutka, ponovno aktualiziralo ideju o pokretanju serije prijevoda na hrvatski kapitalnih djela svjetske muzikologije, ali je u taj posao uspjele ozbiljno i odlučno ući tek deset godina kasnije, 2003. Čini se da je na individualnom i kolektivnom psihološkom i organizacijskom planu valjalo prije toga u mladome Društvu „ispeći zanat” izdavaštva nizom djela vrlo različitog profila kao što je to prije svega dvadesetak naslova u serijama „Muzikološki zbornici” i „Muzikološke studije”. Bilo je to usporedno popraćeno i porastom izvjesne samosvijesti stvarane tijekom 1990-ih i početkom 21. stoljeća uspješnom organizacijom desetak međunarodnih simpozija, odlascima muzikologa srednje i mlađe generacije na više desetaka znanstvenih skupova i kongresa u

inozemstvo, te dolaskom i djelovanjem pedesetak inozemnih muzikologa kao sudionika simpozija organiziranih u Hrvatskoj, ili u suradnji s institucijama u inozemstvu (npr. suradnja s Fondazione Levi u Italiji), i kao predavača na Odsjeku za muzikologiju na Muzičkoj akademiji. To su, čini se, bili pozadinski i logistički elementi za stvaranje one već spomenute „kritične mase” koja je omogućila pokretanje i realizaciju projekta prijevoda „Opća povijest glazbe”, prikaze čijih naslova će čitatelj ovoga uvoda naći u njegovu nastavku.

Nakon ovog pokušaja određenja pretpovijesti izdavačkog projekta „Opća povijest glazbe” preostaje ponešto reći o intencijama voditelja projekta i izdavača te o odredbenim razlozima u kriterijima po kojima su izabrani objavljeni naslovi. Otrprve je bilo jasno da će prva pojava muzikološke literature ovakvoga profila na hrvatskome tržištu i duhovnome obzorju nužno biti nešto više od pukoga pružanja informacija na određenom intelektualnom području. Objavljivanje tih i ovakvih naslova na hrvatskome imat će višeslojno značenje i funkciju. Oni će svakako morati poslužiti kao novi visokoškolski udžbenici, zamjenjujući jedini dosad postojeći, sada već pola stoljeća stari trosveščani pregled opće povijesti glazbe J. Andreisa, koncipiran u bitnome između kasnih tridesetih i pedesetih godina 20. stoljeća. Nadalje, oni će na znanstveno-spoznajnom i kulturološkom planu pružiti veliku količinu informacija s kakvima hrvatska humanistička, društvena i cjelokupna znanost i kultura nisu baratali niti ih uzimali u obzir kao komparativnu građu, i to sve za daleko širi krug zainteresiranih koji se ne služe pojedinim stranim jezicima i stoga ne mogu izvorno konzultirati tu literaturu u svojem stručnom i znanstvenom radu ili informiranju. Uz ovaj edukativno-„prosvjetiteljski”, kulturološko-znanstveni i informativni sklop odrednica kao zasebni aspekt uočilo se, uvažilo i uzelo u obzir činjenicu da u muzikološkome svijetu postoje različite znanstvene tradicije, škole, metodologije i artikulacije znanstvenog historiografskog diskursa, pa da bi u tradiciji hrvatske intelektualne otvorenosti valjalo i u ovakvoj seriji odabrati i prevesti naslove s raznih jezika i iz takvih različitih muzikoloških tradicija. Pokušat ću stoga sada ukratko objasniti razloge za odabir pojedinih naslova što u cjelini tvore ovu svojevrsnu antologiju recentnije svjetske glazbeno-povijesne misli. Pritom želim naglasiti da je jednako tako otrprve zaživjela tendencija, koja je izrazito ojačala nakon objavljivanja nekoliko prvih naslova i reakcija na njih, da bi objavljivanje prvih sedam naslova trebalo biti tek početak sustavne prevoditeljske aktivnosti ovakvoga tipa i da se nužno ne bi trebalo zaustaviti (pogotovo ne sljedećih šezdesetak godina!) samo na ovim sada predstavljanim naslovima.

Shvatimo li ukupnost povijesne prošlosti europskog kulturnog kruga kao jedinstvo (s cezurom) staroga, srednjega i novoga vijeka, valjalo je početi s grčko-rimskim razdobljem u povijesti glazbe. Odmah treba reći da takva knjiga u svjetskim razmjerima još nije napisana na zadovoljavajući način. Čini se da tek dvadesetak danas poznatih fragmenata starogrčke glazbe u trajanju od pe-

desetak minuta i samo jedan odlomak starorimske u trajanju od 24 sekunde (!) – uza sve bogatstvo verbalne dokumentacije o iznimnom bogatstvu i važnosti glazbe u tom razdoblju dugom gotovo milenij i pol – nisu bili dovoljno poticajni za nastanak takvoga djela. Istina, postoji nekoliko nevelikih knjiga o grčkoj i rimskoj glazbi, ali one su takvoga dosega i kvalitete da nisu mogle zadovoljiti kriterije i uklopiti se u prvu postavu serije kakva je upravo objavljena.

Stoga se započelo s naslovom koji obrađuje razdoblje srednjega vijeka, ali i ima prva dva poglavlja tako koncipirana da povezuju kasnu antiku s počecima srednjega vijeka. To je knjiga Jacquesa Chailleya: *Glazbena povijest Srednjega vijeka (Histoire musicale du Moyen Age)*. Zašto baš Chailley, a ne neki drugi naslovi iz odgovarajućih talijanskih, engleskih, njemačkih i američkih serija? Više je razloga za taj odabir: autor je bio podjednako verziran kao muzikolog i povjesničar književnosti koji je u francuskoj (i svjetskoj) medijevistici ovim tekstom argumentirano prevladao podvojenost i neupućenost, katkada s elementima nerazumljiva animoziteta, koja postoji među znanstvenicima i piscima o srednjovjekovnoj povijesti glazbe i književnosti (još itekako postojeću u Hrvatskoj!); to je jedini naslov koji je artikuliran (i u diskursu dosljedno proveden) kao „glazbena povijest” a ne „povijest glazbe” nekoga razdoblja, pa je po sebi metodološki jedinstven; to je do danas u svjetskim razmjerima nenadmašena sinteza srednjovjekovnog glazbenog i općeg kulturnog iskustva te kao takva predstavlja klasiku muzikološke medijevistike, za koju je nakon uvida u nju već više naših vrhunskih humanističkih intelektualaca zavapilo: „A zašto to nismo imali već prije trideset godina!” I, napokon, kao zadnje no ne i posljednje: Srednji je vijek eminentno francusko područje, pa i zaslužuje autentičnog tumača iz duha nacije koja je iznjedrila toliko presudnu svjetovnost Srednjega vijeka. Valja istaknuti i to da u Hrvatskoj, od J. Andreisa do Katarine Livljanić, postoji mala ali raznorodna i značajna tradicija francuske muzikološke škole, pa se ovaj naslov može shvatiti i kao *hommage* jednoj u nas s nepravom zapostavljenoj dimenziji suvremene muzikološke misli u svijetu.

Drugi naslov pokriva razdoblje renesanse (veći dio 15. i 16. stoljeće). To je knjiga Howarda Meyera Browna i Luise Stein, *Glazba u renesansi (Music in the Renaissance)*. Ovaj naslov gotovo da svojom sveobuhvatnošću i nije imao ozbiljnijeg konkurenta u svjetskoj muzikološkoj literaturi današnjice, a u posljednjih se četvrt stoljeća (u tri ažurirana izdanja) smatra standardnim američkim sveučilišnim udžbenikom. Brown, svojedobno iznimno cijenjeni profesor Sveučilišta u Chicagu, predsjednik Američkog muzikološkog društva i Američkog društva za renesansu, i sam praktički glazbenik i urednik notnih izdanja, jedan je od pionira novije muzikološke orijentacije koju sugerira i sama artikulacija naslova njegove knjige – „glazba u renesansi” a ne „renesansna glazba” – i koja glazbu vidi, shvaća i tumači u širem intelektualnom i društvenom kontekstu određena razdoblja. Tekst ove knjige možda je najuravnoteženiji od svih sedam naslova: uz dužni respekt spram brojnih najistaknu-

tijih glazbenih stvaralaca djelatnih u razdoblju renesanse (Dunstable, Dufay, Ockeghem, Josquin, Palestrina, Lasso i dr.) – ta umjetnost je uvijek bila i jest nužno i eminentno djelatnost pojedinca za društvo i kako ju je uopće moguće zamisliti bez stvaralačkog subjekta! – Brownov tekst suverenom i zadivljujuće selektivnom ali i sintetizirajućom erudicijom prikazuje i objašnjava panoramu društvenog konteksta glazbe u renesansi: npr. mjesto glazbe na dvorovima i u kapelama renesansne Italije, žanrove i tradicije 16. stoljeća u pojedinim nacionalnim sredinama, uključujući čak i španjolske američke dominione, instrumentalnu glazbu, glazbu reformacije i ulogu Tridentskog koncila, itd.

Treći naslov odnosi se na razdoblje baroka u glazbi (kraj 16., 17. i prva polovica 18. stoljeća). To je knjiga Claudea V. Palisce, *Barokna glazba (Baroque Music)*. Ova knjiga, koja je dio iste serije američkog izdavača Pearson Education kao i prethodna Brownova o renesansi, također je u posljednja tri desetljeća (u tri ažurirana izdanja) standardni američki sveučilišni muzikološki udžbenik. Konceptijom je pravi antipod Brownovoj, iako je izvorno – što je potvrda nužnosti fleksibilnog i pluralističkog pristupa u koncipiranju takvih izdavačkih pothvata – izašla u istoj seriji. Autor se izriječom izjasnio da ne želi pružiti neki osnovni uvid u galeriju najvažnijih baroknih glazbenih ličnosti ni njihovih glavnih djela, nego je cijelo djelo metodološki usmjerio na prikaz novog načina skladateljskog mišljenja kojim se barokno razdoblje i razlikuje od prethodnoga renesansnog. S obzirom na iznimni ugled koji je Palisca za života uživao kao jedan od onih stručnjaka za baroknu glazbu koji spadaju u sam vrh svjetske muzikološke misli, ovaj se naslov nametnuo po sebi kao najlogičniji izbor (uz to, relativno je malo radova ovoga profila nazočno na svjetskom tržištu), premda upravo vapi za komplementarnom historiografskom sintezom.

Četvrti naslov je knjiga *Glazbena pretklasika (Die musikalische Vorklassik)* njemačkog autora Petera Rummenhöllera. Razlozi za njegovo uvrštenje vrlo su jasni. Autor je znanstvenik koji je prvi artikulirao i potom najdosljednije afirmirao sâm pojam pretklasike u glazbi kao zasebne epohe između sutona feudalnog apsolutizma i zore građanskog društva, a njegovo je djelo kao takvo ostalo bez premca u suvremenoj muzikološkoj literaturi. Virtuoznom neortodoksnosti prevladao je dileme koje su desetljećima mučile muzikologe u nastojanjima da shvate i protumače često paradoksalne proturječnosti jednog po definiciji nejedinstvenog prijelomnog razdoblja koje više nije bilo barokno, ali još se nije usidriilo u ravnotežu zrelog klasicizma. Podavši povijesni legitimitet i dignitet samoj tendenciji da se više ne bude ono staro, ali se još upravo mladenački ne zna što bi trebalo biti ono novo, autor je neizravno pružio i hrvatskim muzikolozima metodološko uporište za novo vrednovanje vlastite umjetničko-glazbene baštine iz sredine i druge polovice 18., pa i početka 19. stoljeća. Tako nakon usvajanja temeljnih spoznaja iz ove knjige više u nas ne bi trebalo biti vrednovateljskih problema ni provincijskih kompleksa prema stvaralaštvu npr. jednoga Julija Bajamontija ili Luke Sorkočevića.

Peti naslov možda će za čitatelje biti najveće iznenađenje cijelog niza. Radi se o knjizi u međunarodnim krugovima slabije poznatog talijanskoga muzikologa Giorgia Pestellija, *Doba Mozarta i Beethovena (L'età di Mozart e di Beethoven)*. Kako je razdoblje europskog glazbenog klasicizma u posljednjih pedesetak godina doživjelo u euro-američkom i dalekoistočnim kulturnim krugovima (Japan, Koreja, Kina), kako glazbeno-povijesno tako i glazbeno-praktički, najveću ekspanziju, afirmaciju i široku popularnost i obljubljenost od svih starijih glazbenih epoha, njegova je prisutnost na tržištu u obliku muzikološke refleksije vrlo izražena, intenzivna i bogata. Taj golemi interes, međutim, u daleko najvećoj mjeri ima uzroke u fascinaciji instrumentalnim i donekle opernim opusima tzv. Sv. Trojstva bečke klasike – Haydna, Mozarta i Beethovena, zanemarujući mnogo drugih komplementarnih pojava toga doba. Kako je najrazvikanije djelo za ovo razdoblje, *Klasični stil: Haydn, Mozart, Beethoven (The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven)* američkog muzikologa Charlesa Rosena, prevedeno još u jugoslavensko doba na srpski i objavljeno u Beogradu (nažalost, u maniri ondašnjih nonšalantnih prevoditeljskih standarda s tog područja), prvotna je ideja bila da se u seriju uvrsti taj naslov u adekvatnom prijevodu na hrvatski. No, američki izdavač nije odgovorio ni na koje od četiri pisma kojima je zatražen *copyright* za hrvatsko izdanje, vjerojatno smatrajući da je već preveden na „srpskohrvatski”. Potraga za alternativnim naslovom, ojačana spoznajom da bi trebalo povesti više računa o uravnoteženijoj slici razdoblja svedenog na pravu „diktaturu” spomenute Velike Trojke, završila je na Pestellijevoj knjizi, prevedenoj sredinom 1980-ih na engleski u glazbeno-povijesnoj seriji Cambridge University Press. Uvrstivši svoju vizuru pretklasičnog razdoblja kao uvodno poglavlje, autor je – ne zanemarujući Veliku Trojku s njima posvećenim završnim zasebnim poglavljima – uspio pružiti uvjerljivu panoramu doba u kojemu je zanimljivu, vrijednu i dosad manje isticanu ulogu igrala i druga instrumentalna i vokalna glazba osim one nastale u Beču: bečka klasika razumjet će se tako glazbeno-povijesno fundirano kao srž puno šire shvaćenog i prihvaćenog vala klasicizma koji će u Parizu, Londonu, Madridu i drugdje širom Europe stvoriti mnoga nepravedno zanemarena vrijedna djela. Dodatnu vrijednost, kao jedina u seriji, ova knjiga pruža i uvrštenjem 11 izvornih tekstova, od kojih su gotovo svi po prvi put prevedeni na hrvatski.

Šesti naslov je knjiga njemačkog muzikologa Carla Dahlhausa, *Glazba 19. stoljeća (Musik des 19. Jahrhunderts)*. Ni s ovim naslovom pri izboru nije bilo dileme. Što se autora tiče, radi se o najutjecajnijem svjetskom muzikologu druge polovice 20. stoljeća, a ovaj hrvatski prijevod dolazi kao drugi nakon engleskog, koji je već odavna rasprodan. Knjiga se smatra nezaobilaznim, sada već klasičnim tekstom o razdoblju europske umjetničke glazbe koje se smatra najpopularnijim u glazbenom pogonu današnjice. Glavna i dosad nenadmašena vrijednost ovoga djela sastoji se u preispitivanju i prevrednovanju nekih

prethodno važećih klišeja o pojmovima vezanim za razdoblje 19. stoljeća kao što su romantizam, tradicija, nacionalno, građansko i dr., a odlikuje ga i vrlo suptilno kontrapunktiranje glazbenih, općepovijesnih, društveno-političkih i estetičkih paralela. Koncept knjige snažno obilježava kriterij kvalitete i inovacije u mišljenju u glazbi kao osnovni kriterij vrednovanja glazbe u njezinu povijesnom hodu, pri čemu se Beethoven i Wagner nameću kao epohalni stvaraoci. Možda je jedino stanovit stupanj germanocentričnosti, inače razumljiv za ovo razdoblje, isuviše intenzivan, pa se – unatoč silnoj autorovoj erudiciji i velikoj intelektualnoj moći sinteze i interdisciplinarnе referentnosti – stječe dojam o blagom pomanjkanju uravnoteženosti, koja je pak tako izvrsno dosegnuta u naslovima Browna i Pestellija.

Posljednji, sedmi naslov u seriji pripada knjizi švicarsko-njemačkog muzikologa Hermanna Danusera, *Glazba 20. stoljeća (Musik des 20. Jahrhundert)*. I ona je izvorno objavljena na njemačkom u okviru serije „Neues Handbuch der Musikwissenschaft”, kao i prethodna Dahlhausova. Već vremenski opseg koji obrađuje (1907.-1970.) upućuje na jedan od glavnih problema pri izboru naslova: nepostojanje sveobuhvatne povijesti glazbe 20. stoljeća. U kolopletu dvadesetostoljetnih djelomice ideologiziranih općih i glazbenih povijesti autor je – svjestan i sam da piše tek jednu od mogućih povijesti glazbe 20. stoljeća – relativno uspješno postigao idejno i diskursno „križanje nespojivog”: ne želeći pisati tradicionalnu glazbenu historiografiju – ne povodeći se, dakle, za prethodnim kriterijima pisanja po skladateljima, nacionalnosti, vrstama i stilovima – ipak je težio „koherentnom pričanju povijesti umjesto orijentacije na diskontinuiranu narativnost modernoga romana”; priklonio se modelu „povijesti skladanja”, ali ne kao nabranja trendova, nego kao iznalaženja „središnjih crta razvoja”, slijedeći „putokazno značenje kategorija novog i naprednog” (što je, glazbeno-ideologijski promotreno, nastavak Dahlhausove metodologije), no nije mogao izbjeći svojevrsnu kronologiju „neistodobnosti istodobnoga”. Pritom uzima u obzir one aspekte socijalne povijesti, povijesti recepcije i povijesti institucija ukoliko su „relevantni za povijest skladanja i estetičkih ideja”, dakle i u tom slijedi Dahlhausov model „glazbene strukturne povijesti”. Sasvim su uspješno postavljene i provedene autorove namjere da se ograniči na „artificijelnu glazbu” (ne, dakle, umjetničku glazbu u užem tradicionalnom smislu) i da se koncentrira na „virtualnu nadnacionalnu povijest glazbe”. Ukratko, odabравši ovaj naslov čitateljima se istodobno s glazbenom supstancom ponudio i ogledni primjerak problematike historiografskog pisanja o glazbi 20. stoljeća.

Valjalo bi na kraju reći nešto i o ograničenjima za koje se znalo unaprijed ili za koje se saznalo tijekom rada na ovome pionirskom projektu.

Ocjena profila pojedinih naslova i njihovo sagledavanje u cjelini već su u idejnoj fazi stvorili uvjerenje da će biti nužno nastaviti s daljnjim prevodjenjem odgovarajućih drugih tekstova, kako bi se komplementarnim i novijim

informacijama i interpretacijama upotpunila slika i spoznaje o pojedinim povijesnim razdobljima. Tako će za Srednji vijek svakako trebati donijeti naslove koji će biti znatno bogatiji brojnim novim podacima u odnosu na one kojima je baratao Chailley. Njegovu teško nadmašivu interpretaciju cjeline u tom će slučaju upotrijebiti snažnija orijentacija na faktografiju. Paliscinu usko skladateljsku orijentaciju valjat će nadograditi bogatom faktografijom o institucijama i društvenom kontekstu te novim idejama o interpretaciji barokne glazbene produkcije. Brownovu i Pestellijevu uravnoteženost valjalo bi možda „razbarušiti” nekim novijim, provokativnijim problematiziranjima ili produbljenijim analizama pojedinih pojava ili aspekata renesansne i klasicističke glazbe. Rummenhollerov naslov, pak, već ima mogućnosti usporedbe i dijaloga s tekstovima na kraju Paliscine i početku Pestellijeve knjige. Za naslove koji pokrivaju 19. i 20. stoljeće bilo bi korisno da ih se komplementira s drugima iz inородnih glazbeno-povijesnih i ideologijskih vizura. Za Dahlhausa to za sada gotovo da i nije moguće učiniti na intelektualno dostojnoj razini, ali s Danuserom bi stvari mogle ići lakše. Ukratko, i uočene slabosti vrlina i prepoznate vrline slabosti ovih pojedinačnih naslova i serije kao cjeline valja nadići daljnjim, precizno određenim unapređenjima.

Ograničenje koje se, pomalo neočekivano, pojavilo tijekom rada i koje je do određene mjere i usporilo cijeli projekt (svi su naslovi objavljeni u pet, a ne prvotno zamišljene tri godine) jest spoznaja da u Hrvatskoj u ovo vrijeme ima premalo kvalificiranih prevoditelja za muzikološke tekstove pisane na stranim jezicima s najvišim zahtjevima muzikološke i jezikoslovne struke. Stoga je cijeli ovaj projekt mogao biti ostvaren tek najužom suradnjom i ujedinjenim naporima (kolacioniranje prijevoda) dvaju profesionalnih prevoditelja (Sead Muhamedagić, Vesna Oblak-Juranić) i petero muzikologa (Nikša Gligo, Jelena Knešaurek-Carić, Koraljka Kos, Ivan Šupčić, Stanislav Tuksar) raznih naraštaja. To je zacijelo posljedica činjenice da u Hrvatskoj zapravo do sada nikada nije postojala sustavna djelatnost takve vrste, te da je i ta činjenica pridonijela situaciji da je usustavljena visoko kvalitetna verbalizacija u javnom diskursu o svakoj vrsti svjetske glazbe u ovoj zemlji i njezinim kulturnim krugovima praktički nepostojeća. U tom smislu za nadati se je da će možda pothvat(i) ove vrste i tako prikupljena iskustva pridonijeti da se stvari pomaknu nabolje.

Gorana Doliner

Jacques Chailley: Povijest glazbe srednjega vijeka

Prevela Jelena Knešaurek Carić

Snažna osoba (pre)jakoga autoriteta, originalan, istodobno iscrpno temeljit autor, Jacques Chailley se svojom knjigom *Histoire musicale de Moyen Age* (Povijest glazbe srednjega vijeka, 1950.) s punim pravom našao na početku projekta „Opća povijest glazbe” u sedam knjiga, kojim se hrvatskom čitateljstvu predstavlja povijest europske glazbe od srednjega vijeka do 20. stoljeća (voditelj projekta Stanislav Tuksar, urednici Stanislav Tuksar i Nikša Gligo). Pa ipak, osobito po nekim nažalost ne baš osamljenim mišljenjima, moglo se činiti da je knjiga Jacquesa Chailleya u današnje vrijeme možda anakrona, osobito za potrebe studenata, mladih muzikologa; danas kada medijevistika cvate u punom značenju te riječi, osvajajući nova tehnološko-računalna poglavlja u svladavanju ogromnog (po količini i trajanju) gradiva, kada otkriva nove pristupe sve sofisticiranijoj analizi i sintezi. Međutim, ta je knjiga baš danas, kada se temeljni podatci lako pronalaze na internetu, u bazama podataka i u *on line* priručnicima, poticajna i to trajno poticajna i zanimljiva. Dakako da se moglo birati iz širokih mogućnosti različitih naslova dostatnih vrijednosti. Unutar tih mogućnosti izbor Chailleya poseban je. On se ne sukobljava s dugogodišnjom praksom obrazovanja mladih muzikologa na originalnim literaturama. Poznato je da je hrvatska muzikologija, više i značajnije nego mnoge muzikologije, njegovala poznavanje temeljne literature na stranim jezicima. A kad je riječ o prijevodima, ona se orijentirala na prijevode domaćih djela s hrvatskoga na svjetske jezike s jasnim ciljem upoznavanja inozemne struke s dostignućima domaće struke, odnosno s izvorima i njihovim tumačenjima. To nije značilo odricanje potrebe i za prijevodima inozemne literature na hrvatski jezik, što

konačno postiže mnogo širi učinak. Prijevodi su trajna briga hrvatske muzikološke sredine i nadamo se da je ovim sedmoknjižnim projektom inaugurirano sustavno djelovanje na tom planu.

Danas, kada se zagovara multidisciplinarnost, ili najmanje, kontekst u kojem je nastajala glazba (i sve drugo u vezi glazbe kada je o muzikologiji riječ), nanovo iznenađuje kako jedna knjiga, koja je gotovo „tradicijiski izvor” za svoje područje (kako se to može reći, uz sve ograde, za knjigu *Histoire musicale de Moyen Age* Jacquesa Chailleya), ima toliko svježine i bogatstva sadržaja da je dala već tada, u vrijeme svoga nastanka sredinom protekloga stoljeća, dobar primjer traganja za kontekstom.

Premda njome serija započinje, ona nije bila prva objavljena knjiga. Objavljena je 2006. godine, a to samo govori o složenosti zadatka, nijansnom problematiziranju odnosa glazbenih terminologija unutar same muzikologije. Chailley je građu rasporedio u dva dijela, odnosno 20 poglavlja, kako slijedi:

Prvi dio: Postanci (I.-XII. stoljeće)

1. Kraj rimske civilizacije; 2. Pitagorejstvo i glazbene tradicije stare Grčke; 3. Početci kršćanske glazbe (I.-III. st.); 4. Kasno Rimsko carstvo i širenje liturgijske glazbe u narodu (IV. st.); 5. Barbarska noć i zlatno Grgurovo doba (V.-VIII. st.); 6. Prva karolinška Renesansa (IX. st.); 7. Veliki izumi IX. stoljeća; 8. Dozrijevanje drugog Srednjeg vijeka (X. i početak XI. st.); 9. Prvi koraci moderne glazbe (kraj XI. st.); 10. Velika Renesansa XII. stoljeća; 11. Proboj prema sjeveru (sredina XII. st.).

Drugi dio: Spomenici (kraj XII.-XV. stoljeće)

12. Prvenstvo područja Ile-de-France (kraj XII. – početak XIII. st.); 13. Veliko stoljeće: stoljeće Louisa Svetoga; 14. Kraj srednjovjekovnog klasicizma (oko 1260.-1310.); 15. Sazrijevanje novoga doba (vladavina Filipa Lijepog); 16. Psihoza modernizma (XIV. st. i *Ars nova*); 17. U potrazi za novim klasicizmom (oko 1375.-1425.); 18. Dizanje na oružje ili „bdijenje u očekivanju” (oko 1425.-1455.); 19. Veliki odlazak (druga polovica XV. st.); 20. Epilog.

Imajući na umu značenje i širinu Chailleove muzikološke misli u 20. stoljeću nameće se usporedba s dalekim mu prethodnikom, engleskim glazbenim historiografom, Charlesom Burneyem. Tako primjerice Burney, premda ne promatra folklornu glazbu ili folklornu kulturu na poseban, osviješten način, pokazuje znatan interes za raznolikost glazbenih fenomena s mnoštvom različitih tematika, pa time daje osebjunu povijesnu perspektivu budućim naraštajima. U tom smislu Burney na stanovit način prethodi Chailleyu širinom i sklonošću k, danas bismo rekli, činjenicama etnomuzikološkoga širega područja istraživanja. Chailley također snažno ima na umu svijet cjelovitosti glazbe u društvu, što je postao imperativ suvremene muzikologije i poglavito etnomu-

zikologije. Etnomuzikolozi i medijevisti danas djeluju srodnije i povezanije nego npr. glazbeni ikonografi i teoretičari glazbe. Naposljetku napominjem da Chailley, kao uostalom i drugi autori „zapadnog kruga”, uopće ne obraća pažnju hrvatskim izvorima, što se bitno nije promijenilo do danas.

Sve te opaske pripadaju ipak pogledu na djelo „staro” šezdesetak odnosno sedamdesetak godina. Knjiga J. Chailleya *Povijest glazbe srednjega vijeka* u prvom je redu poticaj. U izdanju se skreće urednička pažnja i na autorske revizije u idućim dvama izdanjima do 1980-ih, koje ne donose važnije izmjene čak ni na planu korištene literature i snimaka na gramofonskim pločama koje su ostale starijega datuma.

Što je ovdje važno reći?

Izdanje je sjajno u svome vremenu. Sjajno je upoznati ga i u današnjem vremenu.

Izdanje je ispred svoga vremena u svom vremenu u više aspekata:

- sintetičnosti i multidisciplinarnosti,
- informiranosti,
- znanstvenoj razini.

To se sve potvrđuje u današnjem vremenu, no u drukčijim omjerima i u okvirima novih znanja i novih pogleda. Pritom je dakako razina informiranosti nadidena jer je ona suvremena osvježena brojnim otkrićima. Znanstvena razina i njezina relevantnost nije nimalo upitna. O tome ponajbolje može posvjedočiti primjerice članak *Plainchant*, odnosno pripadajuća mu bibliografija u najnovijem izdanju ugledne glazbene enciklopedije *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, gdje je Chailley itekako zastupljen autor respektabilnih naslova.

Kao zaključak može se istaknuti da knjiga Jacquesa Chailleya *Povijest glazbe srednjega vijeka* – unatoč činjenici da je u funkciji udžbenika anakrona, osobito za potrebe studenata, mladih muzikologa – ponajbolje funkcionira kao riznica bogatoga razmišljanja autora i kao takva kao prebogat izvor različitim slojevima sagledavanja srednjovjekovnoga gradiva. Usto je pisana briljantnim stilom i privlačna šire obrazovanom čitateljstvu i stručnjacima iz drugih znanstvenih disciplina.

Ennio Stipčević

Howard M. Brown – Louise K. Stein: Glazba u renesansi

Preveo Stanislav Tuksar

U svijetu glazbene historiografije drugu polovicu 20. st. obilježilo je nekoliko nacionalnih, višesveščanih i višeautorskih serijskih publikacija svjetske povijesti glazbe. Najprije je višesveščani niz ponudio Oxford University Press (upravo je u tijeku drugo, izmijenjeno izdanje), potom su se priključila izdanja Američkoga i Talijanskoga muzikološkog društva, a posljednji je takav pokušaj onaj njemačke muzikologije pod uredničkim vodstvom Carla Dahlhausa. Neke snažne i visokoproduktivne muzikološke sredine, primjerice francuska i španjolska, nisu se upuštale u slične nakladničke poduhvate, pružajući međutim niz pojedinačnih relevantnih historiografskih naslova iz svjetske povijesti glazbe.

Već je ne jedamput rečeno da serija „Opća povijest glazbe” Hrvatskoga muzikološkog društva, koja obuhvaća sedam svezaka prijevodnih naslova, za domaću glazbenu sredinu predstavlja iznimno obogaćenje. I doista, sve što bi se možda moglo prigovoriti – u pogledu koncepcije, odabira naslova, prijevodnih poteškoća i sl. – gubi na važnosti pred činjenicom da prvi put imamo na hrvatskom jeziku dostupnu vrhunsku stručnu literaturu eminentnih svjetskih muzikologa, opću povijest glazbe dostupnu studentskoj populaciji, ali i široj zainteresiranoj kulturnoj javnosti. U seriju su uvršteni naslovi iz raznih i različitih muzikoloških škola. Odatle vjerojatno i stanovita neujednačenost u kvaliteti.

Knjigu *Music in the Renaissance* objavio je Howard Mayer Brown 1976., u sklopu spomenute višesveščane i višeautorske serije svjetske povijesti glazbe Američkoga muzikološkog društva. Drugo izdanje iz 1999. priredila je

Brownova bivša studentica Louise K. Stein, i hrvatski je prijevod načinjen prema tom izdanju. Znakovita je prva bibliografska bilješka, u kojoj stoji da je Reesova *Music in the Renaissance* iz 1954. (2. izd. 1959.) „standardno djelo o glazbi u ovome razdoblju, premda sada znatno zastarjelo” (str. 15). Ako je uistinu točno da je opsežna Reesova monografija u odnosu na Brownovu sintezu, nastalu nakon nepunih petnaestak godina, „znatno zastarjela”, što onda reći za Brownovu koncepciju renesansne glazbe nakon koje je uslijedilo punih trideset godina intenzivnih proučavanja, novih spoznaja, svježih metodoloških okvira? Intervencije koje je Steinova načinila u Brownovu tekstu, sve u dogovoru s autorom, tiču se uglavnom ažuriranja pojedinih problema i bibliografskih izvora, a u manjoj mjeri uvođenja ponekog novog, drukčijeg mišljenja. Steinova dakako nije problematizirala temeljna Brownova metodološka uporišta. A jedno je od čvršćih Brownovih uvjerenja „da su povijest glazbe uobličila postignuća pojedinaca” (str. VII), dakle iznimnih nadarenih osobnosti glazbenoga života. Prema Brownu, prve izrazite skladateljske ličnosti zapadnoeuropskoga kruga pojavljuju se tijekom 15. i 16. st., u doba renesanse, te svako proučavanje tog razdoblja mora uzeti u obzir i u analitički diskurs najistaknutije skladateljske doprinose. Pritom Brown ne uzima dovoljno u obzir i druge „istaknute ličnosti” renesansnoga glazbenog života, primjerice glazbene teoretičare i estetičare ili pak glazbene nakladnike i mecene, a o čemu je Steinova mogla i morala pronaći više recentnih bibliografskih uputnica.

Nameće se misao da je Hrvatsko muzikološko društvo i u izboru ovog naslova imalo boljih rješenja. Posljednjih dvadesetak godina najznačajniji metodološki pomaci u proučavanju renesansne glazbe opet su usredotočeni na Starom kontinentu, u pvom redu u njemačkoj i francuskoj muzikologiji. Louise K. Stein, međutim, svoja bibliografska *addenda* uz Brownov tekst gotovo isključivo crpi iz novije angloameričke muzikološke produkcije. Za razliku od Browna, koji se autoritativno snalazio u najsloženijim glazbenim i paleografskim izvorima na francuskom i talijanskom jeziku, Steinova ako i spominje ponešto iz europske muzikologije, onda su to ponajviše naslovi dostupni u engleskome prijevodu!

U 12 poglavlja raspoređena građa niže se kronološkim slijedom, a naslovi upućuju da je tu riječ o nizu muzikoloških portreta najistaknutijih renesansnih skladatelja, od engleskih majstora Dunstablea i Powera do „velike četvorke” kasne renesanse, Palestrine, Lassa, Victorije i Byrda. Dva su poglavlja u cijelosti posvećena prikazu glazbenih oblika: 8) „Žanrovi i tradicije 16. stoljeća”, i 9) „Instrumentalna glazba”. Paradoksalno je, no upravo na tim stranicama iskazuje se iznimni Brownov komparativistički nerv i temeljito poznavanje glazbene prakse, pa su ta poglavlja možda i među najizvornijim Brownovim doprinosima spoznajama o renesansnoj glazbi. Naročito bih htio istaknuti poglavlje o instrumentalnoj glazbi, koje nije izgubilo na interpretativnoj svježini niti nakon više od trideset godina! U portretima pak pojedinih skladateljskih ličnosti,

u minucioznim analizama glazbenih djela, opskrbljenim pažljivo odabranim notnim primjerima, osobito se vrijednim pažnje pokazuju Brownovi ekskursi o glazbenoj praksi, o tome kako je rukopisni zapis ili tiskovina renesansnom glazbeniku bio tek predložak, ali nipošto jednoznačno fiksirani predložak, za glazbenu izvedbu i improvizaciju. Pouzdane temelje u mnogim razmišljanjima o izvedbenoj vokalnoj i/ili instrumentalnoj praksi renesansne glazbe pružio je upravo Howard Mayer Brown u ovoj knjizi, ali i u nizu drugih stručnih publikacija.

Naposljetku, valja pohvaliti lijepi prijevod Stanislava Tuksara, hrvatski tekst uspio je prenijeti sve bitne nijanse kultiviranoga i vrlo koncentriranoga engleskog izvornika. Hrvatsko muzikološko društvo ovom je knjigom pružilo u ruke domaćem čitatelju jednu od ponajboljih angloameričkih sinteza o renesansnoj glazbi.

Ivan Ćurković

Claude V. Palisca: Barokna glazba

Preveo Stanislav Tuksar

Prilikom odabira priručnika iz povijesti barokne glazbe za seriju prijevoda *Opća povijest glazbe* u izdanju Hrvatskog muzikološkog društva nije moglo biti puno dvojbi. Unatoč tome što je od objave njezinoga prvoga izdanja proteklo četrdesetak godina, monografija uglednog američkog muzikologa Claudea V. Palisce kao historiografski pregled epohe glazbenoga baroka još uvijek nema izrazitog konkurenta. Pritom na stvari značajno ne mijenja ni činjenica da je na hrvatski prevedeno njezino treće izdanje iz 1991., koje se od prva dva bitno razlikuje dodavanjem dvaju novih poglavlja pred ono završno o Johannu Sebastianu Bachu. I premda se „nova” poglavlja o sakralnoj glazbi u Francuskoj i Engleskoj od „starih” razlikuju nešto većim opsegom i ulaženjem u više detalja, ona nisu bitno utjecala na izvornu koncepciju toga muzikološkog priručnika iz 1968.

Paliscina je povijest, naime, tzv. stilska povijest, a nikako „sveobuhvatni pregled” ili „galerija najznamenitijih skladatelja i njihovih djela”, kako sam autor tvrdi u predgovoru. Primarni joj je cilj ocrtati razvoj baroknog stila u svoj njegovoj raznolikosti, sa što većim brojem konkretnih analitičkih uvida, potkrijepljenih notnim primjerima čijom količinom uvelike nadmašuje priručnike iz povijesti glazbe u kojima su i inače uobičajeni i prijeko potrebni. I u tom se pogledu *Barokna glazba* razlikuje od svog najvažnijeg „prethodnika”, monografije *Glazba u baroknoj epohi* iz 1947. njemačko-američkog muzikologa Manfreda F. Bukofzera, na koga se Palisca u jednom trenutku i poziva, odužujući mu indirektno počast. Bukofzer je svoju tek nešto opsežniju monografiju koncipirao dominantno kronološki i regionalno, dodavši na kraj knjige tri po-

glavlja o formi, teoriji i esteticima te sociologiji barokne glazbe. Nasuprot tome, premda su poredana također kronološkim slijedom (no nešto „labavije“), dominantna je nit vodilja Paliscinih petnaest poglavlja razvoj stilova i glazbenih vrsta. Već pomalo prevladani spomenuti princip „galerije najznamenitijih skladatelja“, kojemu većina glazbenih historioografa (pa ni Bukofzer) ne odolijeva, potpuno je zaobiđen, pa o različitim aspektima stvaralaštva žanrovski i stilski svestrani skladatelja – poput Monteverdija, Purcella i Bacha, da spomenemo samo najvažnije – čitamo u više različitih poglavlja. Takav pristup posljedica je između ostalog i brojnih promjena u muzikologiji u dvadesetogodišnjem periodu između objavljivanja Bukofzerove i Paliscine knjige, pa nije neobično da potonja prevladava neke uvriježene stereotipe i usvaja čitav spektar novih spoznaja u izučavanju barokne glazbe.

Uz svu njegovu svestranost, Palisca u *Baroknoj glazbi* ponajprije plijeni pozornost svojom užom muzikološkom „specijalnošću“, iznimno važnim uvidima u rani (talijanski) barok i njegove korijene u nekim glazbenim tendencijama iz prijašnje epohe, renesanse. Osim što upućuje na bitne, a manje poznate spoznaje, poput značaja Cipriana de Rorea za razvoj tzv. druge prakse (priječno potrebna prevedenica sintagme *seconda prattica*), te na činjenicu da su skladatelji zaslužni za razvoj monodije poput Cavalierija i Caccinija bili pjevači, Palisca prije svega naglašava razvojni kontinuitet u odnosu na renesansu, nasuprot ranijem historiografskom općem mjestu o velikom „lomu“ oko godine 1600. Nasuprot tome, njegov pogled seže unatrag sve do 1580. g. Ukazujući na to da u domeni instrumentalne glazbe tog loma faktički niti nema, a da je u vokalnoj glazbi mnogo kompleksniji, Palisca se zalaže za fleksibilniji historioografski pristup, i to ne samo ranobaroknoj glazbi. Tako on na nizu primjera uvjerljivo argumentira sintezu renesansno-polifonijskog i barokno-monodijskog u razvoju kasnijeg *continuo* madrigala i duhovnog koncerta, ukazujući na korijene tih procesa u renesansnoj praksi izvedbe polifonijskih vokalnih skladbi solistički uz instrumentalnu pratnju. Pritom se u potpunosti zaobilazi teorija linearnog progressa i izbjegava estetičko pretpostavljanje baroka renesansi, pa se u konzervativnom *stile grave* u crkvenoj glazbi otkriva pojednostavnjeno, akademsko viđenje tradicije renesansne vokalne polifonije, budući da od bogatog nasljeđa pod bujicom novoga ostaje samo svojevrсна prazna ljuštura. Otvorenost, ali možda nešto manjeg stupnja, Palisca pokazuje u ocjeni pretklasičnih stilskih „zadiranja“ u visoki barok. Premda je svjestan toga da, poput početka, niti kraj barokne epohe ne može biti strogo omeđen, u razmatranjima utjecaja galantnoga stila na stvaralaštva Bacha i Händela ipak se mogu iščitati tragovi negativnog vrednovanja (u smislu udaljavanja od „autentično baroknog“), no oni su toliko diskretni da je njihovo zapažanje subjektivna stvar.

Drugo važno obilježje Paliscina pristupa je u naglašavanju međudjelovanja između vokalne i instrumentalne glazbe. Već i banalna činjenica da se u ranom baroku rodio novi „miješani vokalno-instrumentalni stil“ trebala bi biti

dovoljna da uvidimo kako vokalne i instrumentalne vrste ne kroče odijeljenim stazama. Dok u ranom baroku ne iznenađuju brojni primjeri utjecaja domene vokalnog na domenu instrumentalnog, Palisca uspijeva ukazati i na drugu stranu medalje, pa formalno širenje arije od strožih stukturnih načela strofnih ili varijacija na ostanatni bas prema ariji *da capo* objašnjava utjecajem instrumentalne sonate. Prožimanje vokalnog i instrumentalnog od ključne je važnosti za problematiku koncertantnoga, a tu do izražaja dolazi još jedna značajka Paliscine metode. U poglavlju o usponu duhovnog (a ne instrumentalnog) koncerta pruža se minuciozna terminološka i etimološka raščlamba pojma *concerto*, čiji je glavni cilj otkloniti uvriježeno povezivanje s nadmetanjem i natjecanjem, te značenjsko polje smjestiti bliže pojmu koordinacije heterogene skupine svirača i/ili pjevača. Paliscina pažljiva razrada terminoloških pitanja pokazuje naznake trenda „autentičnosti” vremenu nastanka, tj. u razmatranju određenih pojmova često se poseže za onodobnim, nerijetko teorijskim izvorima, npr. iz pera M. Scacchija ili Ch. Bernarda. To, međutim, nikada nije samo sebi svrhom, već je uklopljeno u Paliscine težnje za jasnoćom, preciznošću i krajnjom racionalnošću, a njegova muzikološka naobrazba ionako ne pogoduje apstraktnijim i dalekosežnijim teorijskim i historiografskim poveznicama.

S obzirom na naglasak na ranom baroku i njegovim renesansnim korijenima, talijanska se tradicija kao dominantna stilistička matrica barokne glazbe ne dovodi u pitanje, pa pitanjima ostalih većih „nacionalnih” tradicija – francuske, njemačke i engleske – Palisca pristupa ponajprije razmatrajući dijalektiku specifičnosti s jedne, i sinteze „stranih” obilježja, s druge strane. Tendencije sinteze najuvjerljivije dokazuje na primjerima iz njemačke, ponajprije sakralne glazbe, gdje se autohtono luteransko glazbeno naslijeđe obogaćuje najprije pretežito talijanskim, a potom francuskim utjecajima. Premda je posljednje poglavlje monografije posvećeno Bachu, i to pretežno kantatama kao vrsti u kojoj su stilističke mijene najjasnije „dokumentirane” (njegovi koncerti i skladbe za instrumente s tipkama obrađeni su u odgovarajućim poglavljima), Palisca ipak odriče Bachu titulu „vrhunca epohe” argumentom povijesnoga konteksta njegova djelovanja, koji je u znaku posve novih stilističkih tendencija. No premda uvažava navlastitosti francuske i engleske glazbe (posebno je to vidljivo u 1991. „dodanim” poglavljima o crkvenoj glazbi), mora se priznati da se neki aspekti vokalno-instrumentalnoga stvaralaštva Purcella i Händela možda vrednuju ponešto negativno upravo zbog nedovoljne senzibilizacije. Scenska ekstravagantnost Purcellovih semi-opera korijene, naime, vuče iz spektakularnosti talijanske barokne opere, u čijim je „pretjerivanjima” po Palisci „najnotorniji primjer” Cestijeva dvorska opera *Zlatna jabuka*. Treba napomenuti da je ovo jedan od rijetkih primjera u kojima Palisca ne slijedi neke novije estetičke pristupe baroku.

Sukladno odluci da se napiše povijest baroknog stila, Palisca, osim u kratkom etimološkom uvodu i spomenutim, više „sporednim” primjedbama, ne

ulazi u pitanja estetike glazbenoga baroka, a aspekti institucionalno-socijalnog konteksta javljaju se tek kao uvod razmatranju problematike opere ili sakralne glazbe. Međutim, to nipošto ne treba shvatiti kao mane ove uzorne glazbeno-povijesne monografije čije je objavljivanje u značajkom prijevodu Stanislava Tuksara od velike važnosti za hrvatsku muzikologiju, ali i kulturu općenito. Osim što je iznimno pogodna za stručnu sveučilišnu i srednjoškolsku nastavu, ona je uz odgovarajuće enciklopedijske priručnike (koji mogu pomoći u razjašnjenju stručnih pojmova) zbog svoje čitkosti i konciznosti izvrsna za upoznavanje zainteresirane opće čitateljske publike s problematikom barokne glazbe.

Vjera Katalinić

Peter Rummenh ller: Glazbena pretklasika

Preveo Sead Muhamedagić

Što je to „pretklasika”? Pojam nećemo naći u anglosaksonskim glazbenim priručnicima, a najnovija njemačka glazbena enciklopedija, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, upućuje na natuknice o osjećajnom i galantnom stilu. Koje kategorije, kriteriji, interpretacije navode na mogućnost da postignuća u jednom vremenskom odsječku promatramo kao cjelinu sa značajkama stila? Kakva je metodologija uopće potrebna i primjerena da bi se prikazala jedna epoha? Valja li prikazati sve glazbene vrste koje su karakteristične za to razdoblje? Koja su najznačajnija glazbena središta toga doba kao nosioci njezina glazbenopovijesnog razvoja i, napokon, koja idejno, kulturno i društvenopovijesna strujanja prožimaju to vrijeme? U uvodnom poglavlju Rummenh ller upozorava na važnost interpreta – povjesničara, koji, „u smislu motritelja povijesti raspoređuje likove, djela, postupke i tendencije, tvoreći iz toga sliku”.

Autor knjige (rođ. 1936.), iskusni muzikolog, sociolog glazbe i pijanist, studirao je i germanistiku, filozofiju i glazbenu teoriju, te je vodio katedru za muzikologiju i sociologiju glazbe u Berlinu, gdje je djelovao od 1972. do umirovljenja 2004. U skladu sa širinom obrazovanja i znanstveničkog interesa privukao ga je „prijelazni period”, razdoblje od oko 50 godina između 1735. do 1785., ili, kako sam utvrđuje, od rokokoja do *Sturm und Dranga*. Upravo prefiksom „pred”-klasika podcrtao je prijelazni karakter razdoblja koje je konzerviralo karakteristike barokne glazbe, ali ih je s druge strane i dalje razvijalo, dodajući nove značajke, ostvarujući se upravo u toj troslojnosti. Fenomen „prijelaznih razdoblja” trajno provocira znanstvenike već nekoliko desetljeća; iz takvog se trusnog područja uostalom iskristalizirao i pojam glazbene moderne, a kongres Međunarodnog muzikološkog društva još je 1972. bio organiziran oko te teme. Iz krivog shvaćanja i interpretacije glazbenih djela iz prijelaznih razdoblja, pose-

bice onih sredine 18. stoljeća, izniknula su različita „popravljena” izdanja (poput Šulekove obradbe Sorkočevićevih simfonija), tumačeći svoj nastanak dobronamjernim popravljanjem slabije kvalitete ili skladateljske vještine i znanja.

Na pitanja naznačena u uvodu autor odgovara nizom „medaljona” u kojima izlaže određenu problematiku u kojoj – uz glazbenu – znatno uključuje i društvene, gospodarstvene i političke parametre, koji su u mnogim slučajevima bili važni za razumijevanje dominantno glazbenog i glazbeničkog diskursa. U tom se pogledu jasno osvjetljava razdoblje koje je i u društvenom pogledu prijelazno: između/od feudalizma i/do građanskog doba. U deset poglavlja autor uvodi u višeznačnost europskih glazbenih središta (Od rokokoja do *Sturm und Dranga*; Italija, Pariz, Beč, Stuttgart), suprotstavlja glazbeni model feudalnog sustava (Glazba na dvoru Friedricha Velikoga, Mannheimska škola, Učitelji i teoretičari) elementima modificirajućeg (Bachovi sinovi – glasnici staroga doba novome; Crkva i kazalište, Instrumenti) i značajkama novoga doba (Poticatelji i izvjestitelji, Građanska javnost – građanska privatnost: javni koncert – kućno muziciranje) koje će u znatnoj mjeri obilježiti bečku klasiku i razdoblje zrelog klasicizma.

To razdoblje po sebi nije doba „heroja” već nekoliko razina nijansi u kojima od slučaja do slučaja treba iščitati elemente staroga, modificiranoga i novoga. Upravo zbog toga se u takvim slučajevima ravnopravno nose vjesnici novoga – četiri sina Johanna Sebastiana Bacha – s velikanima poput Johanna Adolfa Hassea, ili se s istom težinom na pozornicu dovode teoretičari i izvjestitelji poput Padre Martinija i Reichardta; svoje mjesto nalaze napuljski autori lokalnih glazbenih komedija na čijoj je tradiciji izrasla klasicistička opera buffa. Ukratko, u tom se razdoblju oblikuju silnice svega onoga što će u bečkoj klasici i zrelog klasicizmu postati temeljnim obilježjem razdoblja. Međutim, u tom se prijelaznom razdoblju razvijaju i neka obilježja koja su „preskočila” klasicizam i na koja će se nadovezati romantičari. Primjerice, na primjeru analize popijevke i njezine uloge u društvu sredine 18. stoljeća, Rummenhöller zaključuje: „U mnogo je većoj mjeri građanska intimnost ono iz čega će tendencije toga vremena prerasti u ono što mi danas (za razliku od ljudi onog doba) nazivamo ‘klasikom’ i ‘romantikom’. Lied i klavirska skladba (Klavierstück) na taj način i za naše razmatranje ‘pretklasike’ predstavljaju kategorije iz kojih se može iščitati gdje započinje jedno novo razdoblje. ‘Pretklasika’ je epoha i prethodnica, ali je prethodnica u dvojaku smislu riječi: ona je ujedno i ‘pretklasika’, ali je i ‘predromantika.’”

Ovaj široko kulturološki postavljen niz cjelina tečno je preveo Sead Muhamedagić. Korisni dodaci upotpunjuju znanstveni profil djela: literatura upućuje na onodobna vrela, izvještaje, leksikone, udžbenike itd., na opću kulturnopovijesnu literaturu, na prikaze epoha te povijesne, estetičke i stilističke probleme glazbe „pretklasike”, na glazbenoteorijske probleme, te referiraju na pojedina područja, poglavlja i fenomene, dok kazala osoba, gradova, lokaliteta i pojmova omogućavaju i olakšavaju preglednost ovog nevelikog djela od gotovo 150 stranica.

Vjera Katalinić

Giorgio Pestelli: Doba Mozarta i Beethovena

Prevela Vesna Oblak-Juranić

Peta knjiga u kronološkome slijedu prijevoda opće povijesti glazbe u izdanju Hrvatskoga muzikološkog društva objavljena je kao posljednja. Ne bez razloga. Ona, naime, nije bila prvi izbor, ili, preciznije, nije bila jedini izbor u „prvome krugu” prijevoda koji se odnose na razdoblje klasicizma. Za razliku od Dahlhausove serije *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, koja je artikulirana po stoljećima (iako su te artikulacije prirodno vrlo rastezljivo postavljene, kako je to vidljivo iz prikaza *Glazbe 19. stoljeća*, tako da je 18. stoljeće mozaički ocrtano i može izazvati nedoumice kod glazbeno manje pismenog čitatelja), pa se u jednoj cjelini obuhvaćaju mijene stilskih razdoblja, mogući izbor uključio je jednu od popularnijih stilski omeđenih edicija, drugo izdanje knjige *The Classical Style* američkog muzikologa Charlesa Rosena, čiji je nespreni i neodgovarajući prijevod prvog izdanja kolao i na hrvatskim prostorima. Novo i, do neke mjere, promijenjeno izdanje (a te promjene nisu u svakome pogledu i nabolje) rabi se i na nekim visokoškolskim ustanovama u SAD-u, konkurirajući tako znatno jednostavnijoj i više glazbenoanalitički usmjerenoj knjizi Philipa Downsa *Classical Music: The Era of Haydn, Mozart, and Beethoven*. Ideja da se u prvoj seriji prijevoda odaberu reprezentativna djela proteklih glazbenih stilskih ili vremenskih razdoblja u kojima će naglasak biti na glazbenokulturološkom, a manje glazbenoanalitičkom pristupu (od koje donekle odudara Paliscina knjiga o baroknoj glazbi), u ovome je slučaju ipak dala prednost Pestellijevoj knjizi jer je postavljena još šire od Rosenove (koji pak, usprkos nekim novim i svježim idejama, gradi zdanje klasičnog stila na dobroj staroj tradiciji shvaćanja Bečke klasike kao osi tadašnjih zbivanja).

Na prvi bismo pogled, prema naslovu knjige – *Doba Mozarta i Beethovena* – to mogli pomisliti i za ovo djelo. Međutim, upravo taj naslov upućuje na drugačiji pristup: ne radi se samo o klasičnome stilu, već o razdoblju od sredine 18. do prvih desetljeća 19. stoljeća, dakle od znatnije izraženih primjena novoga stila u baroknom okviru, sve do prijelaza klasicističkih obilježja prema romantizmu i njegova učvršćivanja – od Mozartova rođenja do Beethovenove smrti. Iako u naslovu nije spomenuta treća zvijezda iz trolista (Joseph Haydn), njegovo djelovanje i utjecaj Pestelli nipošto nije zaobišao, no, za razliku od mnogih drugih autora koji su pisali sinteze o tom razdoblju, ponudio je jednu novu vizuru, na koju se odgovarajuće nadovezuje Dahlhausovo *19. stoljeće*.

U prvim dvama velikim poglavljima – Instrumentalna glazba i Vokalna glazba – donekle se preklapa s Rummenhollerovom „pretklasikom”, obuhvativši i njegove „vjesnike novoga doba” (Carla Philipa Emanuela i Johanna Christiana Bacha te suvremene čembaliste), i „izvjestitelje” (Schobert), i „avangardu” instrumentalne glazbe (Stamitz, Sammartini i dr.), kao i izvorišta komične opere. Na to se, međutim, nadovezuju podpoglavlja u kojima raspreda važne i često zanemarene aspekte opernog stvaralaštva: brojne podvrste i prijelazne oblike glazbenoscenskih djela, tematske ekskurse prema dalekome Istoku, odnos glazbe i jezika i sl. Također, vrlo je zgusnuto, s mnogo referenci, prikazan socijalni moment glazbenih središta – Londona, Pariza, nezaoobilaznog Beča, te talijanskih i njemačkih gradova, upotpunjen i utemeljen viđenjima suvremenika. Općenito, upravo je često ustrajanje na viđenjima suvremenika važan „povratak izvorima” i njihovo novo propitkivanje, koje je potrebno redovito poduzimati, kako bi se izbjegle slijepice ulice mehaničkog opetovanja interpretacija. Zahvaljujući takvim revizijama glazbenih slika prošlosti, u druga dva poglavlja (Haydn i Mozart; Beethoven) otkrivaju se važnosti nekih „malih majstora” i njihova utjecaja na „heroje”, ali i na općeglazbene mijene. I kod Pestellija i kasnije kod Dahlhausova tako se upozorava na važnost velike francuske opere i njezin utjecaj na Beethovena, Rossinija i kasnije operne skladatelje; Haydnovu viđenju sonatnog oblika Pestelli suprotstavlja ne manje važne Druge puteve sonatnog stila (nadovezujući se u toj sintagmi na Rosenove ideje) u djelima Dittersdorfa i Boccherinija; uopće, on upozorava na stilsku raznovrsnost (misleći pritom, između ostalog, i na razliku između opernog i instrumentalnog stila unutar, primjerice, Mozartova opusa), ali i na raznovrsne mogućnosti glazbeničkog djelovanja, dekonstruirajući neke idealizacije Mozartova i Beethovenova „društvenog slobodoumlja”.

Ranije spomenutu zgusnutost Pestellijeva izričaja, brojnost referenci te širinu nadnacionalnog pristupa ovdje ilustriramo malim, nasumce odabranim ulomkom iz potpoglavlja o „literarnoj” operi: „Sva reformistička gibanja kroz koja je prolazila *opera seria* između 1750. i 1770. bila su prožeta idejama o kojima se raspravljalo u Francuskoj, a baštinila ih je sva europska kultura. Prije svega bio je to zahtjev, a na njem je Algarotti najupornije ustrajao, za savrše-

nom iluzijom i scenskom uvjerljivošću. S takvom namjerom već je Diderot u *Discours sur la poésie dramatique* [*Razgovor o dramskom pjesništvu*] iz 1757., što ga je na njemački preveo Lessing (Berlin, 1760.), bio zagovarao udaljavanje publike s pozornice, gdje je, naime, kada bi kazališta bila prepunjena, bilo uobičajeno razmjestiti klupe i sjedalice.” Bogatstvo informacija, razvedenost Pestellijeva stila i jezika virtuozno je prevela Vesna Oblak-Juranić, no vjerojatno bi i sama mogla napisati roman o radu na toj knjizi. Naime, ishodište je bilo drugo, neznatno promijenjeno izdanje u odnosu na prvo, talijansko *Doba Mozarta i Beethovena* iz 1979., koje je 1984. na engleskom objavljeno u izdanju Cambridge University Pressa, a u kojemu je zamijećen niz nedosljednosti, krivih prijevoda i nerazumijevanja frazeoloških finesa, tako da bez stalnog konzultiranja talijanskog izdanja često ne bi bilo moguće artikulirati neke složenije autorove zamisli.

Kao posebno vrijedan dodatak, bez kojeg Pestellijeva koncepcija ne bi bila potpuna, valja istaknuti tekstove teoretičara, skladatelja i filozofa iz zadanog razdoblja (djelomice i u prijevodu Stanislava Tuksara), od kojih se neki po prvi put ovdje javljaju na hrvatskom jeziku.

Napokon, nakon ružičastog omota Rummenhöllerovih galantnih medaljona glazbene „pretklasike”, crvene korice Pestellijeve knjige s razlogom se mogu poistovjetiti ne s kardinalskim grimizom, već s plišanim zavjesama opernog kazališta.

Ivan Ćurković

Carl Dahlhaus: Glazba 19. stoljeća

Preveo Sead Muhamedagić

Carl Dahlhaus, autor šestog po redu sveska iz serije prijevoda kanonskih priručnika glazbene historiografije, koju je posljednjih godina objavilo Hrvatsko muzikološko društvo, jedan je od najvažnijih muzikologa dvadesetog stoljeća, a stručnoj ga javnosti ne treba posebno predstavljati. Njegova povijest glazbe devetnaestog stoljeća pisana je u znaku sve veće orijentacije na historijsko u njegovom plodnom istraživačkom opusu, koja bi, da u tome nije bio spriječen smrću, možda urodila i sveobuhvatnom *Poviješću zapadne glazbe*. Unatoč tome, širina kojom Dahlhaus zahvaća u povijest po mnoštvu historiografskih problema možda najproblematičnije epohe povijesti glazbe uspijeva uvijek iznova frapirati. I to ne samo stoga što podastire velik broj historijskih „slojeva”, već i stoga što svjedoči o temeljitoj i gotovo nedostižnoj razini informiranosti o cjelokupnom glazbeno-povijesnom kontinuumu. Prodirući u srž problematike glazbene historiografije, Dahlhaus u ovoj knjizi daje navlastite odgovore na niz temeljnih pitanja pisanja povijesti uopće, od Hegela nadalje.

Već se i u samom kronološkom omeđenju epohe godinama 1814. i 1914. očituje specifičnost Dahlhausova pristupa, dijalektički odnos u koji, u sklopu njegove historiografske metode, stupaju društveno-politička i glazbeno-povijesna događanja. Krajnji ishod je sljedeći: premda se knjiga artikulira na uvodno i pet „kronološki poredanih” poglavlja markiranih godinama 1814, 1830, 1848, 1870, 1889. i 1914. (mahom istaknutim godinama iz političke povijesti), radi se ipak prvenstveno o povijest žanrova, tj. glazbenih vrsta, i to unatoč tome što se u njoj u maniri Braudelove strukturalne povijesti međusobno prožimaju slojevi estetičke, socijalne, političke, pa i povijesti recepcije. Kao rezultat toga, čitatelj konzultiranjem odgovarajućih potpoglavlja iz svakog od spomenutih poglavlja može steći nimalo diskontinuiranu sliku o povijesti

pojednog žanra, npr. opere ili simfonije, nešto manje simfonijske pjesme ili popijevke. Međutim, knjigu je uistinu kvalitetno moguće čitati jedino „od početka do kraja” (po čemu odudara od standardnih sveučilišnih priručnika), jer je dojam cjeline Dahlhausu važan gotovo kao i jednom od dva glavna estetička pola razvoja glazbe devetnaestog stoljeća, koje na samom početku prisporodobljuje oprekom između Beethovena i Rossinija. Još jedna glazbena metafora kojom možemo karakterizirati Dahlhausovo pisanje jest tehnika *leitmotiva* (ili provodnih motiva, kako stoji u izvrsnom prijevodu Seada Muhamedagića, koji nije imao nimalo lagani zadatak). Zamršenost Dahlhausove misli otkriva nam se u mreži unakrsnih referenci kojom se u različitim kontekstima na slične, a ipak uvijek nove načine osvjetljava određena problematika. Naizgled dispartne pojave autoru polazi za rukom povezati na gotovo virtuozan, a istodobno posve uvjerljiv način, pri čemu se povijesni kontinuitet naglašava mimo pojednostavnjenih historiografskih paradigmi „linearne” ili „cirkularne” povijesti.

No Dahlhaus je ujedno i povjesničar koji svojom prvenstvenom zadaćom smatra dekonstrukciju historiografskih općih mjesta i nezasluženo uvriježenih istina, pa nije čudo da je prvo od čega se distancira povijest velikih skladateljskih ličnosti, tj. „šetnje” po imaginarnom muzeju imena, nešto manje djela. Posebno je vrijedno pažnje što je, unatoč tome što su njegove analitičke metode posve u tradiciji njemačke muzikologije, Dahlhaus na neusiljen način posve lišen predodžbi o superiornosti bilo njemačkih skladatelja, bilo estetičkih tendencija s njemačkoga kulturnoga područja, kao što su ideje o poetskom u glazbi ili čistoće instrumentalne glazbe. Štoviše, možda su čak i najzanimljiviji odlomci posvećeni glazbeno-povijesnim fenomenima koji su u odnosu na njih estetički niže rangirani. Posebno valja istaknuti poglavlja posvećena operi, poglavito onoj ranijoj, talijanskoj, i francuskoj operi prve polovice devetnaestog stoljeća, u kojima je primaran naglasak na načinu ostvarenja „velike forme”. Autor je jednako zanimljiv u osvjetljavanju žanrovskih specifičnosti opernog repertoara izvan dominantne matrice Wagner – Verdi, kao i u problematici francuske glazbe nasuprot njemačkoj, a donosi i vrlo lucidne uvide u razvoj „perifernih” europskih glazbenih kultura.

Uzroke za to možemo pronaći i u vrlo opreznom tretmanu problematike „nacionalnog”, od čije se banalizacije ogradio već u samom uvodu, kao i od niza drugih „etiketa” glazbene historiografije devetnaestog stoljeća. Među socijalnima valja izdvojiti onu o spomenutom stoljeću kao epohi građanske glazbene kulture, pa ne iznenađuje da u okviru odgovarajućih poglavlja Dahlhaus pozornost posvećuje i „ideji narodne pjesme”, „zbornskoj glazbi kao umijeću obrazovanja”, „romantici i bidermajeru”, „crkvenoj glazbi i građanskome duhu” te „trivijalnoj glazbi”, rasvjetljavajući neke glazbene fenomene koji nisu ušli u spomenuti imaginarni muzej. Osim vrlo promišljenog početka, tj. problematike prelaska iz klasicizma u romantizam, *Glazbu 19. stoljeća* odlikuje i izvrstan te također razmjerno nepristran historiografski most prema No-

voj glazbi dvadesetog stoljeća, utjelovljen u Dahlhausovom periodizacijskom „izumu”, epohi glazbene moderne (1890.-1910.). U tom pogledu je dakako ključan i dalekosežan Dahlhausov utjecaj na Danuserovu monografiju *Glazba 20. stoljeća*, kao i na niz drugih glazbenih historiografa dvadesetog stoljeća. A dalekosežnost utjecaja ove knjige ne zaustavlja se samo na tome, već se proteže i na povijesti glazbe ranijih epoha.

Konačno, mislim da je izbor ove knjige za biblioteku *Opće povijesti glazbe* HMD-a najbolji mogući ne samo stoga što je ona visoko cijenjena u muzikološkim krugovima, već je i općenito uzevši jedno od onih zahvalnih štiva koje je nemoguće apsolvirati površno jer nas tjera na višestruka čitanja. Unatoč dalekosežnim misaonim zahvatima i iscrpnim analizama, potkrijepljenima brojnim notnim primjerima, koje su bez iznimke sintetičkog karaktera te se s čisto tehničke razine uzdižu na onu analitičke interpretacije, *Glazba 19. stoljeća* zrači i šarmom koji je u glavnom tekstu tek diskretno naznačen, ali dolazi do punog izražaja u brojnim ilustracijama i, ponajprije, njihovim lucidnim i nerijetko duhovitim komentarima. Dahlhaus se, naime, odriče u glazbeno-historiografskim priručnicima uobičajenih, stereotipnih portreta romantičkih skladatelja, te donosi prave male ikonografske studije autentičnih slikovnih izvora, pravih vizualnih amblema epohe. Naposljetku, knjiga je od neprocjenjive vrijednosti u nastavi povijesti glazbe, kao eklatantni primjer stručne literature koja ne dozvoljava brzopleti, već traži studiozni rad. No premda izrazito stručnoga diskursa, ova povijest glazbenoga romantizma svoje bi mjesto trebala pronaći i izvan specijalističkih krugova, te možda pridonijeti i podizanju intelektualne razine pisane riječi o glazbi na hrvatskome jeziku. Stoga svaka pohvala urednicima serije Stanislavu Tuksaru i Nikši Gligi što su iz niza izvrsnih, ničim manje kvalitetno napisanih, ali u pogledu metodologije nešto manje kompleksnih povijesti glazbe devetnaestog stoljeća izdvojili upravo Dahlhausovu.

Leon Stefanija

Hermann Danuser: Glazba 20. stoljeća

Preveo Nikša Gligo

U okvirima Hrvatskoga muzikološkog društva pretprošle je godine u prijevodu profesora i akademika Nikše Gliga izišla knjiga Hermanna Danusera o glazbi 20. stoljeća. Zadnja je u nizu *Opća povijest glazbe*, kojim je Hrvatsko muzikološko društvo ponudilo čitatelju stručnu i temeljitu sliku razvoja glazbene umjetnosti od srednjega vijeka do danas. U cjelini je knjiga nešto što bi lako moglo pobuditi i zavist, koliko u muzikološkim krugovima u Sloveniji toliko vjerojatno i u Srbiji.

Knjigu drže klasičnom muzikološkom studijom o glazbi 20. stoljeća. Prvotno je bila izišla u nizu *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* godine 1984., što znači da se u kalendarskom smislu ne bavi poviješću zadnje četvrtine 20. stoljeća (novo izdanje iz 1996. praktički ne donosi nikakvih novina). Obrada naprotiv razdoblja od konca 19. stoljeća do sedamdesetih godina prošloga toliko je temeljita, da je Danuserova knjiga kao muzikološki udžbenik ne samo u optjecaju diljem cijele Europe, nego je i jednom od glavnih referencija za glazbu 20. stoljeća.

Posrijedi je knjiga koja u sažetu obliku prati društveno, institucionalno, idejno, skladbeno i recepcijsko vrenje „ponajskliskije” umjetnosti – umjetnosti koja danas u određenoj mjeri crpi iz ostavštine prošloga stoljeća.

Danuser ima iznimo produbljen pregled nad zbivanjima i nad klopama što ih donose *historije* – pripovijesti o prošlosti. Posve je svjestan odnošaja između događaja i vrijednosti što im ih povjesničar pripisuje – i dosljedno upozoruje na taj odnošaj. Istodobno nikada ne zanemaruje gradivo kojim se bavi. Razdijelio ga je na četiri velika kronološka poglavlja, unutar kojih potom sadržajno luči gradivo na tematske sklopove. I. 1907 – 1920; II. 1920 – 1930; III. 1932 – 1950; IV. 1950 – 1970. Poglavlja su providena promišljeno izabranim

fotografijama, ispod kojih se nalaze jezgroviti, vrlo informativni komentari o pojedinim ljudima, događajima ili pojavama. Posebni tematski sklopovi tiču se tako povijesti umjetne glazbe (Danuser predlaže porabu naziva „artificijelna” umjesto „klasična” ili „ozbiljna”), no poštuje i popularnu glazbu, premda samo u začetnoj fazi pop kulture. A svakom je poglavlju na kraju pridodan i popis izabranih referenci o izloženim sadržajima.

Dakako da je teško zahvatiti kompleksnost cijeloga razdoblja, jer je polifonija kulturnih, vrijednosnih, uopće društvenih vrenja krojila pojavne oblike jedne od najpodatnijih i krhkih umjetnosti. Promatra li se sa stajališta koje bitno dvoji o velikim zbivanjima, takva se podjela izvrgava sumnji da prošlost razvrstava i donekle iskrivljuje po autorovu ukusu. Činjenica je da Danuserova povijest nudi germanski pogled na glazbu 20. stoljeća, te ne uključuje puno toga što europski um već po navici stavlja na svoja rubna područja. Tako, recimo, izuzmemo li imena Ladislava Kupkoviča, Györgya Kurtaga, Tadeusza Bairda, Krzystofa Pendereckog i Vinka Globokara, u knjizi nema imena koja se ne bi ubrajala u klasike njemačke, anglosaksonske, francuske, talijanske ili ruske kulture već od osamdesetih godina 20. stoljeća. Uopće bi čitatelj glede sadržaja koji se nalaze u poglavljima o glazbi nakon Drugoga svjetskog rata mogao ostati prikraćen za detaljnije poglede (a autor im je bez dvojbe vičan) na „istočne i južne” predjele europske cjeline. Što međutim u svakom slučaju valja razumjeti prije kao poklonstvo autoru a ne kao kritiku knjige – Danuser nam sjajno izlaže meandre što se protežu između idejne, intelektualne, političke, skladbene i recepcijske povijesti klasika glazbe 20. stoljeća. Šteta međutim da se nije posvetio fenomenima koje germanski um zna zvati „malim glazbenim kulturama”, premda je knjigu zasnovao kao „nacionalnu” („übernationale”) povijest glazbe 20. stoljeća.

Svijest o težini pisanja ovakve cjelovite povijesti, kakvom Danuserova knjiga kani biti, već će uvodno čitatelja smiriti upozorenjem na nepriliku izlaganja „suvremenosti nesuvremenoga”, koja još od 19. stoljeća pa nadalje biva sve snažnija da bi postala središnjom povjesničarskom slijepom ulicom 20. stoljeća. No Danuserova je jaka strana upravo vezivanje „nacionalne” povijesti u zanimljivu historiju o tome, što se zbivalo an različitim krajevima svijeta, i što taj svijet razlika drži na okupu. Danuser – učenik Carla Dahlhausa, jednoga od maga muzikologije druge polovice 20. stoljeća – vrhunskim je majstorstvom spleo „žablju” perspektivu s inspirativnim pogledima „odozgor”. Tako primjerice povijesne niti glazbene moderne, što ih je nova glazba 20. stoljeća stekla kao nasljeđe 19. stoljeća, on detaljno prepleće u faktografski roman, u kojemu izdvojene životopisne, skladbene, estetske i poetološke činjenice tvore preglednu i konzistentnu „veliku sliku” gibanja i struja u glazbi, od pozne glazbene moderne s konca 19. stoljeća do silaska u veliku slobodu s konca šezdesetih i početkom sedamdesetih godina 20. stoljeća, kojoj su nadjenuli ime *postmoderna*.

Nije ovdje mjesto izlaganju sadržajnih podrobnosti. Knjiga očarava već time što zaokruženo i izvaganom dinamikom izlaganja pojava svojom izvrsnom „dramaturgijom prepletanja” ptičje perspektive s mnoštvom podrobnosti doslovce očarava čitatelja. No reći nam je koju i o jezikoslovnoj zahtjevnosti teksta. Premda hrvatski nije moj materinski jezik, a prevoditelj je profesor i akademik Nikša Gligo, koga iz nekadašnjih južnoslavenskih prostora znamo kao meštra muzikološke terminologije 20. stoljeća (i sjajna analitika), dopuštam si reći da prijevod spada u vrhunce glazboslovnog prevoditeljstva u slavenskim jezicima. Koliko mi je poznato, na slavenskom tlu Danuserovu knjigu nije uspio prevesti nitko, ne zato jer se njome ne bi služio, nego zato jer se na to poradi zahtjevnosti odvažuju tek rijetki. I još nešto: čestitke ne samo prijevodu, nego i uredniku niza. Premda sudi o općoj umjetnosnoj izobrazbi, knjiga Hermanna Danusera *Glazba 20. stoljeća* u prijevodu Nikše Glige – baš kao i niz glazbenopovijesnih udžbenika što ih unutar Hrvatskoga muzikološkog društva uređuje Stanislav Tuksar – dio je opće glazbene izobrazbe, kakve u drugim slavenskim jezicima, ako se pravo uzme, još nemamo.

Preveo sa slovenskoga: A. S.

Ivan Klarić

Mjesečeva kuća

ODMORIŠTE

Žena je ono što se čeka.
U proljeću nekom, osluškujem
joj glas u bajkovitoj šutnji.
Promatram, kako se grane jasena
zapliću o njene grudi i kako me
njena ljepota dolazeći iz nekog
blagog doba priprema za
neizvjesni pjev.

Žena je kao zemlja koja sanja.
Otkriva se u skrovitom, skriva
u onom što pokazuje.
U šumi njenog bedra, uvijek
ima neki zdenac koji će dočekati
naše suze, i svaka od njih imat će
svoj život, sve dok u vihoru vode
ne postane tijelo one koja čeka.

Žena je ono što nas slama,
i što nas za vedrih noći tjera
da gledamo oblake i bjelinu.
Tamo gore, među oblacima,
plovi neka žena svilena i laka.
Njena ljepota je odmorište
od svega što živi,
odmorište od svake ljubavi i ljepote.

ZIMA

Stiže večer. Kraj otvorenog prozora,
u meni, pada prvi snijeg.
Ne razumijem niti koje nas vežu.
U sobu ulazi ona.
Donosi sa sobom dah male pjesme
koju je prekrila bjelina.
Grli me.
Počinje disati poljupcima.
Na stolu;
Tri pahulje s njenog lica.
I šutnja.
Zima ima u sebi neko tajno proljeće
koje nikad ne veli nam zbogom.

MALA VEČER

Poslije svega, želim znati
samo male stvari,
stvari lake, stvari odabrane.
I kad prođe ova večer,
želim samo znati, zašto
umjesto tog promrzlog cvijeta
što držiš ga u ruci, na nekom
kasnom nebu već otpočinje kiša.

Poslije svega, želim samo znati,
zašto u nekom kutku sobe,
odjednom, u grudima tvojim
pojavi se dugo, i zašto se i ova
mala večer u tvojoj kosi,
već odvaja od nas
i hoda stazama nekim
u zvjezdanoj sreći.

Poslije svega, želim znati
samo male stvari,
i zašto, kad prođe ova ljubav
u jezeru nekom,

već za nju, ima duga jedna,
i u njoj, jedno srce ima,
što ju svaku večer, opet iznova,
stvara i stvara...

PUTOVANJE

Zatreptala večer.
Prilazim prozoru ovijen
pahuljama i šutnjom.
U blagoj svjetlosti,
jedna suza ulijeće
u svileni zid
koji potapa vrijeme,
i smiješeci se,
postaje krijesnica
na nekom golubinjem moru.
Gle, kako si daleko, govorim joj,
sluteći kako s njom putuje
i moja bijela duša.
Pod mjesecinom, svemir
se sklupčao u kutku sobe.
Ne želi napustiti to utihlo mjesto.

ODLUTALE SUZE

Odakle dolaze suze
u svom punom sjaju?
Zašto svake večeri,
vjetar opet iznova
raznosi tvoje krhko carstvo?

Ne znam, dokle ćeš
hraniti ptice
biserjem svojih odlutalih misli?

Tamo gdje nema neba
miriše jasmin,

dubina raspliće kamene alge;
U blagosti, ti svemu se vraćaš.

Vjerujem kako ćeš umrijeti
u zemlji bijelih vala.
Mene još uvijek od one večeri
oplahuju tvoje suze,
zrcima smijeha optočene.

MORSKI KONJIĆ

U svjetlosti, uvijek ima neka kiša
koja ispire sjećanje.
Na zidu sobe, gledam
morskog konjića kako se suši.
Iz dana u dan, oči mu
napušta težina.
U toj slijepoj igri, već polako
ovija nas isti šum.
Već dugo te nema, šapućem mu,
a more nas uznosi,
iznad sebe, iznad nas.
A mi, ispunjeni šumom i soli,
smijemo se svemu
na nekom kasnom nebu
što se u nama gasi.
Na zidu sobe, netko me
promatra kako se sušim.
U svjetlosti, uvijek ima neka kiša
koja ispire sjećanje.

DJEVOJKA POD VELOM

Jutro na žalu. Tišine pjeskovite.
Svjetlost se prigiba u tvom glasu.
Kao da zna, da u njemu je
zakopano prstenje ovoga svijeta.
Nema osvete u tvojim rukama

kad ljubiš, nisi ono što o nebu
govore proroci i sveci.
Tako si laka golubice
amfora usnulih.
Prolaze u tebi mora i oči.
Od uvelog lišća praviš
svjetiljke za sve ljude.
Tuga je sedef za kojim tragaš.
Večer na žalost. Pjeskovite slutnje.
Svjetlost se prigiba u tvom glasu.
Kao da zna, da u njemu je
zakopana moja vječna šutnja.

OSLUŠKIVANJE

Neke školjke u zlačanoj dubini
čuvaju u sebi neponovljivu glazbu.
Nešto dalje u nekom tamnom predjelu
postoje školjke koje šute.
Njihova je šutnja savršena.
Netko je ugledavši njihov oblik
prepoznao u njemu okamenjeni zvuk.
One žive da bi osluškivale druge;
Malokad podaju se glazbi.

PAUKOVA PJESMA

Zimska večer.
Na prozoru šumi svilena glazba.
Pod mjesečinom,
jedan pauk ugađa svijet
iza sklopljenih vjeđa.
I brojeći planete u kutku sobe,
osvaja za nas tišinu
u samo jednoj boji:
boji nepomična mraka
„Tako si divno ispleo svijet
moj prijatelju srebrni”,

šapućem mu iz naslonjača,
a on kao da me razumije,
nastavlja svoj kozmički naum
ovijen paučinom i sjenom.
Ponekad, želeći mi biti što bliži,
legnem u njegovu utihlu mrežu,
i slutim... da negdje,
daleko, iznad nas,
već niče pjesma i snijeg pada.

LET

Zaljuljalo se jutro u sjećanju.
Na osunčanoj grani,
jedan vrabac proljeće
kroz moju dušu.
I smiješeći se, uzima me
u svoj proročki pjev
kao sjeme iz kojeg
će niknuti sva buduća jutra.
Bože, kako smo nekoć
u djetinjstvu širili ruke.
Let je tada, iako to i nismo htjeli,
mogao otpočeti bilo kad i bilo gdje.
I sad još, okovan trnjem uz cestu
čudim se što ne mogu uzletjeti.

ŽUDNJA

Slikam, tek u snu.
Danju ne mogu
oslikati prazninu
ovijenu sjetnim uzorkom.

Svi moji snovi su neuspjeh,
ali tek ponekad, pred zoru,
pojavi se
ono za čim žudim.

Iz neizmjerja, izranja
ruža s istoka,
proteže se, ali tek
što se pojavi, nestaje.

Ne želi nas trajno podsjećati
na svoje odsustvo.

SEMPlice

W. A. Mozartu

Leptir je oslikan na nebu.
Zamahuje sjajem;
dotiče glazbu otposlanu
u svjetlosni dan.
Ali ako izostane i jedan zvuk,
prizor će nestati.

VEČERNJI ZAGRLJAJ

Nikad do one večeri
kad si onako sva pokisla
ušla u moju sobu,
nisam shvatio kako ti je
duša puna darova.
Kiša je pretvorila tvoju kosu
u svjetlucavi svemir.
U blijedom polumraku,
prišla si mi, kao umiruće sunce
koje samo za mene osvaja
neko tajnovito carstvo.
Nikad do one večeri,
kad si onako sva pokisla
ušla u moju sobu,
nisam shvatio kako
spore su ruke ljubavi.
Polako, sasvim polako,
kopni u njima sve
što u zagrljaj može stati.

ŽENA JE TUGA KAD LJUBI

Večeras, skrovita je tuga ovoga svijeta.
Nebom plovi lađa sjećanja;
U zvjezdanom jedru povija se
njeno odlutalo tijelo.
Drhti li sve ono što pada
u moje grudi?
Večeras, preda mnom buja vrt.
I sad, u vihoru granja, prisjećam se
kako me voljela nekom odsutnom ljubavi,
i kako sam se samo s njom radovao
svemu što ne razumijem.
Za nas nema ničeg u vječnosti.
Žena je uvijek tuga kad ljubi.
Večeras znam, da ovo nije
pjesma o meni i njoj.
Želim zašutjeti zauvijek, ili
barem još jednom vidjeti kako
je one posljednje večeri,
mjesečina ovila njeno tijelo
i poglela ga na mjesto
gdje dišu prve ptice.
Večeras znam da ni ova
tuga koju za njom osjećam
nije moja.
U toj skrovitoj igri;
Sve je posuđeno za nas.
U jezeru slutnje;
Bršljan raste.
Žena je uvijek tuga kad ljubi.

POLJUBAC

Gdje napušta te
tvoj poljubac ljubljena moja?
Biće skrito. Rubin nježnošću uzbiban.
Svijećama što iz dodira kaplju
omeđe je svijet ljubavi.
Ne uči li nas vjetar

i more putovanju?
Soli bića.

Bivao sam u tebi,
gledajući vrtnju ptice u tvom
skritom logu.
Brojio božanstva, ona
živa i umrla, vrpce nemira, kušnje,
ali svjetlo tvog poljupca nikad nisam ugledao
dok napušta te lako.

NESTAO U TRAVI

Maglovito jutro.
Hodam sam po travi.
Ne hodam daleko.
Hodam tek onoliko
koliko je potrebno
da bih odlutao
u svoju krhkost.
U disanje mi navire rosa.
Odjednom, pred mene,
slijeće labud plavetnih krila.
Svjetlost jasnije od pjesme
pustoši moje tijelo.
Govorim mu: Ne boj se
ući u ovu plahu kuću.
Ovo siromaštvo ti još
toliko toga može dati.
U nekom baršunastom dobu,
ljudi će i dalje šaputati:
Ovdje je nekad prolazio
pjesnik koji je nestao u travi.

Sanja Nikčević

Linija hrvatske dramske intertekstualnosti: Tomislav Zajec ili traganje u tekstovima

Tomislav Zajec jedan je od najpoznatijih i najpriznatijih dramskih pisaca mlađe generacije. Ovo moje isticanje njegove mladosti dokaz je da u Hrvatskoj vrlo lako upadamo u klopke označavanja ljudi mladima dok ne napune šezdesetu. Naime, rođen 1972. ima 36 godina, ali ga pridjev mlad intenzivno prati u svim medijima i prikazima.

Bez obzira na godine Zajec, ima iza sebe zavidnu autorsku karijeru. Piše nagrađivanu poeziju,¹ odlično prihvaćene romane² i eseje. Dvije godine studirao teologiju, apsolvirao je filozofiju i kroatologiju na Hrvatskim studijima, diplomirao dramaturgiju na Akademiji dramske umjetnosti (2002), a sada je na poslijediplomskom studiju filologije Filozofskog fakulteta u Zagrebu. Od 2007. je asistent na dramaturgiji zagrebačke Akademije, a od ove jeseni predavat će i kolegije o švedskom filmu na Filozofskom fakultetu.

U sklopu studija dramaturgije počinje se baviti i dramskim stvaralaštvom pa je do sada napisao devet originalnih dramskih tekstova i jednu radio dramu³:

1 Objavio je tri zbirke poezije: *Natanijelov dnevnik* u zborniku *U trenutku kao u divljini* s dvojicom koautora (1996), *Sjever – zlatni šut* (1996) i *Rupa njegova imena* (2000). Dvostruki dobitnik nagrade Goran na Goranom proljeću, a 1996. godine prima i dvije nagrade za pjesništvo: Hrvatsku književnu nagradu grada Karlovca *Zdravko Pucak*, te Rektorovu nagradu za zbirku poezije *Natanijelov dnevnik*.

2 Prvi roman *Soba za razbijanje*, izlazi 1998. u Znanju, uglednoj *Biblioteci ITD*, gdje objavljuje i drugi roman *Ulaz u Crnu kutiju* 2001., a treći *Ljudožderi* 2005. godine u biblioteci *Proza*, Izdavačke kuće *Profil*. Svi dobivaju pozitivne kritike, a roman *Ljudožderi* uvršten je u izbor najboljih proznih djela 2005. godine po izboru kritičara *Jutarnjeg lista*, te postaje jedan od šestoro finalista Nagrade za najbolje prozno djelo 2005. godine.

3 Za djecu i mlade napisao *Pričokrad* (2002, GK Trešnja), romane R. Bacha *Galeb Jonathan Livingston* (Kazalište Merlin, 2003) i *Kraljević i prosjak* Marka Twaina. Za Teatar Žar ptica adaptirao slikovnicu Želimira Hercigonje *Princeza Pif* (2007) i bajku Vesne Krmpotić *Mala vila* (2008) a za Kazalište Merlin dramatisirao i *Starac i more* Ernesta Hemingwaya (20006) i *Don Quijote* Miguela de Cervantesa (2008).

1. *John Smith, princeza od Walesa* (1998, obj. T&T 10/1998, Dekanova nagrada ADU Zagreb 1999, Zagrebačko kazalište mladih 2000; Radio Zagreb 2001, Akademija dramske umjetnosti & Kamerni teatar, Sarajevo 2001, The Arches Theatre, Glasgow 2003; Theatre in the Mill, Bradford 2003, HNK u Varaždinu 2004; Teatrul de Comedie, Bukurešt 2003; i Teatrul Maria Filotti, Braili, Rumunjska 2004),
2. *Atentatori* (1999, obj. Plima 17/1999; II. nagrada za dramsko djelo *Marin Držić* Ministarstva kulture RH, 2001; Teatar ITD, Zagreb 2001, Radio Zagreb 2001)
3. *Svinje, mjuzikl u deset prizora, iz života na farmi* (2001, Gradsko kazalište u Vinkovcima 2003),
4. *Novi Nosferatu* (2002, obj. Književna revija 4-6/2003; Kazališna radionice Gustl i Teatra ITD, Zagreb 2004)
5. *Mlijeko* (2003/2004, Radio Zagreb 2005),
6. Radio drama *Katapult* (2003, Radio Zagreb 2003).
7. *Slama* (2006),
8. *Otključano* (2006),
9. *Dorothy Gale* (2008, I nagrada za dramsko djelo *Marin Držić* Ministarstva kulture RH 2008: obj. Kazalište 33-34/2008, Radio Zagreb 2008),
10. *Lajka* (2008).⁴

Intertekstualne inspiracije

Tomislav Zajec je očito kreativan (i to u multiformi) i obrazovan (također u multiformi traženja svog fakulteta, odnosno svog područja spoznaje koja će ga inspirirati: od teologije do filmologije) pa ne čudi njegova inspiracija literaturom koja je trenutačno vrlo legitiman postupak u stvaralaštvu. Naime, nakon moderne (kojom dominira realistička tendencija i reakcije na nju) koja svijet doživljava kroz velike ideje, istine i priče u što se uklapa i ideja o originalnosti, jedinstvenosti i korisnosti umjetničkog djela, postmoderna okreće drugi list. Ona ukida i velike istine i cjelovite priče raspršivši našu stvarnost i njezino doživljavanje u niz fragmenata, pa ne čudi da je u umjetnosti intertekstualnost postala osnovna tehnika kao skupljanje literarnih komadića iz književne riznice u stvaranju nove književnosti iz recikliranog materijala. Ne samo da je stvarajući umjetničko djelo legitimno, nego je i preporučljivo, uzimati druge tekstove, hraniti se njima, od inspiracije preko parafraze do direktnih citata, zato jer u dokinutom svijetu legitimnost umjetničkom djelu daje jedino pri-

⁴ Informacije o piscu i kratki sadržaji drama na web stranicama Hrvatskog centra ITI, <http://www.hciti.hr/arhiva/drama/zajec.html>, biografija na web stranicama ADU Zagreb: <http://www.adu.hr/index.php?q=akademija&action=nastavnici&id=7> (novi web) i http://www.adu.hr/old/index.php?option=com_partystaff&Itemid=&func=fullview&staffid=80 (stari web).

padnost literarnom korpusu. (Zanimljivo je vidjeti kako su nekadašnje vježbe za mlade pisce – pisanje u zadanom stilu ili žanru – postale osnovni način stvaranja!) Intertekstualnost je kod Zajeca prisutna u prozi,⁵ a naročito u dramama, što autor ne krije stavljajući je i u same naslove: *John Smith, princeza od Walesa*, *Novi Nosferatu*, *Dorothy Gale* (junakinja knjige *Čarobnjak iz Oza*) ili *Lajka*.

Njegov najveći kazališni uspjeh, *John Smith*, govori o automehaničaru koji kad dođe navečer kući postaje Dijana, princeza od Walesa, a kako ga taj svijet sve više obuzima, sve su mu opasniji likovi iz realnog svijeta koji ga uporno pokušavaju vratiti nazad pa zato s njima okrutno razračunava.

Očita je paralela s filmom *Psiho* Alfreda Hitchkoka, u kojem muškarac preuzima identitet žene, što jedan od likova i kaže glavnom junaku: *Bože, Johnny, izgledaš kao vlastita majka u Psihu!* Parafraza se ovdje proširuje i na život princeze Dijane, koji je kroz medije dobio status simulakruma – fiktivno (uz pomoć medija) stvorene nove realnosti koja ne mora nužno imati i original, odnosno postojati (Baudrillard). John Smith, najtipičnije englesko ime postaje novi *Svatković* suvremenog svijeta. Za razliku od onog iz srednjeg vijeka, kojem susret sa Smrcu donose spoznaju ispraznosti onoga što je za života smatrao važnim (onoga izvan njega) i spas duše na kraju, suvremeni Svatković je ironijski i tragičan. Ironijski jer je Fryev *pharmakos*,⁶ tipična ili slučajna žrtva čija kazna daleko nadilazi krivnju a čija žrtva ne spašava svijet, a tragičan jer sve što dolazi izvana ga uništava: od medijske slike princeze do konkretnih ljudi.

U *Svinjama* dvije sestre žive na farmi i uzgajaju svinje. Odnosno, starija uzgaja svinje jer je „Odabrana”, a mlađa pokušava pronaći svoj umjetnički poziv pa sestre otimaju razne profesore i ubijaju ih kad nisu u stanju obaviti posao.

Naravno da ovaj sadržaj kao intertekst priziva američku popularnu komediju *Arsen i stare čipke* Joseph Kesselringa (1939), po kojem je Frank Kapra snimio uspješan film (1944) o dvije simpatične starice, sestre koje ubijaju i zakapaju u podrum svoje podstanare spašavajući ih od nesreće što su *sami na svijetu*. Luda sestra iz *Svinja* i njezina mrtva papiga prizivaju film *Što se dogodilo s Baby Jane?* (*What Ever Happened to Baby Jane?*, 1962). Jedino što kod Zajeca nedostaju oni razumni likovi (nećak u *Čipkama* ili starija sestra u *Baby Jane*) jer se radi o teatru apsurdna na tragu Ionesca. I to ne samo zato jer u Ionescovo *Lekciji* profesor iznerviran neznanjem ubija učenice, a kod Zajeca učenica i njezina sestra ubijaju profesore, nego i zato jer je apsurd koji *Svinje* nose onaj Ionescove tragikomične odnosno komične linije na granici vodvilja. Za razliku od Genetovog ili Beckettovog apsurdna, i kod Ionesca i kod Zajeca likovi se ponašaju kao da su usred bezazlenog vodvilja u kojem nastoje sakriti neku sitnu prijevaru, a pri tome se događaju monstruozne stvari. Osim

5 Dubravka Oraić Tolić smatra Zajecov roman *Ulaz u crnu kutiju* virtualnim hrvatskim *Uliksom*. D. Oraić Tolić *Muška moderna i ženska postmoderna*, Ljevak, Zagreb, 2005, str. 231-235.

6 N. Frye *Anatomija kritike*, Naprijed, Zagreb, 1979.

što je u *Svinjama* vrt prepun leševa pa se uključuje miješalica za beton da samelje nove leševe, u šupi je kostur oca u kolicima, kojeg je starija sestra tamo smjestila za kaznu ali ga uredno hrani svaki dan, a povremeno mu priređuju i rođendansku zabavu.

Na tragu iste vrste apsurdna su i *Atentatori*, gdje obitelj uzaludno čeka smrt starice o kojoj skrbe što bi im donijelo vlasništvo nad stanom. U obitelji su Baka koja krade molitvenike, njena kćer koja je otpuštena sa seksi telefona pa mora opet na ulicu, a ima retardiranog sina piromana, bakin sin poštar koji zakapa poštu u vrtu dok ona stvarno važna pisma daje nećaku za paljenje. Okrutnost bake priziva Kulundžićeva *Škorpiona*, a neumrla stara susjeda Novakove *Mirise zlato i tamjan* kao intertekstove.

Novi Nosferatu, naravno, priziva sve filmove o vampirima (od kultnog nijemog *Nosferatua* iz 1922), a cijelo vrijeme likovi citiraju sadržaj jednog drugog filma, *Ponoćni kauboj* (*Midnight Cowboy*, 1969) koji se ogleda i u sadržaju drame. I u Zajecovom slučaju *Nosferatu* se prostituira, ovaj puta da bi svom ljubavniku nabavio drogu. Kad sam već kod filmova, motelska soba s kraja drame kao da je „skinuta” iz američkih iz američkih filmova.

Zajec koketira s temama tzv. *nove europske drame* u cijelom svom opusu, ali u *Novom Nosferatuu* je to najizraženije, ta je drama zapravo napisana u tom trendu. Gomilanje nasilja u apsurdističkim dramama poput *Svinja* i *Atentatora* prati, kao što sam rekla, vodviljska manira teatra apsurdna i humor kao na primjer jedan od razgovora u *Svinjama*:

IBRU: Pokušala sam mu provjeriti znanje baleta.

MALA IBRU (*u iščekivanju*): Oh!

IBRU: Da. Pitala sam ga zna li što je to aplomb.

MALA IBRU: I? Što je rekao? Što je rekao?

IBRU: Rekao je da ne zna točnu definiciju, ali da ima po jedan u svakom kutnjaku.

U *Nosferatuu* nema duhovitosti i humora a nasilje se gomila vrlo ozbiljno i u širokom rasponu tema koje su zavladaile scenama krajem 20. stoljeća slijedeći Sarah Kane i Marka Ravenhilla, glavne izdanke nove europske drame ili *novog brutalizma* ili *in-yer-face* (*drama koja udara u lice*), kako se u Engleskoj taj trend volio zvati: mušku prostitutku, ovisnike, žrtvu koja želi nasilje, direktno prikazivanje nasilja na sceni (batinanja, seksualnih perverzija...).

Dorothy Gale ima svoj intertekst u naslovu, a glavna junakinja iz romana *Čarobnjak iz Oza* Franka Bauma (roman iz 1900, a najpoznatija je filmska adaptacija iz 1939. sa Judy Garland) dolazi svim likovima ove Zajecove drame koje pisac povezuje uvodnom Pričom o prstenu. Sve se zbiva na Silvestrovo dok mlada žena leži u bolnici u komi, suprug sjedi pred bolnicom na klupi čekajući sina da dođe u posjet, u njega se zaljubljuje ružna žena koja ga vidi kroz prozor i misli da joj on ostavlja poklone koje joj ostavlja mucavi susjed koji živi s gluhom majkom koja preglasno sluša televizor. Sin žene u komi se vozi

tramvajem i nikako da siđe na stanici kraj bolnice, ali tamo silaze apotekarka i zlatar koji je pokušava navesti da ga se sjeti. Sve to prati kor trojice *Skinsa* (pripadnika bande *Skin Headsa*) koji govori u rimi, ali i destruktivno djeluje pa je kao ironijska parafraza antičkog kora koji nije djelovao ali je zagovarao moralne vrijednosti. Priča o prstenu koja stoji na početku drame priču intertekstualizira s bajkom o prstenu, ne onim iz *Gospodara prstenova*, nego onim iz priče o izgubljenom prstenu lijepe kraljevina koji nakon dugog puta se vrati k njoj u trbuhu ribe serviranoj na tanjuru....

Mlijeko ili osamljena farma usred ničega...

U *Mlijeku* Ruta je osamljena udovica srednjih godina koja slika iz hobija. Jednog jutra dovodi kući mladića Adama koga je spazila na tržnici, da joj pozira za sliku koju upravo izrađuje (Kristovo raspéce). Istovremeno, na osamljenoj farmi izvan grada, žive mladić Kal i njegova neobična djevojka Nela koja piše pisma majci i Kalovom bratu koji ih je ostavio. Uskoro se otkriva da je Adam taj brat, da je Nela otišla od majke Rute prije tri godine upravo s Adamom koji ju je doveo na farmu, a da je Adam otišao s farme jer nije mogao podnijeti neke smrti. Nakon što Adam postane nasilan i počne maltretirati Rutu a zatim ubije susjedinog psa, Ruta odlazi s njim na farmu gdje pokušava uvesti red (očistiti daske octom, okrečiti, posaditi cvijeće) ali ne razgovara s Nelom koju očito vidi samo Kal.

Osamljena farma usred ničega, parafraza je farmi iz američkih filmova,⁷ a Kal na kraju drame spominje *autocestu 466 na putu za Salinas*. To je realna cesta i realni kalifornijski grad ali sa umjetničkom poviješću – tamo je James Dean poginuo u automobilskoj nesreći pa tako farma očito postaje citat američke fikcije (ili simulakrum američke farme). Neplodna farma i poluludi članovi obitelji sa strašnim tajnama prizivaju Shepardovu trilogiju o disfunkcionalnim obiteljima naročito dramu *Zakopano dijete (Burried Child)*. Obje su farme neplodne, samo što kod Sheparda ništa ne raste, a kod Zajeca nema mlijeka, a ono što raste (Neline biljčice) se na kraju otkrije kao nepostojeće. U oba slučaja postoji zakopani leš koji priječi plodnost, a postoji i neka vrst borbe za vlast između članova obitelji.

Nela i Kal se igraju filmova (onih u stilu Hoolywooda s vožnjom u *oldtimerima*), a Kal spominje i dolazak dječaka *sasvim mali, bijele kose i sa naramenicama*, koji je došao i rekao da će mlijeko doći kao što u Becketta dječak uzaludno najavljuje dolazak Godota. Na kraju se dječak i pojavljuje i, kažu didaskalije, *izgleda gotovo kao priviđenje*. Tako da je u Zajeca njegova funkcija

⁷ Mislim da, ne samo kod nas u Hrvatskoj, nego i u cijeloj Europi, ne može postojati tako osamljena farma kao u američkom prostranstvu koje mi iz prenapučene Europe ne možemo ni zamisliti dok ne vidimo! U Europi se možda čovjek može osamiti na nekakvom planinskom vrhu, iako je čak i Triglav sav ispresijecan planinarskim stazama, ali nepregledne ravnice s osamljenom kućom usred njih – teško da postoje!

još više pomaknuta u nerealno nego kod Becketta, jer je metaliteratna. Citat literature.

Mlijeko kao simbol života (majčino mlijeko, mlijeko mitoloških boginja majki) i obilja (*zemlja kojom teče med i mlijeko*) postaje ovdje simbolom neplodnosti krivicom stanovnika farme: kravlja vimena su presahla jer su braća natjerivala krave motorom. Mlijeko je i simbol propalog biznisa jer velike cisterne za mlijeko imaju skupljališta mlijeka ili mljekare, a farma ne funkcionira ni kao jedno ni kao drugo, niti nam se kaže u drami čemu to mlijeko služi.

Adam je parafraza prvog čovjeka, i Zajecov lik ima neku snagu i karizmu (sve žene ga očarano slijede), ali negativnu, jer ne donosi život nego ga oduzima i destruiira. Ruta je ime biblijske žene, strankinje koja je slijedila svekrvu Židovku a njezino prihvaćanje i povjerenje u boga Izraelovog donijelo joj je nagradu. Ona je Davidova prabaka i spominje se u Isusovom rodoslovlju. Dakle, to bi bila poštena i mudra žena koja zna izabrati koga će slijediti, dok je Zajecova Ruta potpuno izgubljena i slijedi Adama i nakon što otkrije da je nasilnik i vjerojatno ovisnik.

Nerealan, virtualan, hiperrealan svijet

U postmoderni se potiče intertekstualnost jer mnogi teoretičari smatraju da jedan umjetnički tekst više duguje drugim tekstovima nego samoj stvarnosti koju opisuje ili prikazuje. Naime, ako je dokinuta priča, ideja, istina, odnosno cjelovita recepcija svijeta, ukinuta je i njegova realnost. Stvarni svijet postaje fragmentaran i neuhvatljiv, jedino što nam ostaje je virtualna stvarnost koja još zadržava neke obrise. Odatle fascinacija medijima jer oni nose neku priču i cjelovitost, ma kako ona lažna bila. Iako za cjelovitost teoretičari kažu da više ne postoji, psihijatri znaju da je i dalje trebamo za održavanje privida normalnosti naše psihe. Mediji stvaraju simulakrume, lažne odnosno umjetno stvorene oblike života (kopije bez originala) koji djeluju na nas. Svijet koji živimo zamijenjen je kopijom koja djeluje na nas.

Zajec stvara u svojim dramama „nerealan” prostor, metaprostor u nekoj u nekoj virtualnoj fiktivnoj stvarnosti (istovremeno i nestvarnoj i satkanoj od fikcije) ali sa kopčama za našu stvarnost, kopčama kroz koje mi možemo komunicirati s njima. Tako intenzivno provodi postupak miješnja zbilje i fikcije koji je postmoderna nazvala fitofaktalnost.⁸

Za dramu napisanu 1998. vrlo je precizno naznačeno i vrijeme i mjesto zbivanja *Johna Smitha: kolovoz 1997, mali stan u londonskom predgrađu*, ali nam taj opis figurira kao fikcija jer je Britanija savršen primjer zemlje koja se sva doživljava kroz medijsku sliku, i koja je, uz Ameriku, najveći simularkum današnjice. Zajec tako stvara metaprostor koji je podloga prikazivanja meta

8 Dubravka Oraić Tolić *Paradigme 20 stoljeća*, Filozofski fakultet, Zagreb, 1996. str. 143.

priče: pojedinac pod utjecajem medijske kulture poprima neki drugi oblik jer u sebi nema izgrađene čvrste vrijednosti koje bi ga branile od vanjskog svijeta i njegova razorna utjecaja. John je žrtva nove metastvarnosti i od krhotina realnosti koju živi pokušava nasilno uspostaviti neku zaokruženu priču vlastita života u svijetu u kojem realnost više ne postoji. A Zajec nam pokazuje da nam ni virtualni svijet ne može pomoći, jer u svijetu poništenih granica realnosti John je ne samo onaj koji takvo stanje trpi nego i onaj koji to stanje generira ili produžava boreći se za uspostavljanje svog virtualnog svijeta do destrukcije ovog realnog. Poistovjetivši se sa savršenim simulakrumom, Dijanom, on ga uspostavlja kao stvarnog i vrijednog žrtve. Tako da se društveni kontekst pretapa u onaj medijski (time i u književni jer su mediji postali fikcija), a ovaj pak poništava onaj prvi, realni svijet namećući mu druge oblike koje nastoji uspostaviti.

Farma dviju sestara u *Svinjama* ima u opisu mjesta radnje vrlo precizan i realan opis skinut s weba o *Investicijskom ulaganju u podizanje objekata u svinjogojstvu: Farma kapaciteta od oko 1000 svinja mora biti udaljena 500m od naseljena mjesta, 1000m od turističkog mjesta, 200m od glavne prometnice, 300m od vodotoka.*⁹ Međutim, taj opis ne potvrđuje realističnost mjesta nego ga odvodi u hiperrealnost, realnost umjetno stvorenu (ovaj put i preko interneta) koja se jako trudi da izgleda kao realnost. Za one koji dramu ne čitaju pa im ovaj podatak o smještaju farme može promaknuti, opis scenografije koju gledatelj vidi čim uđe u kazalište će to potvrditi: na zidu su dvije svinjske glave uramljene kao lovački trofeji na zidu, a dolaze sestre koje se zovu Ibru i Mala Ibru! Neuobičajena imena za naš prostor (to su inače nigerijska prezimena) koja zvuče kao muška imena (Ibro), dakle opet simulakrumi, naročito kroz oznaku Mala, koja potvrđuje legitimnost imena u njegovim generacijskih ponavljanjima.

Postoje i drame koje se zbivaju u urbanom ali nedefiniranom prostoru koji podsjeća na Zagreb: *Atentatori* ili *Novi Nosferatu*. Zagreb je važan topos koji se nameće u analizi i u recepciji jer je u njemu pisac rođen, živi i radi, a u njemu su i većina Zajecovih čitatelja! Međutim u dramama ne postoji dokaz da se radi o Zagrebu. Radi se „očišćenom” urbanom prostoru – uglavnom stanova, koji mogu biti bilo gdje.

Na Zagreb kao mjesto događanja najviše podsjeća *Dorothy Gale*. U toj drami imamo i bolnicu i klupu ispred bolnice, i tramvaj, i ratnika iz domovinskog rata, i ljekarnu. Likovi izgledaju kao iz mog susjedstva, govore replike koje čujemo oko nas... Međutim i taj prostor Zajec razotkriva kao hiperrealan. *Skinsi* govore u stihu kao antički kor, a Dorothy Gale koja se pojavljuje kao lik daje cijeloj priči sasvim drugu vizuru. Dvostruko pomaknutu. Prvi pomak je upotreba punog imena naslovne junakinje koju svi poznamo kao Dorothy i

⁹ *Investicijsko ulaganje u podizanje objekata u svinjogojstvu* na <http://www.hzps.hr/adminmax/publikacije/investicijskoulaganjeupodizanjeobjekatausvinjogojstvu.pdf>

zato se mora objašnjavati o kome se radi. Uz to kod Zajeca ona ništa ne govori za razliku od *Oza* (naročito filmskog), gdje Dorothy stalno govori a njene rečenice poput *Toto, mislim da više nismo u Kanzasu*, što kaže nakon što ih otuše tornado, su postale kultne. Drugi pomak je njezina funkcija u drami, jer u Zajeca Dorothy ne traži način povratka kući nego kontrolira svoj dolazak i odlazak, a svi ostali likovi traže nešto što ne mogu prepoznati. Ona im pak služi kao, istina, pasivni ali ipak pomagač koji i svojom prisustvošću mijenja likove i navodi ih na bolje ili manje destruktivne odluke.

Nerealnost ili hiperrealnost prostora drama dokazuju i imena likova. Imena su anglofona kao u *Johnu Smithu* ili anglofona u fonetskoj verziji kao Treš, Čips, Leni u *Nosferatu*. Imena mogu biti izmišljena kao Klej (zemaljsko ime Nosferatua je ili izmišljeno ili ironijska parafraza boksača „Kasius Kleja” – Cassius Clay), Boldo (endemsko i ljekovito čileansko drvo), Ibru (nigerijsko prezime), ali koja zvuče kao „prava” imena našeg prostora (Baldo, Ibro). Ponekad su odabrana doista obična imena poput: Joško, Braco (*Nosferatu*), Vera i Žuti (*Atentatori*) koja se u nekim dramama pretapaju u funkcije: Baka, Stara, Listonoša (*Atentatori*) ili svi likovi osim Dorothy: Žena u komi, Njen muž, Dečko, njihov sin, Mlada djevojka, Susjed, Farmaceutkinja, Čovjek bez sjećanja... Time se zatvara krug koji je krenuo od Johna Smitha, tako tipičnog engleskog imena da je postao Svatković, bilo tko od nas. Ono što nas označava i razdvaja su samo naše funkcije. Preko Adama i Rute, biblijskih imena, Zajec završava simbolički krug imenovanja likova s literarnom junakinjom Dorothy Gale, koja je proživjela avanturu koju su željele mnoge djevojčice i time postala hiperrealna i tipična.

Prostor događanja Zajecovih drama je zapravo kazališni metaprostor, prostor Pirandellove scene i to nam pisac jasno kaže, ne samo ovom hiperrealnosti koja je subverzivno posijana kroz drame, nego i time što u didaskalijama izričito traži da likovi sjede na sceni kad počinje drama (*Mlijeko, Nosferatu, Svinje*), a John Smith ulazi na pozornicu dok publika zauzima mjesta. I to nije samo autorov hir, ti otvoreni počeci kao i otvoreni krajevi su dio Zajecove poetike kružnog toga na sceni.

U Dorothy Gale to nije tako definirao, ali je zato prije početka koji je naoko realističan Zajec ispričao Priču o prstenu koja nam ne samo predstavlja događaj prije prave radnje nego nam i taj događaj stavlja u jedan bajkovit (dakle nerealan) svijet kružnog toka života i sudbine...

Mlijeko ili stan u Zagrebu a farma u Kaliforniji

Osim one farme u fiktivnom svijetu Kalifornije (hiperrealnost) *Mlijeko* također ima i urbani prostor događanja koji podsjeća na Zagreb. Stan u koji dovodi Ruta Adama, kao da priziva one stanove u starom dijelu grada s visokim stropovima, ogromnim sobama i škripavim parketom. Međutim kao i u

drugim dramama, i ovdje Zajec poništava tu mogućnost identifikacije prostora na sceni s realnim prostorom Zagreba ili bilo kojeg drugog realnog grada.

Osim što su glumci već na sceni kad ulazi publika, oni rade neke radnje koje su karakteristične za njihov lik, ali to ne rade u nekom „realnom” prostoru ili glumljenom realnom prostoru nego upravo na prostoru kazališne scene. Nakon toga kreće radnja u „realnosti” prve scene odnosno Rutinog stana. Adam promatra bor pored prozora, Ruta unosi poslužavnik s čajem, izgovaraju se rečenice upoznavanja dvoje ljudi koji se ne poznaju... Adam bi trebao pozirati amaterskoj slikarici... ali onda se i u to uvlači onaj pomak, pukotina u priči (kao u filmu *Matrix* u kojem likovi prema pukotinama otkrivaju da nešto nije u redu s njihovim životom).

Ruta kaže da je njezin suprug bio propovjednik na televiziji, za pretpostaviti protestantski jer je bio oženjen. Protestantski svećenik koji ima svoju TV emisiju je kod nas rijetkost (postoji samo jedan) za razliku od Amerike gdje je to uobičajena pojava, a, što je nabolje, išao je s obitelji po kućama propovijedajući Riječ Božju, što kod nas rade samo Jehovini svjedoci koji pak nemaju taj tip svećenika niti TV emisiju!

Imena su likova ili simbolička kao Adam i Ruta, ili uobičajena kao Nela, ili bez značenja kao Kal, ako se ne uzme da je to naziv jedne američke farmaceutske kompanije koja proizvodi dijetetske dodatke. Što bi bila odlična ironija, jer je Kal pokušavao naučiti boks ne bi li se obranio od oca koji ih je maltretirao ali je otkrio da je umjesto razvijanja tijela djelotvornije kad nakon dobivenog udarca legne i ne miče se. Kal znači i blato a može biti i homoni-mna skraćenica od Kaina.

Nemogućnost komunikacije – nemogućnost emocija

Reci mi nešto lijepo, uzalud će u *Dorothy Gale* tu repliku upućivati lik Dječaka raznim ljudima koje susretne u tramvaju. *Zašto me ne vidi*, uzdisat će Nela iz *Mlijeka* kad i njezina majka dođe na farmu. Likovi ne mogu komunicirati u životu. Kada Ruta kaže *Mislim, nisam nikada vidjela lice, ja još uvijek ne vidim lice*, iako govori o svom pokušaju prijelaza slikanja sa mrtve prirode na ljudsko tijelo, to je zapravo opisivanje njezinog osjećaja gubitnika, stranca u svijetu. Kao gubitnike Zajecove likove prepoznaju teoretičari, kritičari i žiri nagrade Marin Držić, koji će Dorothy Gale definirati kao *niz gubitničkih velegradskih sudbina*.¹⁰ Iako se sam autor brani od definiranja vlastitih likova kao gubitnika,¹¹ oni to jesu jer je osnovna karakteristika gubitnika upravo nemogućnost komuniciranja sa svijetom, onaj osjećaj stranca u svijetu u kojem živi. Taj

¹⁰ Vidjeti objašnjenje povjerenstva za dodjelu I. nagrade Marin Držić drami *Dorothy Gale* na <http://www.min-kulture.hr/default.aspx?id=180>

¹¹ Katarina Kolega „Najvažnije je pisati i ne brinuti što će doći nakon pisanja” Kazalište 33/34/2008 (Razgovor s T. Zajecom)

osjećaj gubitnika iz američke subverzivne drame najbolje definira Edmund iz *Dugog putovanja u noć* (*Long Day's Journey into Night*) Eugenea O'Neilla, dovodeći osjećaj stranca koji ne može komunicirati s okolinom do kraja. Dok su drugi imali razloge i isprike (promjenu teritorija, promjenu vremena, neke traumatske događaje iz prošlosti) on će:

EDMUND: Velika je pogreška što sam se rodio kao čovjek, bio bih mnogo uspješniji kao galeb ili riba. Ovako, uvijek ću biti stranac koji se nigdje ne osjeća ugodno, koji nikoga zapravo ne želi i kojeg nitko ne želi, koji nikamo ne pripada i koji uvijek mora biti malo zaljubljen u smrt.¹²

Zajecov Adam taj osjećaj izriče ovako:

ADAM: Pusti ... (*Grubo se odmiče. Kratka pauza*) Kao da je netko u mene ulio katran, jedne noći, dok nisam pazio. I od onda, moje žile su tvrde, potpuno zatvorene, više ništa ne mogu propustiti kroz njih. Kad ih dodirujem kao da ne pripadaju meni. Mene više ne mogu ni boljeti.

Komunikacija među likovima može se uspostaviti jedino uz pomoć nasilja. Ono u likovima izaziva neku reakciju, neko uzbuđenje. Kao kod Rute koja ne može uspostaviti s Adamom nikakav dodir uz pomoć pristojne i civilizirane komunikacije, ali nasilje mijenja priču, oživljava, što i Adam prepoznaje:

ADAM: Zanima vas jeste li, možda iz obične gluposti, sasvim kratke neopreznosti, ili zbog toga što vam je bilo neopisivo dosadno, toliko da ste počeli razgovarati sami sa sobom, slušati kako voda protječe cijevima i uzvraćati joj pozdrave, ili možda iz *bolesne znatiželje koja vas je nakon silnih godina konačno oživila, prostrujala vašim tijelom i pokazala vam da niste samo običan duh koji se zaogrnut u haljinu odlučio poigrati žene*, (istaknula S.N.) zanima vas jeste li možda zbog svega toga u stan pustili jebenog narkomana koji se čitavo jutro poigrava s vama, čisto iz vlastitog užitka praveći od svega ovoga perverznu predstavu, i koji će vam na samom kraju, u trenutku i potpuno nemilosrdno presuditi, koji će vas opljačkati, zavući se u sve vaše ormare, nacijepati namještaj, porazbijati prozore i nožem razderati sve vaše mrtve prirode, odvojiti vas od svega i ostaviti mrtvu da trunete na tapisonu.

Nakon što Adam bezrazložno ubije susjedina psa i bude nasilan prema Ruti ona ide za njim:

RUTA: Ne smiješ me ostaviti, nakon svega ... nakon ovoga. Više to ne mogu podnijeti ... više ... ne ugušit ću se ovdje ... ako me ostaviš više ne mogu disati ... odvedi me iz ove sobe. Uopće nije važno, bilo gdje, svejedno je. Pogledaj gdje sam. Židovi se zatvaraju tolikom brzinom da od mene više neće ostati ništa... a kad se primaknem prozoru, kad mu pridem, svakoga dana ona iznova i iznova odlazi od mene dok se teška škrinja vuče po pločniku, poskakuje na grbama od asfalta ... a ja sam potpuno sama ... kako ću sad završiti ove skice ... ja ću se brinuti, za tebe, ne smiješ ... ne smiješ biti

¹² Eugene O'Neill *Dugo putovanje u noć*, u *Antologija američke drame. Svezak prvi*, Zagreb, 1993, str. 95.

premršav ... razumiješ ... ja ću se brinuti ... sve ono što je potrebno ... ja imam ... čuješ me ... čuješ me!

Naravno da je to privid komunikacije jer za to vrijeme Adam ima paralelan monolog o tome *kako su ljudi kukci*, a na kraju scene snažno udara Rutu. Ruta, mudra žena iz Biblije, u suvremenoj ironijskoj inačici imala je blagog i dobrog muža propovjednika koji je govorio o Bogu (i to uspješno), a sada slijedi Adama, palog čovjeka koji joj nanosi bol. I to na nekoliko nivoa jer je on ujedno i čovjek koji je odveo njezinu kćer.

Nela i Kal također uzaludno pokušavaju komunicirati, to mogu ili u igrama i pretvaranjima ili kad Nela isprovocira Kalovo nasilje. Nakon udaraca scena završava sa njezinim pitanjem: *Kal, voliš li me?*

Nakon dobivenog udarca najbolje je ne micati se – to je doznao Kal kad ga je otac tukao, Ruta, Nela ali i pas koji se nije opirao Adamu pa će Ruta pitati:

RUTA (*tiho*): Mislio si se boriti, ali on nije ni zalajao. (*Adam ne odgovori*) Što to znači? Tko je pobijedio?

Nemogućnost komunikacije je i nemogućnost osjećaja, nemogućnost izražavanja i doživljavanja emocija. I u tome slijedi obrazac nove europske drame u kojoj je komunikacija jedini način komunikacije između likova, žrtva ili kriva za nasilje (jer ne reagira na „pravi” način) ili ga želi je jer je bol jedini realan osjećaj što kulminira u *Očišćenju* (*Cleansed*) Sarah Kane¹³, a u Zajcovom opusu je najizraženije s mazohistom u *Nosferatuu*.

Ono što Zajec proširuje u problemu komunikacije u odnosu na novu europsku dramu, a što i drugi suvremeni hrvatski pisci osjećaju je nemogućnost komunikacije i nakon smrti. U drami *Mrtva svadba* iz 1988, Asje Srnc Todorović, ili u drami *Naranča u oblacima* Ivane Sajko iz 1998. (obje autorice su Zajcove kolegice s akademije), smrt ne rješava probleme likova, samo ih prebacuje u drugu dimenziju. Jer i smrt je osamljenost kao i život, ili kako to kaže Nela:

NELA: Znam točno koliko je potrebno da ostaneš bez zraka. (...) I tako do onog trenutka kad sve izgleda tako daleko kao da je netko odjednom ugasio svjetlo. I odjednom si u potpunom mraku, prepušten sam sebi, čekaš neki znak, uputu, bilo što, potpuno nesiguran što zapravo treba učiniti. Ali nema baš ničega, znaš to.

Ipak za razliku od kolegica, Zajec u *Mlijeku* ostavlja jednu mogućnost komunikacije – u svom metaprostoru scene. Nakon što radnja završi, posljednja scena se nastavlja na onu prvu, dakle događa se na sceni i na jedan čudan način pozitivno završava sve linije priče. Adam je bijelom a dolazi dječak (onaj Go-

13 Sanja Nikčević *Nova europska drama ili velika obmana*, Meandar, Zagreb, 2005.

dotov) koji *izgleda gotovo kao priviđenje* i kaže Adamu *Gospodine spremnici su puni*. Nakon čega on grčevito plače što znači da na kraju ipak može osjećati. Zatim vidimo da je Nel razapet na križu, a *iz rana mu curi mlijeko*. To žrtvovanje brata bi značilo „otplatu njegovih osobnih dugova, (otplatu nekih života koje je oduzeo), ali i da je njegova žrtva prihvaćena i da će farmi vratiti plodnost. Ruta govori kao da je mrtva, ali onda joj Nela doleti u zagrljaj i zajedno sjede dok Ruta ljulja Nelu u naručju. Zadnja rečenica iz didaskalija: *Potpuno završena pozadina scene, slika buđenja jutra sasvim polagano počinje isijavati snažno svjetlo, i u trenutku kad ono postane gotovo zasljepljujuće – mrak*.

Komunikacija je tako ipak dopuštena ali, prema Zajecu, samo u metaprostoru scene.

Fitofaktalnost ili ne može se bez priče i prepoznatljivih likova

Intertekstualnost u Zajecovom stvaralaštvu ne znači da te drame nisu zanimljive. Kada uzima predloške koje prepoznajemo, Zajec uvodi distancu, odmak, ironiju, crni humor (pa je tako priča o sestrama koje ubijaju profesore mjuzikl – nešto što automatski priziva lakoću žanra). Zbog tog igranja sa žanrovima i sam Zajec nekad različito definira vlastite drame pa je *John Smith* označen kao *zgoda iz britanskog života u jednom prizoru* u časopisu T&T gdje je objavljena, a kao *groteska* na webu Hrvatskog centra ITI. Ova *groteska* nije slučajna oznaka i njegove će drame biti često označene kao *crne komedije* ili *crnohumorne groteske*,¹⁴ jer je to očita karakteristika ali i vrline njegova dramskog pisma.

Međutim postoje još neke vrline koje se puno rjeđe ističu: priča i prepoznatljivi karakteri.

Kada je T&T časopis zagrebačke akademije posvetio jedan broj mladim studentima dramaturgije, njihov profesor *iz predmeta pisanja dijaloga*, Nedjeljko Fabrio, u predgovoru je povukao paralelu o Šeherezadi i njenim pričama koje su kao *umjetnost bile jače od života* i sav ponosan najavio kako četvero mladih studenta *izlazi pred javnost sa svojim pričama* (istaknula S.N.)!¹⁵

Potreba za pričom je jaka u pisaca, a i u publike. Čak i nakon što je cjelovita priča dokinuta u post/modernoj umjetnosti druge polovice dvadesetog stoljeća, nakon što je postala fragmentarna, sastavljena od manje ili više lagano povezanih komadića, priča je ostala preživljavati u nižim žanrovima ili manje cijenjenim produkcijama koje se postavljaju samo „da se zadovolji publika” ali nemaju nikakav pristup velikim festivalima i mjestima kazališne moći jer se ne

¹⁴ Dubravka Vrgoč „Kraljica je kriva za sve”, Vjesnik, 3. travnja 2000. (*John Smith*) Ljubica Anđelković „Djelomičan uspjeh” Vijenac 2003/2001. (*Atentatori*) ili Marina Petranović „Groteskno i crnohumorno u suvremenoj hrvatskoj drami” Kazalište, 17-18/2004. (*John Smith, Atentatori, Svinje, Novi Nosferatu*); Igor Ružić, „Autodestruktivna želja” (*Novi Nosferatu*) Vijenac, 254/2003.

¹⁵ Nedjeljko Fabrio „Predgovor”, T&T 10/1998. str.6.

smatraju umjetnošću. Iako će Zajec u mnogočemu slijediti nalog vremena on je suviše talentiran pisac da se odrekne priče, koju nam priča onako kako teče (*John Smith, Atentatori, Svinje*), uživajući prepletati tokove priče (kao u *Mlijeku* ili *Dorothy Gale*) i ulančavati likove, puštajući publici da otkrije a publici prepusti da otkriva krajeve tog ulančavanja.

Možda podsvjesno vjeruje da se upotrebom ostalih elemenata osigurao od proglašavanja staromodnim, i da je dokidanje realnosti svijeta (sva ona intertekstualnost, slijeđenje žanrova) i stvaranje metaprostora u nekoj virtualnoj fiktivnoj stvarnosti (istovremeno i nestvarnoj i satkanoj od fikcije), toliko jako da može podnijeti priču.

Priči se je vratila i Nova europska drama, ali je ogolila svoje likove do krajnjih granica, „očistila” ih od nekog konkretnog prostora i vremena kojem pripadaju (svi su kao da su ispali iz onog simulakruma Britanije) do te mjere da nam je ubrzo postalo dosadno unatoč nasilju koje je u početku izazivao reakcije. Uzalud su nas prozivali da je to „prava slika svijeta”, da su to realni problemi, likovi su nam ostali strani i daleki.

U Zajeca je drugačije. Ona njegova fitofaktnost ili spajanje zbilje i fikcije je ne samo u prostoru i vremenu nego i u likovima. Koliko god su likovi prepoznatljiviji iz filmova ili literature oni uvijek zadržavaju jednu razinu bliskosti. Kao da su naši susjedi (*Dorothy Gale, Mlijeko, John Smith...*). Pa tako one spomenute fitofaktnalne kopče stvarnosti koje Zajec uvijek ostavlja u svojim dramama, su ne samo veze sa stvarnosti nego preko njih komunicira s publikom. Koliko god trend tražio dokidanje realnosti, Zajec je dovoljno dobar pisac da može napraviti dvostruki obrat pa da njegove pukotine djeluju dvosmjerno. Neke lome prikazanu stvarnost u simulakrum, ali neke nam pomažu da prepoznamo i likove i svijet kao nama bliske.

I onda se događa interesantan obrati i u realnosti, Zajecovom životu. Upravo oni tekstovi koji najvjernije slijede žanrove i zahtjeve suverene umjetnosti kao na primjer *Novi Nosferatu* recepcijski prolaze najlošije, a oni u kojima je subverzivan prema žanru koji slijedi pričom i prepoznatljivim i bliskim karakteristikama, ti su uspješniji kao *John Smith* ili *Dorothy Gale*.

To i ne čudi. Suvremeni žanrovi su hladni i temelje se na dokidanju konvencija. Zato će od nove europske drame najvjerojatnije ostati samo rodonačelnici, oni koji su prvi šokirali javnost dokidanjem posljednje konvencije prikazivanja nasilja na sceni, a ostali će lagano izbljediti. Slično se dogodilo i s teatrom apsurda gdje su ostali rodonačelnici, a svi klonovi koji se i danas pišu bili tek potrošna roba. Radikalizacije dokidanja konvencija teško se podnose u klonovima. Zato je *Nosferatu*, iako napisan po svim pravilima žanra, svojim gomilanjem nasilja nedovoljno intrigantan, a prazni i hladni likovi ne pronalaze put do recepcije. Apsurdističke drame (*Svinje* i *Atentatori*) su bile zanimljive kao umješne vježbe unutar stila, a bit će zanimljivo vidjeti hoće li ostati i budućem vremenu. „Hlađenje” recepcije pokazuje činjenica da je prva,

Atentatori bila i nagrađena i izvedena u prestižnom ITD-u, upravo kao poticaj novom umješnom dramskom glasu, a druga, *Svinje* (iako odlično napisana) nije to dosegнула. Igrala je u rubnom vinkovačkom kazalištu, pri čemu ovo „rubno” nema kvalitativnu nego recepcijsku vrijednost (manje izvedbi, manje publike, manje prikaza, dakle i kritičke recepcije...) što može biti pokazatelj opadanja zanimanja za taj smjer Zajecove dramaturgije.

Zajec je očito najintrigantniji u jakoj priči i prepoznatljivim likovima, čak i kad se radi o ludom automehaničaru iz londonskog predgrađa ili posjetu junakinje iz Oza, one kopče kojima nas veže uz te likove i priču su u te dvije drame ipak najjače. I zato je prva nagrada Marin Držić u jakoj konkurenciji dodijeljena Zajecu za dramu *Dorothy Gale* s vrlo zanimljivim obrazloženjem koje se poziva na jedan aspekt drame koji je u suvremenoj visokoj umjetnosti zadnjih šezdesetak godina nije bio dopušten – njezin optimizam:

Niz gubitničkih velegradskih sudbina, prožetih tugom i beznađem, Tomislav Zajec sebi svojstvenim osjećajem za mjeru i balans precizno povezuje u jedinstvenu silvestrovsku priču. I kad se čini da zaista nema nikakvog izlaza ni nade za njegove sumorne junake u suznoj dolini svagdašnjice, autor potezom velemajestora pronalazi prava rješenja u sjevremenskoj i svima dohvatnoj riznici bajki i sanja, a hrvatskoj dramskoj književnosti poklanja istinski dragulj.¹⁶

Naime, u drami se na kraju svi likovi spoje, svi se dotaknu i iako se ne zna hoće li te veze opstati, korak koji je učinjen puno znači, naročito u svijetu suvremene umjetnosti (i proze i drame) koja već godinama kao vrijednost propagira sliku svijeta bez komunikacije, bez emocija i bez izlaza. Možda je povjerenstvo doista u pravu i Zajecov opus ide prema novoj kvaliteti u dramskom stvaralaštvu koja se već dugo najavljuje kao nužan nastavak vladajućih hladnih trendova (poput nove europske drame ili čak i verbatimima ili dokumentarne drame). Čuju se glasi o najavi *novog romantizama* ili *nove osjećajnosti* koja onda uključuje i optimizam (što ne znači prikazivanje ružičastog svijeta), a ta se linija može iščitati u Zajecovom opusu. U *Mlijeku* je ipak komunikacija (i emocije) dopuštena na kraju drame pa makar u prostoru metascene. Dok je Nosferatu ne samo vampir, nego crni anđeo, koji iako s lažnim krilima donosi pravo zlo i pravu bol, u *Dorothy Gale* naslovna junakinja funkcionira kao pravi, odnosno bijeli anđeo koji pomaže likovima i tek kad se svi susretnu – kucne cipelicama i ode.

¹⁶ Objašnjenje povjerenstva za dodjelu I nagrade Marin Držić drami *Dorothy Gale* na <http://www.min-kulture.hr/default.aspx?id=180>

San, magla i ništa

Život je san –
predstava zagrebačkog DK Gavella

Za svaki slučaj, neka mi oprostite *lektiraši-odlikaši*, počinjem ovako: „Život nije san”, kaže u jednom stihu Salvatore Quasimodo, u pjesmi¹ iz istoimene zbirke, dok razmišlja o besmrtnosti smrti, o Bogu koji je istodobno i Bog tumora i živog cvijeta i tišine odnosno šutnje i koji nam, valjda baš zato, otvara vrata usamljenosti (sram ga bilo). Sasvim sam sigurna da citiranom tvrdnjom Talijan prešutno polemizira s glasovitom tvrdnjom kolege mu Španjolca, tri stoljeća starijeg... naravno, Calderóna... zanemarujući pritom ono što

1 E dovremo dunque negarti, Dio / dei tumori, Dio del fiore vivo, / e cominciare con un NO all'oscura / pietra „io sono” e consentire alla morte / e su ogni tomba scrivere la sola / nostra certezza: „thànatos athànatos”? / Senza un nome che ricordi i sogni / le lacrime i furori di ques'uomo / sconfitto da domande ancora aperte? / Il nostro dialogo muta; diventa / ora possibile l'assurdo. Là / oltre il fumo di nebbia, dentro gli alberi / vigila la potenza delle foglie, / vero è il fiume che preme sulla rive. / La vita non e sogno. Vero l'uomo / e il suo pianto geloso del silenzio. / Dio del silenzio, apri la solitudine. (U prijevodu Z. T.: „I morat ćemo, dakle, zanijekati te, Bože / tumora, Bože živog cvijeta, / i započeti jednim NE opskurnoj / stijeni „ja jesam” i sa smrću se pomiriti / i na svaki grob zapisati tu jedinu / našu nedvojbenost: „thànatos athànatos”? / Bez ikakva imena koje prisjeća se snova / suza i mahnitanja tog čovjeka / poražena pitanjima još uvijek otvorenim? / Dijalog nam se mijenja; postaje / već možda i apsurdom. Tamo / prijeko dim oblaka, među drvećem / moć lišća budno drži stražu, / istina je rijeka tijesno zbata obalom. / Život nije san. Istinit je čovjek / i njegov plač ljubomorani od šutnje. / Bože šutnje, otvori usamljenost.”)

u jednoj daleko manje poznatoj pjesmi tvrdi treći kolega, Portugalac, stoljeće stariji od Španjolca, pogodili ste, Camões... naime, da se sve mijenja. Čak i sama mijena. Što time želim naglasiti: između ostalog, mijenja se značenje pojedinih riječi, prvenstvo pojedinih značenja. Dakle, promislimo!

Kad godine 2009. kažem „san”, onda osim na volji nepodložan *film u glavi* koji *vrtim* tijekom spavanja, mislim i na *plano-ve, više ili manje ostvarive, podrazumijeva se: povoljne, koje u mašti oblikujem o budućnosti, vlastitoj ili drugih mi osoba*, ukratko, na nešto lijepo. Godine 1949. Quasimodu je svakako jednadžba ŽIVOT = SAN mogla vonjati na *pacersku* matematiku. Ali! Oni koji se bave djelom goredrugospomenuta pjesnika i o kojima vjerujem da bi trebali poznavati djelo i goreprvospomenuta i goretrecospomenuta i razne u ovom tekstu ne spomenute umjetnike... eto, trebali bi, konjunktiv, molim: danas bi se, o kad bi, bar *kulturnjaci* u Hrvatskoj, trebali sjetiti definicije koju je *u verse stavio*, stiže i četvrti kolega, *našijenac*, Calderónov suvremenik Dživo Bunić Vučić – „ljucka su godišta / vihar, plam i sjena, san, magla i ništa”. Što je, po značenju, *sve tu negdje*. Naime, prolazno. Dakle, bezvrijedno. Ne znam zašto bi prolaznost bila razlogom poricanja ikakve vrijednosti nečem u čemu smo ma i tren uživali, čak i prividno, ako je užitak bio stvaran i ako ga pamtimo... jer pamćenje je jedino što nosimo na onu stranu, ako postoji, mislim, i strana i pamćenje... ali, navodim dalje gopara Dživa! „San ludu uskaže da ima što žudi, / nu pozna da laže kad se lud probudi” i još „ništa je sve brime” jer „svaka stvar prohodi”. Očaj jednak onom Quasimodovu; no, vjernik ima izlaz: obećanje zagrobna života. Eto prava pitanja, može li Calderónova najpoznatija

comedia uspješno komunicirati s nekim tko ne vjeruje u zagrobni život? Može; samo, ne smijem zaboraviti, nije sad riječ o Calderónu nego o travničkoj premijeri zagrebačkog *DK Gavela*. A nije li to svejedno, pa, čulo se da je ansambl krajnje lojalan piscu? Krivo se čulo. Ili je netko krivo vidio... Tko je prvi krivo vidio?

Rene Medvešek, redatelj predstave, u razgovoru s Ivom Gruić za *Jutarnji list* (od 1. travnja, nije valjda prvoaprilski vic) mora objasniti što je htio. Pa kaže: „Ono o čemu Calderón tako slikovito progovara (...) ustvari je buđenje svijesti – osnovni preduvjet da se čovjek kao čovjek ostvari, da sazrije. Riječ je o ključnom pogledu iznutra kojim bismo trebali pratiti sebe i svoje postupke. (...) Svijest ne možete nikome nametnuti niti ugraditi, eventualno možete o njoj govoriti i pokušati privući pozornost ljudi. (...) Mislim da je to na svoj način i zadaća umjetnosti, da nas na to podsjeća, a ne da nam samo pod nos stavlja bezizlazni tragični usud čovjeka i besmislenost i otužnost njegove suvremene svakodnevice. Toga nam je i bez nje dovoljno.” Medvešek također tvrdi da se „takva [klasična] djela ne rade često, a i kad se rade, često se prerađuju do neprepoznatljivosti da bi ih se učinilo suvremenijima i primjerenijima duhu današnjeg vremena. Osobno mislim da se u takvom pristupu lako izgubi suštinska veza forme i sadržaja”. E, a ja osobno mislim da je ovom (ne)zgodom redatelj „do neprepoznatljivosti” mimoišao i formu i sadržaj. Calderón ni u jednom stihu svoje drame ne filozofira o „buđenju svijesti”. Kakva je to svijest kad na kraju Žigmund nije više siguran što je stvarno, što nestvarno, odnosno, kad je SVE nestvarno i ZATO trebamo svladati zvijer u sebi?! Ili, ako baš moram o „praćenju sebe i svojih postupaka”, svi važniji likovi (i u ovoj drami, i u premnogim drugima) cijelim *putem* elokventno analiziraju svoje ponašanje i emocije, dakle, „pogled iznutra” prisutan je kao konvencionalna konstanta pa ne može biti poanta. A shvatimo li *Život je san* kao komad s tezom, Calderónova je, kako god okrenuli, uz pozdrav Baudrillardu i svim simulacijama & simulantima, eksplicitno – o vrijednosti života, ovozemaljskog i onog drugog. (Što je, budimo iskreni, također onodobna konvenci-

onalna konstanta, srećom, u ovom je komadu inteligentno ponuđena preispitivanju.) I kralj se mora, kaže lik a možda i pisac, iz isprazna kraljevanja kad-tad „probuditi u snu smrti”, jer „svatko sanja ono što je”, ne u smislu da o tom ima kakve megalomanske iluzije, nego je „život – iluzija” (kraj trećeg *dana*, prizor XIX: „¿Qué hay quien intente reinar, / viendo que ha de despertar / en el sueño de la muerte?”... pa dalje, „todos sueñan lo que son” i još ono najslavnije, „¿Qué es la vida?, una ilusión”)... Redatelj, ponavljam, kaže da nam (vjerojatno i) Calderón „pod nos stavlja bezizlazni tragični usud čovjeka i besmislenost i otužnost njegove suvremene svakodnevice”. Ja pak mislim da je uz tvrdnju o „iluziji” napisan i prostor za štošta drugo, čak i za ironijski odmak... samo ga treba uočiti pa pokazati... U završnici, Sigismundov (Dijakov) širok djetinjast osmijeh bezrezervna povjerenja upućuje, doduše, na lakašnu sumnju u *skladnost* pokazana svijeta, no, nije ipak dovoljno, ne znam, odbojan... Vjerujem da bi se o ironiji u popratnim pojavama svakako progovorilo, kad bi je u predstavi bilo i u tragovima. Medvešek, naprotiv, posve ozbiljan, na prosceniju pokazuje Ženu uz harfu, desno, i Muškarca za bubnjevim, lijevo; ljudi su mladi i lijepi, sa zadovoljstvom ih gledamo, instrumente sa zadovoljstvom slušamo – harfa prati nježne situacije, bubnjevi agresiju: sve u svemu, uloge i spolova i glazbala nimalo nisu odmaknute od očekivanih. Tko takve očekuje? Ciljana publika *DK Gavela*, ne bih etiketirala... Utoliko je doista riječ o rijetko uspjelom poslu. Prije početka drame i poslije završetka, Muškarac i Žena vedro sviraju zajedno: život je doista san, onaj koji ispunjava želje... tvrdi predstava...

Medvešek redatelj ništa nije učinio da se njegova smiona koncepcija o „buđenju svijesti” (= grubo osuvremenjavanje premještanjem teze) na pozornici i najmanje vidi. U tekst drame intervenirao je minimalno. Neki su retci, uglavnom oni za koje se pretpostavljalo da će biti dosadni, *poštrihani*. Takvih je uistinu mnogo; ostalo je ipak dovoljno rečenica, ostale su, zapravo, SAMO rečenice (na milost i nemilost glumcima koji im nisu dorasli, pa si pomažu dodajući „hm”, „ha”, čak „uh” – premda je to uvijek slog viška... zar nije riječ o strogo zadanoj metrici?)... Sve to

ne znači da nam je ostao Calderón. Ostao je Nikola Miličević, prevoditelj. Znam, znam: akademik, ugledan hispanist, i sam kvalitetan pjesnik... no, uz dužno poštovanje, pogledajmo detalje! Nekoliko ne važnih omaški možda je oprostivo u knjizi otprije više desetljeća, ali kad ih danas čujem s pozornice, postanu autorski svjestan izbor... Na primjer.

U vezi s guranjem „pod nos” „tragičnosti” i „besmislenosti”, ne mogu a da ne zavapim: napiše li književnik pohvalu, čemu je mijenjati u prigovor? Promotrimo Clotaldov monolog na kraju prvog *dana*, prizor osmi, završnih jedanaest stihova. Kakav je ovo (ne moram ni prevoditi) „confuso laberinto”, pita osramoćen otac osupnut otkrićem da je neprijatelj moćan, on sam kao očekivan osvjetnik – u rangu sluga, a sin mu je kćerka. Pa moli nebo da otkrije izlaz, ali ne zna baš može li čak i nebo (= Bog!) to učiniti; kad „en tan confuso abismo / es todo el cielo un presagio, / y es todo el mundo un prodigio”, što Miličević prevodi „jer je u tako grdnom mraku / i samo nebo tamna slutnja / a cijeli svijet je čudovište”. Medvešek, jedan ili/i drugi (Sven igra Klotalda), „čudovište” je (na *generalki*) promijenio u „čudovišan”, što je pristojno prema Stvoritelju jer problem zla, čini se, suzuje na problem međuljudskog zla, ali – Calderón tu ne govori o zlu. Uopće ne. Kad želi „čudovište”, precizno kaže „monstruo” (kao, recimo, u naslovu *El mayor monstruo del mundo*, kazališnoga komada o uistinu čudovišnom Herodu); riječ ovdje izabrana glasi „prodigio”, što ne može imati nikakvo drugo značenje nego pozitivno: „svijet je [Božje] ČUDO” (sjetimo se djela *El mágico prodigioso* – priče o Ciprijanu i Justini!)... I, još, nije „nebo” nikakva „tamna slutnja”, nego (bez pridjeva) „presagio” *masculinum*, „znamenje”. U svijetu drame, pa čak i pisca, astrologija je respektabilna znanost o moćnim, no, srećom, ne svemoćnim životnim zadanostima, kao danas genetika; nema mjesta ismijavanju, ma koliko nam to teško palo (i ma koliko možda bilo privlačno ismijati područje kojim se, osim politike, bavi Basilio, autokrat). Dakle, moguće je ili proricanjem putem svemirskih smjerokaza doznati štogod o raspletu zemaljske smrtotine, ako mislimo na *zvezdano nebo nad nama*, a možemo se u „zbrkanom” „labirin-

tu”, odnosno „bezdanu” nekako ipak snaći, vjerojatno čovječnošću, ako mislimo na ono drugo Kantovo pa računamo na pomoć čuda. (A „čudovišno” je ovako prevoditi.) Dodatak: Clotaldo je, prema dotadašnjem ponašanju, *prefrigan* konformist, suzdržan strašljivac; ne bi se taj usudio Nebesima glasno predbaciti da su *niškoristi*, ne u strahu od groma & munje, nego, nikad ne znaš tko te sluša... a inkvizitori jedva čekaju... pa bi glumac mogao napraviti pauzu ispred „presagio”: pogađaj, publiko, što sve mogu reći o Božjoj milosti, a ne ću! Ali kako bi se mladahan ansambl još i kidanjem misli i prevrtanjem namjere mučio, kad se muči rečenicom duljom od dva stiha!

Također, prevoditeljeva režija izvrće kalderonovski stav o svijetu i u zadnjih šest stihova s kraja drugog *dana*. Piše Hrvat dvadesetog stoljeća, „o, malen je dar nam dan, / jer sav život – to je san, / a san su i sami snovi.” Lijepo zvuči, da mu je bar tako ispala cijela drama. Međutim! Španjolac *zlatnog vijeka* uopće ne prigovara ni veličini dara niti ikakvom daru; k tomu, taj stih od sljedeća dva odvaja točkom & zarezom, što znači da ima bližu vezu s prethodnima. Citiram ih: „¿Qué es la vida?, un frenesí; / ¿Qué es la vida?, una ilusión, / una sombra, una ficción, / y el mayor bien es pequeño; / que toda la vida es sueño, / y los sueños, sueños son”. Dakle, „budući da je cijeli život san, / i snovi su snovi”, tako završava decima u izvorniku, a o životu se prije toga, smijem li reći: na tragu Macbethove izjave, tvrdi da je „frenesí”, „bjesnilo” (NM sjajno prevodi kao „mahnitanje”: uključeno je ludilo, odnosno, pogrešan test realnosti i trajnost besmislenog nasilja) pa „ilusión”, „obmana”, možda čak i „prevara”; dalje, život je „sombra”, „sjena” te „ficción”, „fantazija” ali i „laž”, što bi se sve, dakako, moglo nazvati „malim darom” kad bi se govorilo o daru i kad bi nabrojeno BILO ono što nam je darovano, a ne samo tužan rezultat ljudskih loših procjena i odluka. Što nam je, dakle, „darovano”? Calderónove su namjere nepoznate. Nakon čitanja cijele drame, zaključujem, darovan nam je život sâm, a ako mi se ne sviđa tvrdnja da je taj dar ništavan, nije nemoguće pretpostaviti da ga mi, slobodnom voljom koja nam je, kažu, također darovana, činimo takvim da je onda u njemu „i najveće

dobro – sitnica”, ono dobro koje prosječan čovjek, lošom logikom, smatra dobrim: moć nad bližnjima, materijalno bogatstvo... Mogu li zaboraviti da je kalderonovski darivatelj Milićevićeva „malenog dara” – Bog? Kako bi to zvučalo nezahvalno! Žigmund zadovoljan, na kraju komada, ustvrdi: možda sanjam, ali, baš me briga, svejedno ću uživati u životu, dok ne prođe. (A onda ću tek uživati, kaže vjernik.) No, da bismo na Zemlji svi uživali, svi moramo biti dobri. (Ovo vrijedi i za ateiste.) Etičnost, doduše, baš i ne proizlazi iz pokazanih prizora, nego se pretpostavlja potreba za njom, kao što se pretpostavlja i Žigmundovo znanje pedagogije, naime da zlostavljanje uzgaja zlostavljače... što sad nije važno, nego je važno da nam Calderón ne „gura pod nos” raport ni o kakvu „malenu daru”, nego o ništavnosti onoga što krivim prioritetima smatramo životnim vrijednostima.

Da bih logično otišla dalje, moram se prvo još jednom vratiti na slavnu ariju s kraja drugog *dana*. Stih „una sombra, una ficción” Milićević (zbog rime) prevodi „prazna sjena što nas ovi”; neovisno o uviđanju ljepote sintagme kakva stilski spada u poeziju naših dana, moram priznati, Calderónovi suvremenici ne očekuju od sjene da bude puna pa im tako ništa ne bi značila tvrdnja da je prazna, na što im se dramatičar i nije požalio. Sličnu, a daleko neugodniju neprimjerenu promjenu opažam na početku petog prizora prvog *dana*; osim prijevodne krivotvorine, redatelj Milićević, ne znam čime izazvan, napravio je – *štrih*. I, taj mu nije jedini! Dobro, možda se njegov izvornik razlikuje od mojeg... premda, sumnjam, jer je djelo tiskom objavljeno već 1636., a to je obavio Calderónov brat, teško da ga autor nije nadzirao... Izbačenih pet stihova ne samo da je povezano s ostalima (rimom, s konkretnom kriticom, a smislom i sa cijelim komadom) nego su tamo i dvije sintagme, očito nimalo bliske ni jasne prevoditelju. Riječ je o Astolfovom pozdravu Steli pri njihovom prvom susretu u drami; Milićević i Calderón spominju pijev ptica i ratnu glazbu sviranu trubama. („Clarín” je mala truba, nipošto NM-ov i Medvešekov klarinet, izumljen stoljeće kasnije; razlika je važna i zbog zvuka i zbog asocijacija!) Medvešekove sam „ptice” dugo smatrala cviljenjem želje-

znog zastora koji se podiže i otkriva Dvor, to je možda važno; no, što je sigurno važnije: Milićevićeve su ptice sentimentalno „umilne” premda u izvorniku nema pridjeva, trube su mu banalno „zvonke” premda, opet, u izvorniku nema pridjeva. U izvorniku, međutim, u onim izbačenim stihovima, postoji „maravilla suma”, „čudesan zbroj” ptica i truba: živa bića su „clarines de pluma”, „pernate trube”, a stvari su „aves de metal”, „metalne ptice”. Tu je ono uistinu čudovišno, onaj pravi „confuso laberinto”, „zbrkan” & „zbunjujući” svijet ispraznikâ, opisan možda *ofucanom* retorikom (već Góngora zove slavuje „zlatnim trubama” i „srebrnim zvonima”) ali je posve usklađen s grozdom stihova sa samoga početka komada: kljuse koje se spotaklo i palo niza strminu, ili možda magarca natovarena prtljagom, Rosa-ura opisuje kao krlatoga konja s glavom orla, nepostojeću životinju s prirodnim staništem u mitu, a može je se shvatiti i kao opis same Rosaura, kao i čovjeka općenito... Pisac nas tu podsjeća i na još jedan mitski lik: na Faetona. Taj uvodni ulomak nije bio dovoljno dobar za ovu predstavu. Izbačen je, jer naravno, tko zna danas što je Hipogrif? (Odgovor: svi čitatelji *Harry Pottera*.) A i o Faetonu bi valjalo razmisliti! Medvešek je, još gore, praktički izbacio i činjenicu da Estrella i Astolfo ratuju. Iz pojedinih je Calderónovih replika *čitljivo* da se, dok oni razgovaraju, njihove vojske bore; ljudi krvare i umiru, a vrhovni zapovjednici dogovaraju vjenčanje, nadmeću se komplimentiranjem i... s prozora, vjerojatno dalekozorom, promatraju bitku. Ona je napala njega, zašto? Došao je na čelu vojske u stranu zemlju, na prijestolju koje sjedi starac, otegotna okolnost: knjiški moljac. Loše se slažu, prigovara Estrella, udvorne riječi kneza moskovskog s „rigores que veo”, „okrutnostima koje gledam”, točno prenosi Milićević, samo, to bi i pri listanju knjige bilo znatno jasnije uz pomoć kakve didaskalije ili fusnote... pogotovo kad nekoliko stihova ranije kraljeva izjavi da se protiv Astolfova „marcial trofeo” (NM u množini: „ratničkih slavlja”) „atrevida lucho”, „hrabra, borim”, a Milićević to prevede „protiv kojih se uvijek borim”. Uvijek?!? Pa točno kasnije kaže Rosaura, „uvijek je rat”... baš bi me zanimalo je li tko u gledalištu opazio da se ratuje ne samo u trećem

danu, nego i u prvom! To je možda promaklo i redatelju Medvešku, jer on pokazuje samo Astolfa zagledana u prazno prijestolje, premda bi Estrella itekako mogla to isto prijestolje jednako pohlepno gledati... no Medveškova Stela pohlepno gleda samo dokaz Astolfova licemjerja (medaljončić na ogrlici, sa slikom suparnice), i točno je odjevena u bijelo, kao bijela mrlja na zemljovidu psihologije bliske ansamblu...

Stigoh, eto, i do dramaturške mreže odnosa. Općenito, mislim da je mnogo toga nepotrebno propušteno. Prije svega, Medveškova Rosaura (Dijana Vidušin) tinejdžerski je, monomanski *zatreskana* u Astolfa. Ona dolazi u Poljsku ili udati se za bivšeg ljubavnika ili ubiti ga, samo zato jer klipana hoće drugu. Ne bi li prava ljubav razumjela probleme i pitanja politike, pa odustala? Pojam časti tu se shvaća, čini mi se, klingonski; potpuno je zanemareno da Calderón sablažnjivo dovodi u pitanje takvo tvrdoglavo istjerivanje pravde, jer je moguće da Rosaura NE dolazi zbog nesretne ljubavi nego tek povrijeđenog ega a svakako da bi osigurala egzistenciju: ako je Astolfo oštetio ambalažu, tko će oženiti gospodičnu? Neka seljačina? A možda je i dijete na putu? K tomu, prema ponuđenim rečenicama integralnog teksta, nije samo Segismundo planuo za Ruskinjom, nego moguće i ona za njim; ako jest, preispituje se poslovice „samo jednom se ljubi”, odbijanja imaju dramsku dubinu, a finale donosi posve apsurdnu zbrku: planirano vjenčanje slijedi, no, hrabra je anonimka umjesto kneza zamalo dobila kralja & ljubav svog života, samo da nije... čega? Svega onog što publika očekuje. Jednako je plošno postavljena i Medveškova Stela. Nije njoj osobito stalo ni do Astolfa, ni do poljske krunice; i ona čast shvaća klingonski, uzruja se nakon prizora o medaljonu, nakon čega interes za Astolfa, izgleda, prestaje: njezino je osobno sudjelovanje u borbi protiv pobunjenika izbačeno (kao i, ponavljam, početni rat protiv Astolfa). Na kraju, eto iznenađenja, ljepotica će ipak na prijestolje, uz čudnog tipa kojeg uopće ne poznaje i koji joj je, prema pokazanim postupcima, ravnodušan... Nije čudo da Nataša Janjić na temelju takvih premisa ne može napraviti ulogu. Sven Medvešek kao Klotaldo i Darko Milas kao Bazilije prošli bi

na ispitu iz scenskoga govora: toliko o tome. Ozren Grabarić kao Klarin predvidivo se trudi biti komičan, i predvidivo uspijeva; dao mu Bog drugačije uloge, što prije. Isto vrijedi za Astolfa Hrvoja Klobučara, koji, naravno, ne mora uspijevati i kao komičan lik (šteta). Ostaje šećer, Segismundo Franje Dijaka. I on se trudi, i uspijeva. Unutar ove & ovakve predstave. Usput rečeno: pisac ne kaže koliko je kraljević trunuo u tvrđavi. Otac mu se „primiče kraju svoga vijeka” (NM) odnosno „se rinde al común desdén / del tiempo” dakle je STAR (i ni po čemu bolestan, ma da Medvešekov na početku kašlje, da bi tijekom predstave hunjavica iz nepoznatih razloga nestala); bilo bi logično da ni sin više nije u cvijetu mladosti. Što je Žigmund stariji, to mu je više života potraćeno pa je tragična zabluda kraljevskog odgoja veća. No, dobro, rado gledamo mlade ljude dok urlaju, na tom triku stoji cijela današnja estrada... možda bi nam osamdesetgodišnji kralj koji ne da mač iz ruke i pedesetgodišnji aspirant na prijestolje nešto bitno poremetili u horizontu očekivanja... Svakako, u vezi s tim likom i tom ulogom još želim reći samo jedno: silno povjerenje u klasičan tekst i deklarirana „poniznost” pred književnikom raskrinkani su, odnosno, poništeni radikalnim štrihom prvog Žigmundovog monologa. Od svih primjera slobode u prirodi ostao je samo ptič koji napušta gnijezdo i zaboravlja gdje je rođen, nezahvalnik oholi. Nisam sigurna je li Medvešku na probama bilo dosadno slušati svih sedam decima, ili je mislio da će nama biti dosadno, ili je htio istaći glavni strah oca koji se boji sina ubojice, pa žrtvovao stupnjevanje zatvorenikova očaja i obavijest o njegovoj načitanosti i perceptivnosti, analitičnosti i snage RAZUMA tog „čovjeka–životinje”? Dodatne distorzije: u predstavi su dva momenta koja ublažuju ono što trebamo misliti o Segismundovoj nesputoj agresivnosti, oba mu se dogode pri prvom dolasku na dvor. Dijak se vidno zaprepasti nad svojim impulsom da ubije oca, što ne proizlazi iz teksta, naprotiv. Bitno važnije: Calderón, i sam, u mladosti, ne samo vojnik nego i ubojica civila (sluge jednoga glumca), napiše da je Žigmund bacio čovjeka s balkona u more, Milićević kaže „slugu”, ali je riječ o dvorjaninu, što znači plemiću u službi kralja,

koji svjestan svog statusa izazove ubojicu riječima „meni se to ne može učiniti”. Ne znamo što mu se poslje dogodilo, nema dokaza, ni nagovještaja, da se spasio. U Medvešekovoj režiji nitko ne odleti s balkona, a kraljević pokušava ubojstvo Astolfa. Time je gledateljstvo prikraćeno, između ostalog, za pravu težinu razgovora oca sa sinom, kad mu govori o „ljubavi koja je poput omče oko vrata” jer se boji „tih ruku” koje su upravo postale „instrument za smrt čovjeka”. Na tom je mjestu Miličević opet napravio nekoliko sitnijih štrihova i odrekao se rime (ne čudim se, čudim se da su mu na toliko drugih mjesta uspjeli srokoviti!) – ali je u prijevodu ostalo ono najvažnije: kraljević je uistinu ubio. Redatelj se mogao domisliti nečeg što bi nas bar u jednom trenu navelo da pomislimo, čekaj, pa Žigmund je uistinu ubio. I uistinu spada u tamnicu. Mislim, kad je već toliko važno poslušati upute pisca pa odjenuti princa u životinjsko krzno (konvencionalna onodobna scenska odjeća divljaka) i ostaviti ga na lancu poput psa, i uopće, kostimografski podsjećati na doba nastanka teksta... moglo se onda ostaviti i ono relativno važnije... ili ne?

Završila bih prisjećanje na ovu pitomu i ljupku predstavu razmišljanjem o prostornom rasporedu. Između gledališta i pozornice, na prosceniju je zona sa već spomenutom živom glazbom. Iza toga je poznati nam zastor od tamnocrvenog baršuna, kojim se otvara i zatvara svijet igre. Slijedeća je zona mjesto tamnice, nazovimo je „pojas proscenija koji spaja prve ulice”; od dubine *scenske kutije* odvaja nas željezni zastor u kojem su vrata. Kad se ta ploha digne, vidimo likovno lijep prizor: stupovi i gotički strop naznačeni su užetima, scenografija podsjeća na makrame, dvorana kao da je nacrtana; da je riječ o Pozornici, upozorava *luster* napravljen od hrpe reflektora. Fotelj označuje mjesto vlasti, tapeciran je crnim baršunom, prekriven onakvim od kakvog je napravljen glavni zastor pozornice i Pozornice. Zanimljivo mi je (i) da se rat u trećem *danu*, naime, pobuna, odvija u prostoru dvora, onda kad mora, ali i u prostoru tamnice: Žigmundovi ex-stražari, kao vitezovi u Disneyevoj *Trnoružici*, stupaju po prosceniju između lijeve i desne prve *ulice*, vičući „živio kralj” i „živjela sloboda”. Zaboravimo na tren

da su to u izvorniku dvije vojske, jedni misle na staroga kralja koji nameće tuđinsku vlast a drugi na slobodu uz njegova zakonita nasljednika. Oni u mimohodu prolaze ispred Klarina, koji se, Minhen-bojna, skriva iza prijestolja, dok gleda njih, ponavljam, jednu vojsku (možda ZNAK za obje, od kojih svaka vjeruje u svoga kralja i svoju slobodu?) kako prolazi bivšim prostorom tamnice. Potom Klarin umire u društvu Bazilija i njegovih, također u bivšem prostoru tamnice. Da ne povežemo nepovezivo, ne bavimo se suvremenom poviješću, ostanimo u predstavi: ako izaći iz Tamnice pa doći na Dvor znači zakoračiti s uskog proscenija (ruba) na prostranu binu, pod reflektore, što znači buniti se protiv neželjene vlasti – u prostoru tamnice? Ili, bolje pitanje: je li Nasilje ono što nas drži u Tamnici, s pravom, odnosno, samo po sebi? Zašto je ta Tamnica na Rubu? Nije li Bazilijev dvor još gadnija tamnica? Ansambl, čini mi se, vjeruje da nije. E, pa... valja mi to poštovati!

Zvezdana TIMET

Od nostalgije do ironije

Ivo Runtić: *Refleksna zona*,
AGM, Zagreb 2008.

Knjiga Ive Runtića sadrži 28 tekstova, proisteklih iz kolumne u „Vijencu” u vremenu od deset godina (1995-2005.), pa je samo po sebi razumljivo da se upitamo što ti tekstovi pričaju, o čemu pričaju misleći pritom na područje predmetnoga stratuma koji napućuje teme, prostora „velikog” i „malog” svijeta kao pozornice događanja. Nadalje, kako se mogu žanrovski odrediti s obzirom na njihove implicitne poetičke i stilske izvedbene „norme”, uz napomenu da se u njima legitimira jaka pozicija pripovjedača. On je svjedok, promatrač, lik, flaner, putnik, komentator, ironičar, paradoksn cinik, ili bi točnije bilo reći *kinik*, koji ne ostaje dužan nikome, pa ni sebi samome, jednako kao liku u autobiografskim napisima, kontekstualizirane ili izdvojene pozicije, kao i pripovjedaču i njegovoj ulozi u

tobože „naknadnih” otkrića, ili kulturoloških eseja. Odnos pripovjedača-lika i „neutralnoga” pripovjedača vidljiv je na nekoliko razina. Dok je prvi, s obzirom na neke „prizore života”, nostalgичniji i sentimentalniji, pa malo i patetičniji, drugi je zacijelo komentatorski nemilosrdniji i ciničniji; dok je prvi čak i bolniji, drugi je jamačno kritičniji i objektivniji; dok je prvi auratiziraniji, pa i uz mjeru autoironije, drugi je mimetičniji, kad je u pitanju zbilja, stvarnost, područje perceptivnih akata, ili pak područje osjetljivih stimulusa.

Uz pitanje sadržaja, već na prvi pogled nadaju se oznake mjesta, putovanja, masovnog potrošnog turizma, zemalja, primjerice Njemačke, Andaluzije i drugih, prostora, ljudi, kolega, stvarnih, iz domaće zalihe likova, kolega iz fakultetske zagrebačke sredine koji se dadnu jasno prepoznati iako nisu imenovani, opasnosti od tehničkog, novelističkih „grotesknih tragičara neukosti” (str. 45.), konzumerizma. Nadalje, društveno-političkog „preslojavanja” i „igara” novopolitičke „osvete” postratne Hrvatske, pomalo kafkijanske apsurdističke, a i čehovljevske situacije, blijedo-donžuanskih kopija (*Lanjski snijeg*), kojega je zanimljivo svojedobno i Hvaranin J. S. Miličić „portretirao” u zgodnoj zbirčici stihova (*Deset pjesama o Don Juanu*). U svakom je slučaju riječ o uporištima u zbilji, vrlo prepoznatljivoj, a vremena uglavnom pretvorbaškom, hrvatskom, realnosti „velikog” i „malog” svijeta i njihovim samodostatnostima ili dodirima. No, kako je pripovjedač, koji je najčešće i jedan od likova, ne samo zapažatelj i opisivač, nego i aktivni sudionik događanja zbilje njemu nije svejedno kao nekakvu nezainteresiranom pripovjedaču hoće li kvaliteta zbilje biti ovakva ili onakva. On je angažiran ne samo kao intelektualac, sveučilišni profesor, dakle znanstvenik, nego i kao građanin određene sredine, zagrebačke, hrvatske u tradiciji kulturne empatije pa zbog toga nije emotivno flaubertovski neutralan i hladan, pa je iz tih razloga, kao pripovjedač, nerijetko komentatorski usmjeren.

Posebno je Runtić osjetljiv na postmodernistički egalitarizam i nivelaciju, već one poznate Fayerabendove „sve je dopušteno”. Bezkompromisno i vrlo kritički kad treba iz područja profesije (germanistike) prosuditi književnu strukturu i njenu estetičku vrijed-

nost, primjerice, dobitnika Nobelove nagrade za književnost iz neknjiževnih razloga (Elfriede Jelinek), s kojom se ocjenom možemo potpuno složiti, koliko poznajem njemačku i austrijsku književnost. Da budem ciničan ona ju je dobila za odsutno, ali ne za ono odsutno u koje bi dobronamjernici uvrstili književnicu Njemicu Giselu Elsner, nego za odsutno pripovjedne tehnologije i ljudske supstancije, jezgrovito rečeno. No, to je takorekuć „usputna” opaska kulturološkoga eseja *Lažopojka*, a usputnost su mu namijenili oni koji postaju kritički „portret” toga eseja, a to je postmoderna televizija, koja, prema Baudrillardu, zapravo proizvodi zbilju, u kojemu prvotnom (stvarnosti) nije bitna stvarnost nego montirana *slika* stvarnosti, vrhu toga što je za tv-sliku svijeta kultura, pa dakle i književnost, u doslovnom smislu „zadnja rupa na svirali”, daleko iza bilo kojeg oblika mafiokracije – modne, sportske, političke, poslovne, kao reprezentanata društva.

No, o tome govoriti – načelno govoreći – postalo je već staromodno, a ne samo potpuno nekorisno, jer da se slobodnim novinarstvom (koje je slobodno u mjeri vlasnika tiskotina), ili nedajbože jezikom, može ispraviti stvarnost, ostaje ovaj put jezični donkijotizam, da se tako izrazim. Uostalom i Don Quijote je prvi borac protiv virtualna svijeta, i kao da je junak naših dana. Prošla su vremena Krležine olovne kutije slova, čak već i u njegovu vremenu, međuraća dakle, a nekmoli u postmodernu doba konzumerizma kao opće i svemoćne matrice svakodnevnog potrošnje života, te kompjutorske slike zbilje. Intelektualcu danas preostaje, ukoliko drži do sebe/stva, apsolutno odustajanje od svega, potpuno i bezostatno, odustajanje, ako bi htio biti konzekventan, pače i od života, ili se okrenuti matovilcu, ako ništa drugo kao najhranjivijoj i najskupljoj zelenjavi, pa u tome vidim „izlaz” intelektualca.

Repertoar zapažanja, da ne kažem opet cinički, pitanja i problema, koji su obično nedoraslima silno važni, u Runtićevoj knjizi ima jamačno čitav spektar, kažem zapažanja, a ne pitanja, jer Runtić ne „pitanjizira” i ne „problematizira” nego opaža i zapaža, te pričajući o tome nudi svoje viđenje, koje valja kao takvo primiti i tumačiti. A je li se mi s tim slaže-

mo ili ne, prvo, ovdje nas za to nitko ne pita, jer nismo došli polemizirati, nego predstaviti knjigu, a drugo, ako se baš hoće, kakvi bismo mi bili „črtorjenci” kad bismo se sa svim i sa svakim složili. Ja, na primjer nemam nikakve iluzije o postmodernom svijetu naše mundane suvremenosti, ali ne mogu prezreti svakodnevno trošenje života, jer mu je jedini provjerivi subjekt tijelo, ako se hoće prije jezika. Dakle, relevantno je pitanje, ako se baš hoće, sadržaji konstituiranja subjekta kao sposobnosti samorefleksije (kartezijanski cogito), tijela kao datosti (biološko apriori), i jezika kao iskazne evidencije (diskurzivne potvrde). No, to su druga pitanja i druge priče, koje se tiču motrene knjige u onoj mjeri u kojoj ona provjerava veličinu i mjeru subjekta svojih priča kao protagonista zbilje i kao likova priče, pri čemu je uočiti da su oni (većina njih dakako) manje izrasli kao subjekti u zbilji, a znatno više u priči, upravo zahvaljujući pripovjedaču. No, kako je riječ o tekstovima, književnosti, reklo bi se, da su oni ipak „izjednačeni” u mjeri vlastita subjekta; dobili su ono što su zaslužili.

Uz pitanje žanra, koje u bitnome određuje knjigu, možemo se upitati, a na što je prethodna objeacija donekle ponudila odgovor: sve što je diskurzivno nije stvarno, no kako diskurz proizvodi stvarnost, i ova je proza stvarnosna, pače u dvostrukom smislu – „zbiljske” i „književne” stvarnosti. No, u kojemu to smislu, i na kojim sve razinama se susreću fiksijsko i fakcijsko, uz onu poznatu, koje da su navodno autori više njih, da je stvarnost najfantastičnija. Dakle, na jednoj je razini pitanje žanra: može li se naime Runtićeva proza žanrovski odrediti jednomodelski i jednopoeitički; dakako da ne može, jer je ona kombinacija ili melange novelističkoga strukturiranja (žanrovski ima, dakako, i čistih novela), dokumentarističkoga zapisa, putopisnih opisa i zapažanja, neke vrste odabranoga dnevnčkoga zapisa, esejističko-kulturoloških usporedbi i zaključaka, nekakva kronikalnoga zapisa, komentara i peckavih primjedaba, ironije i humora, mada je dakako ponajvećim dijelom sadržajni obuhvat iz doživljajna supstrata, čak i sjetom namjerno isprovociranih nastavaka, jer su – da malo modificiram autorovu – i „osjećanja sjećanja” (str. 31.), što i

etimologija potvrđuje. Uostalom ne obasiže li naslov knjige i područje refleksije koliko i automatski refleks na određene situacije, koliko i o tome da je riječ o pričama, i ne govori li ona o zonama, ponajprije civilizacijsko-kulturnim, ali i zonama iz svakodnevlja, od politike do crne kronike, od seksa do sporta, ogoljeloga od kulturacije čovjeka, i što je najvažnije, da se nadovežem na raniju misao, zoni osviještenoga subjekta (naratora, landrajućega flanera) i „razularene” melase neizdiferenciranosti.

Iz navedena semantičkog i hermeneutičkog obzora – refleks i refleksije, zone i pričanje, ali i iz odnosa superponirane pozicije pripovjedača-lik i njemu, ne samo pripovijedno, „podređene” melase, na temelju kojega odnosa se stvara efekt kinična viđenja svijeta – valja i poći u motrenju ove knjige, kao što sam kušao naznačiti. Uostalom, sam će autor u autopoeitičkom uvodu u tekst *Zapišavač* eksplicitno pojasniti svoju pripovjednu strategiju: priča je, naime, nastala prema zbilji, pa ako i nije puka fotografija stvarnosti, ona „podliježe analogijama iz aktualne stvarnosti” (str. 208.), dok je istodobno autopoeitička i autohermeneutička zadnja novela *Postolar i vrag*, a novela, kojih ima više, a koja je ostala „čista”, bez metatekstnih injekcija je *Lanjski snijeg*, premda i ona upozorava čitatelja „na koju stranu” će se razviti, kao što „privatno-profesorsko-znanstvena” upozorava na „svoju stranu” intertekstne meštrije – „dokumentarističko-putopisnu” osobno-autobiografsku.

Na drugoj razini može se uočiti i slijedeće: riječ je o borgesovskom pitanju odnosa teksta i zbilje, njihovih analogija, međusobnih „iznuda”, i međusobna utjecaja što nije drugo do jednako Borgesovo koliko i Foucaultovo pitanje epistemološke katastrofe čovječanstva, ma koliko nam to zvuči pomalo previše goetheovsko-egzaltacijski. Naime, postmoderno doba naprosto svjedoči o tome. Zaključno, knjiga nam se Ive Runtića nudi kao istinska „refleksna zona” vremena i prostora (što znači Hrvatske i Europe) u kome živimo i kojega živimo, što je ujedno i najveća njena pohvala.

Cvjetko MILANJA

U službi hrvatskog jezika

Tomislav Ladan: *Život riječi*,
Novela Media, Zagreb 2009.

Posljednje autorsko djelo Tomislava Ladana, *Život riječi*, znatno prošireno izdanje njegove knjige *Riječi* (2000), koje se pojavilo nedugo iza njegove smrti, zapravo i nije posljednje. Očekuje se zadnji, osmi, svezak Ladanova *Osmojezičnog enciklopedijskog rječnika*, uz deveti, apsolutni indeks, kako bi OER bio koristan kao skup od osam nezavisnih rječnika, sastavljen od sedam rječnika svjetskih jezika i jednoga hrvatskog jezika. Pored ovoga, ne znamo da li je i koliko ostalo u rukopisima od Ladanove baštine: Da li je dovršio nastavak *Hrvatskoga grba*, o kojem je govorio?

Iako sam imao sreću dugo i puno surađivati s njim, ne sjećam se da je govorio kako vodi dnevnik. No to ne znači da je kao erudit i veoma obaviješten čovjek zanemario zbivanja i događaje svoje svakodnevce. Iz onih mnogobrojnih razgovora koje smo vodili jasno se razabiralo koliko ga aktualije zaokupljaju, dajući briljantne i duhovite komentare, trudeći se da sebi i bliskima otkrije pozadine pojedinih zbivanja. (O tome je u jednom intervjuu kazao: „I sve što pišem istodobno je i jezik, i književno djelo, i osobni prisjećaj, i nikad nisam odustajao od dosjetke gdje sam je god mogao načiniti, bila ona ukusna ili neprikladna. Znam da je prvo pravilo dobre književnosti, a lošeg odgoja, reći točno ono kako si osjetio pa bilo krivo ili pravo.”, *Hrvatska revija*, 2002, 3)

Tu potrebu da komentira događaje, pojave i prilike oko sebe, Ladan je u jednom discipliniranom obliku prenio na područje jezika, u mediju televizije (njegove omiljene, ali neukorijenjene *dalekovidnice*) koji mu je omogućavao dvoje. Prvo, da poput kakvog lingvističkog patrijarha, dične i mudre starine, sjedeći i s nešto mimičko-gestikulacijske pomoći udjeljuje brojnom slušateljstvu i gledateljstvu svoje ogromno jezično znanje. Drugo, tim svojim osobnim značajkama i golemim znanjem privukao je toliko mnoštvo gledatelja da je postao televizijskom znanstvenom zvijezdom, što je među znanstveni-

cima donekle uspijevalo tek astrofizičarima s početka svemirske ere i više nikome (čak ni ekonomistima!). Takvo iskustvo formiralo je i njegove posljednje autorske knjige, u kojima je ostavio sve svoje životne nazore, mnogo od svoga znanja i sjajno štivo svima onima koji o svome jeziku koliko-toliko skrbe.

Zahvaljujući tom svom medijskom angažmanu, pored spisateljskog i znanstvenog, Ladan je dao nimalo skroman doprinos osvješćivanju stanja o hrvatskom jeziku u kojem se on našao nakon stvaranja samostalne Hrvatske. Ne odbacujući zajedničko, slavensko podrijetlo, niti međusobne utjecaje s bližim i daljim slavenskim jezicima u pojedinim povijesnim razdobljima, Ladan je ipak naglašavao posebni razvojni put i posebnosti hrvatskoga jezika u odnosu na južnoslavenske jezike, poglavito srpski i slovenski. Nije potrebno na ovome mjestu posebno obrazlagati da su te posebnosti rezultat različitog kulturnog, političkog i gospodarskog razvoja, a ne tek puki ideološki diktati i individualna nastrojavanja. Tu zakonitost, uostalom, imamo prilike promatrati iz blizine, u posljednjih dvadeset godina, u procesu u kojem novi kulturni, politički i gospodarski uvjeti toliko snažno djeluju na razvoj, stanje i budućnost hrvatskog jezika da neke, nezadovoljavajuće, pojave kao usputne posljedice toga razvoja, ozbiljno prijete samome opstanku jezika.

Nekoliko je motrišta osobito zanimalo Ladana pri stvaranju posljednjih opsežnih kompendija, pa i *Života riječi*. O tim stajalištima kazao je sam: „Moja je nakana bila reći što više o riječima, njihovoj naravi, ali tako da bude dostupno čovjeku prosječne naobrazbe, čak i čovjeku koji je nevjera u jezičnim profesionalnim pitanjima. Na prvome mjestu je značenje riječi, kako je provjereno u priručnicima, enciklopedijama, leksikonima, strukovnim knjigama. Drugo je opis suvremene uporabe, uz mali povijesni pregled što su koje riječi mogle značiti. Ali glavni interes je bio baviti se suvremenim hrvatskim jezikom. Stoga je to prije svega knjiga o suvremenom jezičnom stanju. Unutra nisu samo etimologije, samo definicije, samo naglasci... Zahvaćeno je mnogo toga: od razglabanja gramatičkog stanja pojedinih riječi, preko stilistike, do filozofije jezika, sociolingvistike, a ima tu, zapravo,

i gotovo globalne kulturne politike kao kad imamo previše znakova da se čovječanstvo danas bliži prema sve manjem broju svjetskih jezika.” (*Vjesnik*, 1. VI. 2000).

Kako se može nazrijeti, Ladan je osjećao veliku opasnost – nakon izlaska iz bivše zajedničke države i razdruženja od srpskoga jezika – u prevelikoj i nekritičkoj podložnosti svjetskim jezicima i utjecajima koje oni prenose, prvenstveno engleskom, a posebice američkom i amerikanizmu, ali je i svojim osebujnim pristupom nudio rješenje: „Engleski jezik je danas jezik broj jedan svjetske znanosti, informacijskog sustava i procesa globalizacije. Što se tiče malih jezika, njima nitko ne može ukinuti pravo uporabe zamjenbenica za tuđice... Hrvatska je jezična tradicija vrlo duga. Jedno tisućljeće, od prijevoda prvih tekstova grčkih, latinskih na staroslavenski, pisci, prevoditelji su se trsili naći – ako je bilo moguće – slavensku zamjenbenicu. Pa se i nalazilo. U nekim rijetkim slučajevima i nisu nalazili. Ali u odnosu na neke okolne jezike i Hrvati i Slovenci su se uvijek trsili da nađu što više domaćih slavenskih zamjenbenica. Tako je to i pedagoški i psihosociološki važno načelo, jer unutar jednoga jezika uvijek će ljudi bolje razumjeti riječ koja ima zavičajni, slavenski, hrvatski/slovenski oblik, nego bilo kakvo uvježbanu tuđicu koja često poprima parazitska značenja i brzo se izliže. Stoga, ondje gdje već postoji dobra hrvatska riječ, potvrđena književna riječ, preporučiti je uporabu. Ako, pak, postoji potreba upotrijebiti tuđicu koju ne možemo zamijeniti, nema potrebe za pretjerivanjem i tuđica će naravno opstati.” (*ibidem*).

Međutim, kako životna praksa hrvatskih govornika i jezičnih stvaralaca posljednjih desetljeća ne slijedi ove mudre savjete, Ladan je višekratno – pa i na citiranom mjestu – ponavljao: „Ono oko čega nastojim je potreba za središnjim tijelom, jezičnim zavodom ili kućom hrvatskog jezika, gdje bi svi slojevi javnosti sudjelovali. Raspravljalo bi se o jeziku medija, politike, matematike ili jeziku novih proizvoda ili novih naprava koje nam dolaze. Što zadržati? Što promijeniti, ako se može? To bi trebalo biti razgovori među upućenim ljudima i stručnjacima, a onda bi slijedila uputa javnosti.”

Znajući kakva raspoloženja prevladavaju među našim znanstvenicima, političarima i intelektualcima uopće, znajući kakve sve čudne animozitete stvaraju i goje naši jezikoslovci (pitanje pravopisa, primjerice), Ladan se sam poduhvatio zahtjevna posla o kojem je u citiranom odlomku govorio. U golemim knjigama *Riječi* i, sada proširenom izdanju pod naslovom *Život riječi*, te *Etymologicon* (2006), u enciklopedijskim prinosima, *Osmojezičnom enciklopedijskom rječniku*, u brojnim kritikama, esejima, ogledima, romanu *Hrvatski grb*, te brojnim prijevodima (od Aristotela, preko *Biblije*, do Shakespearea i Ingmara Bergmana), u nedovršenim *Sabranim djelima* (2002. objelodanjeno prvo kolo sa 7 svezaka), Ladan je postavio neka pravila za problematiku suvremenog hrvatskog književnog jezika. Prvenstveno, njegov interes ide za stvaranjem jedne prihvatljive, srednje pozicije znanstveno-istraživačkog pristupa hrvatskom jeziku, suzbijajući jezičnu isključivost, nepotrebno i štetno čistunstvo, ali i jezičnu indiferentnost, pogubno, nekritično predavanje i podavanje svim, pa i štetnim utjecajima. Dakle, tražio je mjeru, ali u duhu vremena, svjestan koliko je to teška zadaća: „Uže, jezikoslovno gledano, jezik nije u sjajnom položaju. Ali tu je jezikoslovlje samo jedan pojedinačni aspekt cjelokupnoga sociološkog, ontološkog ili metafizičkog problema jednoga jezika ili njegove životne svrhe, uporabe i stanja. Dakle, doista se može reći jedan dio znanja o hrvatskom jeziku, koji se nekoć mogao sresti u maloj gimnaziji, nedostaje sad i kod ljudi koji upisuju fakultet. I to je zaista točno! Može se reći da je to posljedica toga što je došlo do prevelikoga gomilanja znanja iz drugih, važnijih struka po opstanak, po život, pa i po to da čovjek bude *in*, u modi. Posljednjih pedeset godina čovječanstvo je pronašlo više stvari nego kroz cijelu dotadašnju povijest. Loših i dobrih. O njima se mora mnogo znati. Čovjek ne može učiti samo jezik, ili povijest jezika, ili dobre pisce iz časne nam prošlosti. On mora znati strahovito mnogo toga i o kemiji, i o fizici, i o matematici, i o postanku svemira, informatici, informatičkim sustavima, što traži čak i poseban studij... U takvoj situaciji daje se manje vremena nego što treba za jezik kao jezik. To znači da bi u obrazovnom sustavu moralo

biti ugrađeno više sati za čitanje jezika, za živi razgovor o jeziku, pa možda čak vratiti i neka zorna i slikovna pomagala kakva su bila nekoć ili se pomoći i onima najmodernijim.” (*Hrvatska revija*, 2002, 3).

U pedesetak tomova, koliko trebaju sadržavati Ladanova započeta a nedovršena *Sabra-na djela*, u ovakvim kompendijima kakav je *Život riječi*, nalazi se kuća hrvatskoga jezika. Uglavnom zaokružena, iako u pojedinostima još nedovršena.

Na koncu, da se našalimo u ladanovskom duhu, trebalo bi češće ovu voluminoznu knjigu, *Život riječi*, koristiti kao hladno oružje protiv onih unakazitelja i zagađivača hrvatskog jezika koji ga u nepuna dva desetljeća uniziše, poniziše i onerediše kao nikad dosad u njegovoj koliko tegobnoj, toliko i slavnoj povijesti.

Nিকা MIHALJEVIĆ

Fusnote ljubavi i zlobe (46)

Igor Mandić: *U zadnji čas /Autobiografski reality show.*
Profil, Zagreb 2009.

Igora Mandića pamtimo prije svega po brojnim polemikama, komentarima aktualnih društvenih zbivanja, visprenim opaskama glede raznih pojava u kulturi, čak i po glazbenim kronikama. Doticao se, svega i svačega, pišući tako i o feminizmu, mitologiji svakodnevlja, televiziji, medijima općenito, pornografiji, a stigao je napisati i jednu kuharicu. Neke od njegovih polemika su nezaboravne, a među legendarne svakako ide ona s Goranom Babićem. Danas, u nekim drugim vremenima, teško je mlađim generacijama i dočarati što je u jednome razdoblju hrvatske kulture značilo zloglasno „Oko” koje sve vidi i njegov bič božji koji (gotovo) svakoga može dosegnuti, spomenuti Babić. Sraz sa KGB-om (za današnju mladež i manje upućenu iliti moguće zaboravljivu starež – „književnik Go-

ran Babić”) nipošto nije bio bezazlen, makar po onome što je mogao biti. Kada se danas prisjećamo ove polemike, morali bismo prije svega biti iskreni i priznati sebi kako nas je u suprotstavljanju zloglasnome policajcu duha oduševljavala prvenstveno mjera našega vlastitoga kukavičluka, znatno više od Mandićeva disputabilnoga/diskutabilnoga umijeća. Ugodno je bilo iz fotelje promatrati prvu liniju polemičke fronte na kojoj je netko vješto dobacivao utjelovljenju naših strahova ne samo da ga se ne boji nego da njime nije ni najmanje impresioniran.

Kada se uopće i povede razgovor o Mandićevu opusu, prvo što nam pada na pamet su polemike, prepucavanja, natezanja i pripetavanja svih vrsta. Ipak, on slovi za književnoga kritičara. Neki su čak cijenili da je upravo na polju kritike izvrstan. No, većina njegovih kritičkih stavova danas ne drži vodu, a ako kojim slučajem i ostanu zabilježeni u povijesti, pamtit će se prvenstveno kao kronika (ne)vremena. Naime, ne može se Mandiću osporiti obaviještenost. Njegovome umu podataka nije manjkalo. Njegove prosudbe, ocjene, opaske i stavovi, međutim, najčešće su spoj olakoga etiketiranja i nepodkrijepljenih truizama. Zapravo, to je i očekivano. Ovaj je novinar, a to je formalno bio većinu karijere, lakonski ustvrdio da je važno biti čitan a ne biti u pravu. Ta tvrdnja ključ je njegova publicističkog djelovanja. Danas, nakon njegovih tridesetak knjiga i više od četrdeset godina gotovo svakodnevnoga pojavljivanja u novinama, konačno treba biti načistu da je riječ o izjavi koja nije samo ili uopće i nije marketinška poza nego iskreno formulirana poetika. Naime, volio bih vidjeti bilo koga koji bi nam mogao ukratko ili udugo objasniti koja su to intelektualna polazišta, koje pretpostavke književnoga ukusa u temeljima Mandićeva djelovanja.

Treba biti pošten, doduše, pak reći da je nakon Drugoga svjetskog rata u hrvatskoj kritici nazočnoj u državnim i javnim medijima djelovao čitav niz pera čiji je zajednički nazivnik odsuće svakoga intelektualnoga sustava. Književnost, uostalom, bilo kao proizvodnju bilo kao područje metadiskurzivnoga djelovanja, rijetko je kad pratila sustavnost. Dovoljno se samo na tu temu sjetiti ironič-

kih opaski Terryja Eagletona. Mada govori o engleskoj književnokritičkoj i znanstvenoj praksi, njegove se riječi dadu zgodno primijeniti i na hrvatsku i na bilo koju drugu nacionalnu književnost. Čitav je niz razloga zašto je tomu tako, a među glavne spada činjenica da je književna proizvodnja svojim jezičnim medijem područje usko isprepletено s ideologijom i da je, s ovoga, ali i s drugih razloga, navlastitost književne umjetnine iznimno teško definirati. U izrazito ideologiziranim i strogo nadziranim društvenim formacijama blizina ideologije pretvara se u njen diktat, dok kritika postaje njenom sluškinjom. Izgrađeni sustav podrazumijeva stav, a u totalitarnom okruženju svaki je stav potencijalno rizičan. Osim ako nije takav da apriorno izražava/podržava idejnost vladajuće klase. Drugim riječima, onakav kakav obznanjuju „kritičari” gabarita spominjanoga Gorana Babića. U situaciji kada ama baš nitko, pa ni vlastita redakcija ne će stati iza tebe ako se nađeš na udaru moćnika, sigurnost jamči samo odsutnost ili barem dobra prikrivenost iskrena odnosa spram onoga o čemu pišeš.

U bivšoj državi, relativno slobodnoj u odnosu na zemlje lagerske, i kritika je donekle slobodnije disala. Samo donekle! Postojao je svojevrsan prešutni kompromis – ne petljajte oko vlasti, pak vam je sve drugo uglavnom dopušteno. Mandić zaista nije previše „čučkao političku mečku”. Da li je bio antikomunist, kako uporno (i) u ovoj knjizi želi pokazati, ili je naprosto bio spretni oportunist, pokazat će vrijeme. Osobno, mislim da je njegov profil bliži ovoj drugoj definiciji. Uostalom, sve je u Hrvatskoj bilo nekako umiveno, salonski, a zapravo negdje na pola puta između balkanoidnih uzusa i polugrađanske idile. Dok su srbijanskom scenom harali krcuni, hrvatsku su politiku umivali svileni. I tako – kakav komunizam, takav i antikomunizam. Salonski polovičan, ljigavo kompromisan. Takovome oporbenjaštvu blizak je i Mandićev položaj u socijalističkome sustavu. Osim spomenute polemike s Babićem, zanimljive kao gesta protivu silništva, ne sjećam se ijednoga Mandićeva eksplicitno antikomunističkoga iskaza, osim u knjizi u povodu koje pišem ove retnke. Kvakva je samo što se ona pojavila gotovo dva desetljeća nakon pada socijalizma. To što

nije bio partijac, to što u svoja četiri zida nije podnosio komunizam, to što nam danas priča o svemu tome, još ga uvijek ni približno ne čini antikomunistom. Smješta ga jedino tamo gdje se on uvijek najbolje osjećao – nasuprot, suprotno. Makar i naknadno.

Jer, sva tajna Mandićeva pera jest njegovo oporbenjačka poza. Teško se sjetiti koje njegove suvislije analize, kakva zaista raščlanjenijega i misaono zahtjevnijega eseja. Dubina nije adut njegova pisma. Šarmantna, pitka i plitka kozerija, začinjena gestom „sam protiv svih”, neočekivan obrat nerijetko i po cijenu logike a ne samo istine na koju ionako ne računa, izazovna drskost – brand je na kome počiva fenomen Mandić. Taj brand građen je sistematski i uporno vještijim medijskim nastupima, dobro ugođenim izjavama, javnim performansima. I dok je njegov generacijski parnjak i prijatelj Veselko Tenžera ostao opisan u povijest hrvatske publicistike briljantnim stilskim dosjetkama, Igora Mandića više pamtimo po čizmama nego po rečenicama. Njegovi tekstovi odrađeni su solidnom pismenošću rutinirana zanatlije a na životu ih još uvijek drži pokoja efektna provokacija. No, izazov je u književnosti sredstvo kratka dometa i nastojati samo na njemu znači opasno se izložiti riziku banaliziranja. Recimo – osobno, kao iskusnom pornofilu, do samilosti naivno i smiješno zvuči mi Mandićevo infantilno uvjerenje kako će uz nekoliko pseudo-bezobrazština uspjeti sablazniti imaginarnoga malograđanina. Pa prošlo je više od dva stoljeća od De Sadeove *Filozofije u budoaru*, a osam desetljeća od Millerova *Opus pistorum* (prema kojem su djelu njegova *Jarčeva obratnica* i potonji lascivni romani gotovo srednjoškolski priručnik iz ćudoređa). O dosadnoj Erici Jong i nizu epigona ne isplati se ni govoriti. Nešto malo izazovnosti spreman sam priznati samo još *Histoire d’O* Anne Desclos. Spram njih Mandić je tek simpatično laprdalo i mjestimično zabavni jebivjetar koji ne shvaća da su tekovine seksualne revolucije odavno postale dio civilizacije u kojoj živimo. Ukratko: drugorazreni onanist.

Kao i svaki rasni balkanoid sustavno obuzet kultom pimpeka, ovaj pisac svoj image često gradi na podcjenjivanju publike. On ne želi pojmiti da su o erotici, zahvaljujući,

između ostaloga, internetu koga do stupidnosti uporno demonizira, već i srednjoškolci znatno informiraniji od njega. Pišući o glazbi njega se ne tiče što će te tekstove čitati i ljudi koji o glazbenoj umjetnosti zaista nešto i znaju. Umjesto temeljitoga poznavanja, on svoje adute traži u provokaciji; svugdje, čak i tamo gdje se smatra kompetentnim. No, kao i u seksu, tako je i samozadovoljstvo izazivanjem sredstvo ograničenih resursa. Tijelo se zasiti, jednako tako i um. Repertoar sredstava u svakom je manirizmu ograničen. I zato danas Mandićevi tekstovi djeluju suho. Pučki govoreći – fali im šuga.

Tako je, na žalost, i s dvije njegove autobiografske knjige. I u ovoj drugoj sjajnih je stranica i neizmernih plitkoća. Tu je, primjerice, efektna parodija, pod plaštem analize, birokratski retardiranoga izlaganja Ivica Račana. Među bolje tekstove spada i obračun s duhovnom klimom vremena pod naslovom *Mlaka diktatura mediokriteta*. S druge strane, Mandićevi pokušaji (auto)fikcije prava su katastrofa banalnosti. Osim toga, nevještina kojom su pisani mjestimično odvodi u svađu s razumom: glavni lik/narator, tako, ispravlja mane bračne ložnice u stilu pravoga macho lovera koji, poigravajući se dominacijom, nadražuje damu čiji se muž ponaša, blago govoreći, apsurdno. Prvo, taj dosadni suprug svodi „bračni život samo na povremeno obležavanje licem u lice, čak ni ne vodeći računa je li ona voljna i vlažna.” Dakle, zakoniti je hladan i bešćutan. No odmah u narednoj rečenici saznajemo da je spomenuti zapravo papučar i da ugađa svim hirovima bračne družice?! Slijedi i pomalo stupidna ekspertiza o kopolacijskim finesama: „Zbog sličnog stasa s njom, muž je nije mogao objahati ‘s leđa’...” Naravno,

pohotnica željna čvrste muške ruke i postoji samo kao hrana seksualnom ego balkanoida oskudne mašte. Takve se situacije u literaturi zovu stereotipima, a likovi papirnatima.

Igora Mandića ne treba, i to je najbitnije, promatrati kroz prizmu njegova stila. Ne može ga se pojmiti ni kao kritičara ili publicista. Reći o njemu da je amoralan suviše je. Tražiti u Beogradu drugu domaju, i to baš u trenutku kad je ta druga žedna krvi one prve (ako za njega i postoji prva), nešto je glede čega ne treba trošiti riječi. Na kraju juriti Tuđmanove ustašoidne kao jedine još prestale i stoga dragocjene neprijatelje, čijim će sablažnjavanjem nahraniti ego nabrijan shizoidnim egzibicionizmom, spada u ne osobito originalne viceve. Očito, ono ključno ovoga čovjeka ne nalazi se ni u oblasti morala ni u području spisateljstva. Igor Mandić, usprkos svojim brojnim manama, ali i posve neovisno o vrlinama, ispunja specifičan obrazac. Antropološki gledano mogli bismo reći da je riječ o reprezentaciji, psiholozi bi to možda nazvali kompenzacijom, neki filozofi simulacijom ili simulakrumom. A riječ je naprosto o hrvatskoj paradigmi: krhka i nedovršena nacionalna kultura u nedostatku institucija, nuđa nam jake ili „jake” osobnosti. Stara je to i već pomalo dosadna priča o Hrvatskoj koja nema književnosti ali ima Književnike. Priča o kulturi koja nema kritike, ali ima kritičare. Pa ako već nema kritike, odnosno ako je kritika samo alibi ništavila, tada su njeni djelatnici osuđeni na zrakoprzni prostor u kome je sve moguće. Gdje nema pravila vlada kaos. Igor Mandić majstor je kaosa.

Antun PAVEŠKOVIĆ

DHK - Kronika

Ožujak 2009.

– 1. ožujka

U Zadru je u 79. godini života preminuo profesor starije hrvatske književnosti, urednik i dramaturg *akademik NIKICA KOLUMBIĆ*.

Održan sastanak Sunakladničkog povjerenstva časopisa „Republika”.

– 4. ožujka

Na Tribini DHK predstavljeni su brojevi 9., 10., 11. i 12/2008. mjesečnika za književnost, umjetnost i društvo *REPUBLIKA*. Sudjelovali su glavni urednik akademik Ante Stamać, odgovorni uredni Milan Mirić i urednik Antun Pavešković, te voditelj Tribine DHK.

Održan sastanak Povjerenstva za književne priredbe – Tribinu DHK.

– 5. ožujka

U prostorijama DHK Naklada P. I. P. Pavičić predstavila je knjigu – koja se bavi stigmatiziranim osobama u rasponu od Sv. Franje Asiškog do vlč. Zlatka Sudca i uz ostalo traži odgovor na pitanje je li krvavo znamenje na tijelu stigmatika nadnaravna ili naravna pojava – *TAJNA STIGMATIZACIJE*, autora dr. Miroslava Matijace (1885-1963), splitskog svećenika, doktora teologije i psihologije i dr. Ivana Matka (1885-1945), mariborskog liječnika-internista. Sudjelovali su neuropsihijatar prim. dr. Bartul Matijaca – autor predgovora, prevoditelj Matkove rasprave Živko Gruden, glavni urednik „Glasa Koncila” vlč. Ivan Miklenić, hematolog dr. Dražen Pulanić i urednik Josip Pavičić.

– 6. ožujka

Održan sastanak Povjerenstva za Zagrebačke književne razgovore.

– 9. ožujka

U prostorijama DHK održan je *Seminar o kolektivnom ostvarivanju prava*. O radu Europskog vijeća autora (EWC) i Europske federacije nakladnika (FEP) govorila je Olga Martin Sancho. O ulozi Državnog zavoda za intelektualno vlasništvo u ostvarivanju kolektivnog prava i osvrt na udruge nositelja prava govorila je načelnica Odjela za autorsko pravo i srodna prava Tajana Tomić. Pregled rada udruge za reprografiju i međunarodne federacije udruge za reprografiju s osvrtom na europsku praksu iznio je izvršni direktor IFRRO-a Olav Stokkmo. Inozemne udruge za kolektivno ostvarivanje prava predstavili su: Samantha Holman – CEO-ICLA (Irska), Louise Ahrenfeldt – COPYDAN (Danska), Paul Greenwood – VG Wort (Njemačka), te prof. dr. sc. Igor Gliha o hrvatskom zakonodavstvu s području autorskog prava i kolektivnog ostvarivanja prava reproduciranja za privatno i drugo vlastito korištenje. Hrvatske udruge za kolektivno ostvarivanje prava predstavile su Sanja Vučković predsjednica Udruge za zaštitu prava nakladnika ZANA, i Ružica Cindori tajnica DHK.

U zaključnom dijelu seminara razgovaralo se o stranim pravima i nositeljima prava, te kako IFRRO može pomoći razvoju udruge za ostvarivanje kolektivnog prava u Hrvatskoj.

– 10. ožujka

Održan sastanak s predstavnicima Općine Podstrana organizatora pjesničkih susreta *DOBROJUTRO MORE*. U ime Općine sudjelovali su načelnik Mario Tomasović, voditeljica Odsjeka za društvene djelatnosti i gospodarstva Margarita Kelava i Milan Vuković, a u ime DHK predsjednik DHK Borben Vladović, dopredsjednik DHK Božidar Petrač, predsjednik Splitskog ogranka DHK Jakša Fiamengo i tajnica DHK Ružica Cindori.

– 11. ožujka

Održana je Tribina DHK s temom *OD ČEGA ŽIVE HRVATSKI PISCI*. Književnice Lidija Bajuk, Sanja Pilić i Branka Primorac, te voditelj Tribine razgovarali su i odgovarali na pitanja: *Može li se živjeti od pisanja? Što pri tome znači „moći živjeti”, a što je „pisanja”? Što je sve piscu dopušteno u svakodnevnom preživljavanju? Od kojih institucija može očekivati pomoć? Treba li uopće očekivati pomoć ili se treba pomiriti s činjenicom da djeluje na malom tržištu?*

– 16. ožujka

U prostorijama DHK Naklada P.I.P. Pavičić predstavila je knjigu Josipa Šegote *BESKUCNIK*. *Šegota je imao sve: društveni položaj, veze, dom, vikendicu na moru, prijatelje... I onda je naglo, zbog dugog jezika, lakovjernosti i prijateljskog noža u leđima, ostao bez svega. Više gladan nego sit, zgažen, ponižen, prezren, shvatio je da ništa nije onako kako se čini. Izgubio je dotadašnji život, a našao se u kontejneru za društvene otpatke. O tome, s mješavinom srama, srdžbe i tuge, svjedoči u knjizi.* Uz autora, sudjelovali su dokumentarist Nikica Klobučar – autor dokumentarne radijske drame „Beskućnik”, Siniša Pucić urednik časopisa o beskućništvu „Ulične svjetiljke” i urednik Josip Pavičić.

– 17. ožujka

Održan sastanak Prosudbenog povjerenstva za Nagrade Dana hrvatske knjige u sastavu: akademik Nikola Batušić, akademik Jakša Fiamengo, akademik Tonko Maroević i dr. sc. Cvijeta Pavlović-tajnica Povjerenstva. Mr.sc. Bratislav Lučić priložio je pisani prijedlog. Odlučeno je da se nagrade dodjeljuju:

„JUDITA” – *akademiku Radoslavu Katičiću* za knjigu „*Božanski boj; Tragovima svetih pjesama naše pretkršćanske starine*”, Ibis grafika&Katedra Čakavskog sabora Općine Mošćenička Draga&Odsjek za etnologiju i kulturnu antropologiju Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb/Mošćenička Draga, 2008.;

„DAVIDIAS” – *Matici makedonskoj* za objavljivanje knjige prijevoda na makedonski

jezik *Marin Držić: Komedii i pastorali*, Skopje, 2008.

„SLAVIĆ” – *Hrvoju Tuteku* za zbirku pjesama „*Cirkular*”, Naklada Aora, Zagreb, 2008.

– 18. ožujka

Održana je Tribina DHK s temom *KNJIŽEVNOST ZA DJECU*. Književnici Ana Đokić Pongrašić, prof. dr. sc. Dubravka Težak i Jadranko Bitenc, te voditelj Tribine razgovarali su i odgovarali na pitanja: *Postoji li književnost za djecu i književnost za odrasle? Zašto je osnovano Hrvatsko društvo književnika za djecu i mlade? Treba li unutar DHK osnovati sekciju književnika za djecu? Koliko i kako se brinemo za najmlađe čitatelje? Što današnja djeca čitaju?*

– 24. ožujka

Održan sastanak Povjerenstva za Klub.

– 26. ožujka

Na Tribini DHK Naklada Ljevak predstavila je knjigu Ive Brešana *NIŠTA SVETO*. Uz autora, sudjelovali su akademici Nedjeljko Fabrio i Krešimir Nemeč, urednica Nives Tomašević i voditelj Tribine DHK.

– 27. ožujka

Održana je 5. sjednica Upravnog odbora DHK.

Izabrano je Prosudbeno povjerenstvo za nagradu „Tin Ujević” u sastavu: Ivan Božičević, Miroslav S. Mađer i akademik Ante Stamać.

Izabrano je Prosudbeno povjerenstvo za nagradu „Ksaver Šandor Gjalski” u sastavu: prof. dr. Stipe Botica, dr. Ivan J. Bošković i Maja Gjerek.

Izabrano je Povjerenstvo za književni susret „Dobro jutro more” u sastavu: Tomislav Marijan Bilosnić, Jakša Fiamengo i Bratislav Lučin.

Anica VOJVODIĆ

REPUBLIKA, časopis za književnost, umjetnost i društvo. Izdaju DHK i Školska knjiga d.d.
Uređuju: Ante Stamać, glavni urednik; Milan Mirić, odgovorni urednik
i Antun Pavešković, urednik