

REPUBLIKA

MJESEČNIK ZA KNJIŽEVNOST, UMJETNOST
I DRUŠTVO

KAZALO

Marijan Varjačić: *Što dakle, Diotimo?* / 3

Mladen Machiedo: *O tempora!* / 13

Ivana Šojat-Kuči: *Majka* / 24

Thierry Léger: *Pisanje kao medicina* / 28

Tema broja:

GENERATIVNA ANTROPOLOGIJA I FRANCUSKI SONET

Robert J. Hudson: *Clément Marot i „izum“ francuskog soneta: inovacija
lirskog imperativa u renesansnoj Francuskoj* / 38

Anđelko Vuletić: *Pjesme* / 66

Milan Bešlić: *Rane pojavnosti Jordanova slikarstva* / 72

Robert Roklicer: *Pjesme* / 78

UMJETNOST • KULTURA • DRUŠTVO

Franjo Zenko: *Marijan Cipra – hrvatski filozof duhovnoznanstvenog,
antropozofskog nadahnuća* / 80

GODIŠTE LXV

BROJ 6, LIPANJ 2009.

KRITIKA

Zdravko Gavran: *Mahnić o umjetnosti* / 94

Sanjin Sorel: *Male stvari velikog pjesništva* / 97

Ljerka Car Matutinović: *Mudri i tužni stihovi* / 99

Ivan J. Bošković: *Pouzdan ukus i intelektualno poštenje* / 100

Antun Pavešković: *Fusnote ljubavi i zlobe (48)* / 102

Kronika DHK (*Anica Vojvodić*) / 105

Marijan Varjačić

Što dakle, Diotimo?

Erotski aspekt umjetnosti postoji u stvaranju, prihvaćanju i razumijevanju umjetničkog djela. U kazališnoj umjetnosti možda kao u nijednoj drugoj vladaju erotički odnosi; u aktu stvaranja (u prvom redu u odnosu glumca prema glumi kao stvaralačkom aktu, u odnosu glumac – redatelj) i u receptivnom aktu gledatelja (u odnosu prema predstavi kao umjetničkom djelu i u odnosu prema kazalištu uopće). Istinski glumac i gledatelj uvijek će isticati ljubav prema glumi i kazalištu. Još se uvijek govori (i piše) o ljubiteljima (grč. *erastes*) kazališta, poezije, glazbe, slikarstva, uopće umjetnosti. Akt prihvaćanja predstave / umjetničkog djela je prvoredno emocionalni tj. metalogički akt. S osjećajima gledatelja se dakako u teatru računa, ali im se ipak ne priznaje tzv. objektivnost.

O metalogičkim elementima u glumi (emocije, intuicija, instinkt) raspravlja se od Diderotova *Paradoksa o glumcu* (objavljena posmrtno 1830.) do danas. Prema Diderotu glumac ne osjeća ništa, a osjećaje „glumi”. On zahtijeva od glumca „mnogo razuma” i „nikakvu osjećajnost”. S Diderotom se ne slaže većina velikih glumaca (François-Joseph Talma, Henry Irving, Sarah Bernhart i mnogi drugi). Beatrix Dussane, prvakinja *Comédie française*, čak je izdala djelo *Glumac bez paradoksa*, kao odgovor Diderotu „knjigom na knjigu”. Veliki reformatori teatra u 20. st. (K. S. Stanislavski, E. Majerholjd, A. Artaud, B. Brecht, J. Grotowski, P. Brook, izuzev E. G. Craiga) isticali su kako racionalne, tako i metalogičke elemente u glumi.

U kazalištu imamo i profesionalne gledatelje, kao i u drugim umjetnostima profesionalne čitatelje, slušatelje itd. To su tzv. kritičari. „Gledatelji po zadatku” (kako ih je zvao A. Kudrjacev) ne „povode” se za emocijama, u svakom slučaju o tome se javno ne govori, a i općinstvo im izgleda emocije ne bi uzelo

kao valjani argument „za” ili „protiv” predstave – tobože, ljubav je slijepa. U razumijevanju, u spoznaji umjetnosti i spoznaji uopće, uvriježeno je mišljenje, primat pripada razumu.

Na počecima zapadnjačke metafizike, u Empedokla, Ljubav je kozmička sila. Kako kaže Albert Bazala, Empedoklo nije u sebi mogao zatajiti pjesnika; u njega su Ljubav (*philia*) i Mržnja (*neikos*) dva bića, dva poosobljena stanja ljudske duše. Ljubav sastavlja (točnije „miješa”, od grč. *meignimi* odnosno *misgo*, također: *spajati*, nešto *svezati zajedno, sljubiti se*, u kontekstu spolnosti: *obljubiti, spojiti se u ljubavi*) počela / elemente u kozmos (= svijet doveden u red), a Mržnja ih rastavlja u neprekidnoj mijeni (Diels, fr. B 17). Svijet neprestano nastaje i neprestano propada; Empedoklo „u tom svijetu kao jedini suprotni oslonac vidi Afroditu, ljubav (fr. B 17, 70. i dr., nap. M. V.) koja mu jamči jedan drugi svjetski poredak, nagon stvaranja (istaknuo M.V.) kao najvišu suprotnost nagonu razdvajanja” (Manfred Riedel, *Empedoklo i razmoćenje prirode*, u: *Filozofska istraživanja*, br. 37, Zagreb, 1990, str. 916). Ljubav stvara svijet, dok ga mržnja razara. Empedoklo je držao da se slično spoznaje pomoću sličnoga, pa tako i ljubav ljubavlju (fr. B 109). Začetnik je i ideje vječnog vraćanja istoga (fr. B 26 i dr.).

Ljubav (*eros*) tema je Platonova dijaloga *Symposion* (*Simpozij / Gozba*) koji se ističe i kao jedno od najljepših djela u povijesti zapadne književnosti (Platon, *Eros i Filia; Simpozij i Lisis*, Zagreb, 1996., preveo sa starogrčkog Zdeslav Dukat, dvojezično izdanje).

Glavni lik *Simpozija* je Sokrat. Dijalog možemo podijeliti u tri dijela („čina”). U prvom dijelu petoro gostiju na gozbi drže govore u pohvalu Erosu. Prvi govornik, Fedro, ističe da je Eros jedan od najstarijih bogova. Najvažniji je ljudima za stjecanje vrline (npr. hrabrosti) i sreće u životu i poslije smrti. Bogovi najviše cijene predanost i plemenitost u ljubavi. Ljudi su spremni čak i umrijeti za one koje ljube. Ljubav nam treba cijeli život, više nego, primjerice, bogatstvo. Drugi govornik, Pausanija upozorava da postoje dvije Afrodite i da zato nužno postoje dva Erosa. Jedna, starija, Uranova kći (bez majke!) naziva se nebeskom, a druga, mlađa, kći Zeusa i Dione naziva se pučkom.

Postoje dakle pučki i nebeski Eros. Pučkog Erosa ljube prosti ljudi, oni više ljube tijelo nego dušu, i to prvenstveno žene. Pučka Afrodita ima udjela u ženskome i u muškome, a nebeska Afrodita nema udjela u ženskome, nego samo u muškome. Oni koji su nadahnuti tom ljubavlju (nebeski Eros) okreću se prema muškome.

Potom je govorio liječnik Eriksimah, umjesto Aristofana koga je uhvatila štucavica (!); on je zahvaljujući liječničkoj vještini, prirodoznanstvu, razabrao

da u svemu postoje dva Erosa. Taj čudesni bog proteže se na sve živo, na sve ljudsko i božansko. Liječenje je dovođenje u sklad ili prijateljski odnos u tijelu tih dvaju Erosa ili pomirenje suprotnosti (Eriksimah se poziva na Heraklita). Pučki i nebeski Eros prisutni su i u glazbi. Godišnja doba ovise od dvojice Erosa; njihov skladan spoj rezultira obilnim urodom i zdravljem ljudi, a nadvlada li neumjereni Eros (to je dakako pučki) rezultat su uništavanja i štete.

Četvrti je govornik, koji je trebao biti treći, komediograf Aristofan. On, veli, kani govoriti drugačije od prethodnika. Njegov se govor odlikuje izvanrednom ljepotom i stilom. Cijeli govor je zapravo pripovijedanje mita o tome kako su bogovi ljude sasjekli popola. Otada je svaka polovica čeznula za svojom drugom polovicom i nastojala se združiti s njom. Ljubav je naziv za čežnju prema cjelovitosti i stremljenje k njoj.

Peti je govornik tragički pjesnik Agaton, koji je i domaćin gozbe. Po njemu, Eros je najljepši od bogova jer je najmlađi; Agaton izriče pravi slavonski pjesmici mladosti (u vrijeme gozbe imao je tek nešto preko trideset godina i odlikovao se iznimnom ljepotom). Od vrlina, Erosa krasi pravednost, umjerenost, hrabrost i mudrost. Vrstan je stvaralac u svim umjetnostima. Agatonov je govor prilično isprazna pohvala Erosu; izdvaja se tek povezivanje Erosa s ljubavlju prema lijepome – iz ljubavi prema lijepome nastala su sva dobra, i bogovima i ljudima. Sokrat će poslije s ironijom nazvati njegov govor „slikovitim”.

Središnji i glavni dio *Simpozija* je Sokratov govor, zapravo njegov razgovor sa svećenicom Diotimom: ona je bogom nadahnuta i mudra prorokinja iz Mantineje u Arkadiji, zemlji vranjaka i proroka. U prvom djelu dijaloga, u govorima u pohvalu Erosu, riječ je o grčkim mnijenjima (*doxa*), a ne o pravom znanju (*episteme*) o Erosu.

Za Sokrata, pravi je način kako bilo što hvaliti – govoriti istinu, a ne prišivati predmetu hvaljenja što odličnije i što ljepše atribute. Sokrat se slaže s Agatonom da je Eros ljubav prema ljepoti. Međutim, Diotima mu otkriva da Eros nije niti lijep, niti dobar (za Sokrata / Platona dobro je uvijek i lijepo), niti je bog. On čezne za onim za čime oskudijeva (zar bi velik žudio biti velik, i jak koji je jak?) – naime ljepotom i dobrotom. Pemma nije ni dobar ni lijep, on nije ni zao ni ružan, nego nešto između toga dvoga. Svi su bogovi lijepi i blaženi – oni koji posjeduju dobrotu i ljepotu – i zato Eros, jer je bez ljepote i dobrote nije bog. Što dakle, Diotimo? On je između smrtnog i besmrtnog – velik demon (*daimon megas*). Demon je tumač i posrednik između bogova i ljudi. Komuniciranje, razgovor bogova s ljudima, i u snu i na javi, obavlja se isključivo posredstvom demona. Ti su demoni brojni i raznih vrsta, a jedan od njih je Eros.

Nijedan se bog niti bavi filozofijom niti čezne za mudrošću, mudar već naime jest. Isto se tako mudrac ne bavi filozofijom niti čezne za mudrošću, jer je

već posjeduje. Neznalice se također ne bave filozofijom niti čeznu da postanu mudri, jer ne drže da u tome oskudijevaju. Oni koji se bave filozofijom nisu niti mudri niti neznalice, oni su u sredini, između obje krajnosti, a jedan od njih je Eros. Mudrost je naime jedno od najljepših dobara, a Eros je ljubav prema onome što je lijepo. Stoga nužno proizlazi da je Eros *philosophos* (ljubitelj mudrosti) odnosno u sredini između mudra i neuka.

Što imaju ljudi od Erosa – dakle, ljubavi?

Treba znati da je ljubav raznovidna; naziv cjeline tj. ljubavi, čežnje i ljubavnika prisvaja si samo jedan vid (podvrsta) ljubavi. Slično se poezija nazivala stvaralaštvom, iako je samo jedan vid stvaralaštva. Zato ne kažemo da su svi ljudi obuzeti ljubavnom žudnjom, nego za neke to tvrdimo a za druge ne. Međutim, svi ljudi teže za dobrom; zapravo nema ničega za čime ljudi žude osim za dobrom. Ljubav je težnja za trajnim posjedovanjem dobra. Kako u stvarnosti djeluju oni koji teže za dobrom? To je djelovanje duševno i tjelesno rađanje u lijepu; ljubav je žudnja za rađanjem, iznošenjem na svijet u lijepu. Svi su oblici stvaralaštva (a svemu što prelazi iz nepostojanja u postojanje samo je stvaralaštvo uzrok), dakle i filozofija i umjetnost, duševno rađanje i iznošenje u svijet.

Zašto je ljubav želja baš za rađanjem?

Rađanje je ono vječno i besmrtno koje je dostupno smrtnicima; ljubav je žudnja za besmrtnošću. Smrtna se priroda trudi da zauvijek postoji i da bude besmrtna, a to je moguće samo rađanjem. Ono što odlazi i stari ostavlja za sobom drugo mlado onakvo kakvo je i samo bilo; tim postupkom smrtno ima udjela u besmrtnom, i to kako tijelo, tako i sve ostalo. Svatko, kad se obazre na Homera, Hezioda i ostale vrsne pjesnike, zavidi im kakve potomke ostavljaju za sobom jer im oni priskrbljuju besmrtnu slavu. U Ateni štiju Solona kao roditelja njezinih zakona. Radi besmrtnosti ljubavna žudnja prati svakoga.

Diotima će na koncu podučiti Sokrata u tajni nauk o erosu. Inicijacija u tajne ljubavi sastoji se od četiri stupnja erotičkog uspinjanja: ljubav prema lijepim tijelima, ljubav prema lijepim dušama, ljubav prema lijepim naucima – sve dok se od lijepih nauka ne dođe do onog nauka koji nije ništa drugo doli znanje o ljepoti samoj i dok se ne spozna ono lijepo po sebi (to znači istinito & dobro). Na vrhuncu ljubavnog uspinjanja, ugledat ćemo iznenada ideju lijepog, samu božansku praljepotu (*auto to theion kalon*); „ono koje kao prvo uvijek jest i niti nastaje niti propada, niti raste niti vene, zatim niti je dijelom lijepo dijelom ružno, niti sada jest, sada opet nije, niti je lijepo u odnosu na nešto, a ružno u odnosu na drugo, niti je tu lijepo, tamo ružno, kao da je za neke lijepo, za druge ružno; niti će se opet to lijepo ukazati kao neko lice ili ruka ili neki drugi dio tijela, niti kao koja riječ ili spoznaja, niti negdje na nekom drugome kao na živu biću ili u zemlji ili na nebu nego kao samo sa sobom i po sebi uvijek jednoliko, dok sve drugo lijepo dioništvuje

u njemu ovako nekako da, dok sve ostalo nestaje i propada, ono niti postaje veće ni manje niti se s njime bilo što zbiva”. (Platon, *Simpozij*, 211 a-b)

Govor Alkibijada u trećem, završnom dijelu *Simpozija* „drugi je vrhunac dijaloga, ali se tema u međuvremenu premjestila s biti Erosa na ozbiljenje Erosa u Sokratovoj osobi” (T. A. Szlezák). Sokrat je živo otjelovljenje Erosa.

Put Aurelija Augustina do spoznaje Boga povezuje se s četiri stupnja erotičkog uspinjanja u Platonovu *Simpoziju*. Spoznaja se uzdiže od pojedinačnog istinitog prema jednoj istini putem koje je svaka istina istinita jer u njoj sudjeluje. Kao što je demon Eros posrednik između ljudi i bogova, u Augustina je to Krist, jedini posrednik. „Ukoliko je naime čovjek, utoliko je posrednik, a ukoliko je Riječ, ne stoji u sredini, jer je jednak s Bogom (...)” (*Ispovijesti*, knjiga deseta, glava 43, *Krist jedini posrednik*). Prema Augustinu, s vjerovanjem je spojena ljubav: Boga spoznajemo ljubeći. Ljubav je uvjet spoznavanja uopće; *tantum cognoscitur, quantum diligitur* – spoznajemo onoliko, koliko ljubimo. Možemo voljeti različite stvari, ali pri tome znamo koje su niže a koje više i bolje. Tako dolazimo do „poretka ljubavi” (*ordo amoris*). U voljenju mora postojati „pravi red”; ovu misao preuzet će u 20. st. Max Scheler.

Istinu ne spoznajemo samo razumom nego i srcem (aforizam 282). Srce ima svoj red. Duh ima svoj, koji postiže preko načela i dokazivanja, srce ima jedan drugi. Isus Krist, sv. Pavao, imaju red ljubavi, a ne duha. Jer htjeli su zagrijati, a ne poučiti. Jednako i sv. Augustin (af. 283). Posljednji je korak razuma, priznati kako postoji bezbroj stvari što ga nadilaze; on je samo nemoć ako ne dopre do te spoznaje (af. 267). Oni koji su navikli suditi po osjećaju, ne shvaćaju uopće stvari rasuđivanja, jer hoće sve najprije proniknuti jednim pogledom i nisu navikli tražiti načela. A drugi naprotiv, koji su navikli rasuđivati po načelima, uopće ne shvaćaju stvari osjećaja jer u njima traže načela i jer ne mogu vidjeti jednim pogledom (af. 3, v. Blaise Pascal, *Misli*, s francuskog preveo Zlatan Plenković, Budva, 1991., red fragmenata / aforizama prema Brunschvicgovu izdanju). Tumači se da je izraz „vidjeti jednim pogledom” znači da Pascal pod osjećajima ne shvaća iracionalnu moć, već prije ono što Descartes naziva intuicijom ili evidencijom, neposrednim pogledom koji zahvaća jedinstvo i cjelokupnost predmeta. Filozof, matematičar i fizičar Blaise Pascal upozorio je na granice racionalizma. U logici srca, Pascal slijedi Augustina; ono što je Augustinu *ordo amoris*, za Pascala je *ordre du coeur* (poredak srca). Max Scheler preuzet će u 20. stoljeću, uz Augustinov pojam *ordo amoris*, i Pascalov *logique du coeur* (logika srca).

U filozofiji Maxa Schelera zanima nas ovdje tematiziranje metalogičkoga, u prvom redu emocija. Prema Scheleru čovjekov duh ima tri dimenzije: spoznajnu, emocionalnu i voljnu. On se ne može, kao u Descartesa, reducirati na ratio. Ne može se ni izjednačiti s inteligencijom, kao što to čine pozitivisti i pragmatisti.

U spisu *Ordo amoris* razvio je Scheler svoju teoriju emocija. Ordo amoris (poredak ljubavi) obilježava i *ethos* i *aisthesis*. Ono što nazivamo „duševnošću” ili na slikovit način „srcem” nije nikakav kaos slijepih stanja osjećaja. Ljubav nije slijepa!

Filozofske škole koje filozofiji postavljaju zadaću da zahtjeve razuma poveže sa zahtjevima srca i duševnosti racionalisti su otklanjali. „Do vraga sa srcem i duševnošću”, govorili su oni, „ovdje se radi o zbiljnosti i istini”. „*Le coeur a ses raisons*”, Pascalov je stav. Srce posjeduje strogi analogon logike na svome vlastitom području, koji ono ipak ne posuđuje od logike razuma. U njemu je nezapisan zakon (*nomos agraphos*) koji odgovara planu po kojemu je svijet izgrađen kao svijet vrijednosti. Ono može „slijepo” i uviđajući ljubiti i mrziti, jednako kao što mi možemo slijepo „uviđajući” suditi. Naglasak u stavu Pascalovu leži na „ses” i „raisons”: srce ima svoje razloge; svoje, o kojima razum ništa ne zna i nikada ne može znati; ono ima razloge, tj. stvarne i evidentne uvide o činjenicama, za koje je sav razum slijep. U Pascalovu stavu, veli Scheler, izrečen je jedan uvid od ponajdublje značenja: ima neki *ordre du coeur*, neka *logique du coeur*, neka *mathématique du coeur*, koja je tako stroga, tako objektivna, tako apsolutna i neprijeporna kao što su to i stavovi i zaključci deduktivne logike. Ono što slikoviti izraz „srce” označava, to nije sjedište zbrkanih stanja, nejasnih i neodređenih uzbuđenja koja čovjeka bacaju ovamo ili onamo. „Srce” je ukupnost dobro usmjerenih akata, funkcija što u sebi nose strogu, o psihologijskoj čovječjoj organizaciji neovisnu samostalnu zakonitost koja precizno, egzaktno, točno djeluje, i u čijim nam funkcijama izlazi pred oči jedna strogo objektivna činjenična sfera; ona je najobjektivnija, najtemeljnija uopće, i pri ukinuću *homo sapiensa* ostala bi u svemiru opstojati, isto onako kao i istina stava da je $2 + 2 = 4$. Čitava su razdoblja, veli Scheler, zaboravila to vidjeti – to bi bio Schelerov „zaborav bitka” kao ljubavi. Na emocionalni život gledala su kao na muklu, subjektivnu ljudsku činjeničnost, bez smisla, bez značenja za objektivnu nužnost. To je opća *landravorst* na području osjećaja, na području ljubavi i mržnje, nedostatak ozbiljnosti za dubinu stvari i života.

Preman Scheleru, *ordre du coeur*, jedan svijet, tako prostran, silan, tako bogat, tako harmoničan i blještavo jasan, pristupačan je nadarenostima mnogo manjeg broja ljudi negoli je to „poredak razuma”. Pitanja koja nisu pristupačna razumskoj odluci obrađivala su se nesavjesno i neprecizno. Unutar osjećaj-noga života i sfere ljubavi i mržnje nije se tražila nikakva evidencija i nikakva zakonomjernost, koja se razlikuje od kauzalne vezanosti izvjesnih osjećajnih stanja uz objektivne utiske. Osjećajima se odricalo svaki odnošaj zahvaćanja predmeta. Sve što se tiče „ukusa” u estetskim stvarima, sve što bilo kako ima posla s vrijednosnim sudovima, sve što se tiče „instinkta”, „savjesti”, što nije razumski utemeljena evidencija, da je ovo pravo, dobro, lijepo, a ono krivo,

loše, mrsko, sve se to drži „subjektivnim”. Povratak na ove duhovne snage vrijedi kao „neznanstven” i zato za fetišiste moderne znanosti i kao nedostatak „objektivnosti”. Moderan čovjek mni da ne postoji ništa čvrsto gdje on ne ulaže trud; srednji je vijek poznao još kulturu srca kao nešto samostalno, i od kulture razuma posve neovisno. Emocionalni život shvaća se kao potpuno slijepe događaje, koji se u nama odvijaju poput proizvoljnih prigodnih procesa: ne sluša se što oni „znače”, što nam hoće reći, što nam savjetuju i od čega nas odvrćaju, kuda ciljaju, na što ukazuju. U modernom čovjeku, taj se osluh, ta se tankoslušnost upravo konstitutivno izgubila. U onome što bi se ovdje moglo čuti on unaprijed nema povjerenje (v. Max Scheler, *Ordo amoris*, u: Max Scheler, *Ideja čovjeka i antropologija*, Zagreb, 1996, str. 5 – 38, izvornik: Max Scheler, *Gesammelte Werke*, Francke Verlag, Bern, Band X: *Schriften aus dem Nachlaß I*, izd. Maria Scheler 1933, prošireno izdanje 1957).

Albert Bazala (1877 – 1947) bio je suvremenik Maxa Schelera. U biografijama, zajednički im je boravak na studiju filozofije u Jeni kod Reina Euckena, a u filozofskom naziranju bliski su im stavovi o racionalizmu. Za Bazalinu je orijentaciju vrlo važan bio boravak na Psihološkom institutu u Leipzigu kod Wilhelma Wundta.

Intelekt (razum) nije os oko koje se kreće duševni život; po Bazali, filozofija je „otpor protiv monopola logizma u duhovnom osvajanju svijeta” (istaknuo M. V.). Svoj sistem (voluntaristički aktivizam) Bazala je izložio u raspravama *Metalogički korijeni filozofije* (*Rad JAZU*, knjiga 229, 1924) i *Svijest i svijet, subjekt i objekt* (*Rad HAZU*, br.272, 1942). Bazala govori o aktima svijesti koji su po izvoru i karakteru metalogički. Opredijelio se za termin „metalogički” namjesto izraza „iracionalan”. Po analogiji riječi „metafizički”, izraz „metalogički” može se upotrijebiti za funkcije koje surađuju u spoznavanju, ali stoje izvan logičke sfere. On ga upotrebljava u smislu onoga shvaćanja koje nasuprot racionalističkom ograničenju spoznavanja na logičke akte u ovo uvrštava i druge načine, koji se, jer prekoračuju kompetenciju mišljenja i razuma (*logos*), mogu zvati metalogičkima. Izraz „iracionalan” kao oznaka za načine koji stoje onkraj racionalnih mogućnosti nije mu najsretniji, jer nehotice izaziva pomisao na nešto što je razumnosti protivno, „antilogično”, što razumnost uništava i svijest obezumljuje. Ovo negativno značenje ne dopušta da se riječ „iracionalno” održi u pozitivnom smislu kao oznaka za spoznajne mogućnosti, kojima se logička funkcija proširuje i upotpunjuje. Proširenjem spoznaje na metalogičke akte (emocije, intuicija, instinkt) ne misli se poreći ni pravo ni vrijednost logičkih akata mišljenja. Metalogičko se proširenje protivni monopolu i ekskluzivnosti logizma. Preludija takvom proširenju, prema Bazali ima odavna. To je Platonov eros; on je i umjetnički zanos (grč. *mania*), što vodi k zrenju, iz kojega se razvija proces umovanja. Spoznavanje je dakle najprije „ideja”, pogled, a tek onda logički izvedena misao. Korijen filozofske

funkcije leži na području „emocionalnog mišljenja”, kako to Platon zanosno prikazuje u *Simpoziju*. Aristotel pak spoznaju reducira na razumsku refleksiju. Metalogičko nanovo iznose novoplatonovci i mistici. Plotinu se duša u ekstazi primiče apsolutnome osnovu bitka. Giordanu Brunu je spoznavanje nadnesena intuicija. Odjek Platonove misli mogao bi se naći i u Descartesa: „Ni svoj bitak ne izvodim iz nekog silogizma, nego ga uočavam” (istaknuo M. V.). Izvod: *cogito, ergo sum* – ne smije se držati logički izvedenim zaključkom, nego intuitivnom konzekvencijom samoga akta svijesti. Goethe: „Moje mišljenje je gledanje.” Filozof mu je, komentira Bazala, kao i Platonu onaj koji gleda istinu. U Kantovu stavu da je filozofija produkt genija, po Bazali je misao o metalogičnima osnovama spoznaje. Prema Schellingu, svijet se ne da bez ostatka svesti na pojmove, a prema Bergsonu, iz stvaralačkog nagona rođena je intuicija. Po Schopenhaueru i Nietzscheu filozofski je doživljaj instinktivna anticipacija misli. Po H. Meyeru i R. Müller-Freienfelsu osnovni je filozofski doživljaj emocionalno uvjetovana misao.

Razumski put, dakle, nije jedini koji vodi spoznaji.

„Vrijednosti pak ne spoznajemo umom niti razumom, mi ih dohvaćamo emocionalnim aktima”, a emocionalna spoznaja je „ravnopravan oblik spoznaje s onim intelektualnim” (Marijan Cipra, *Poredak vrijednosti*, u: *Spoznajna teorija*, Zagreb, 2007, str. 120).

Glumačka akcija, akt umjetničkog stvaranja uopće, u korelaciji je s aktom ljubavi.

Scheler kaže da je ljubav budnica na spoznaju i htijenje. Ona je isto tako budnica na glumačko djelovanje, gledateljevo gledanje i kritičarevo razumijevanje. Ljubav je tendencija ili svagda prema prilikama akt koji svaku stvar pokušava voditi u smjeru njoj svojstvenoga vrijednosnoga savršenstva: bit ljubavi, po Scheleru je podizuća i izgradbena akcija.

Ma što čovjek ljubi, uvijek to znači da on u svome osobnom centru iz sebe kao tjelesnog jedinstva istupa; sama sebe napušta, kako bi u nekom drugom biću tako sudjelovao da oba ipak ne postaju nekako realnim dijelovima jedno drugoga. Ovo određenje ljubavi korespondira s ekstazom (grč. *ekstasis* = izlaženje / stajanje izvan sebe sama, bivanje izvan sebe). Ekstaza je peti, najviši stupanj spoznaje u Platona i Plotina (neposredna intuicija ideje). To istupanje, napuštanje sama sebe, prisutno je i u aktu prihvata kazališne predstave, u simpatiji (grč. *sympatheo* = suosjećam) kao vrsti ljubavi.

I u Aristotelovoj samilosti (*eleos*, sažaljenje), što tragedija pobuđuje u gledateljima, kako god ovaj izraz tumačili, ostaje riječ o emocionalnom aktu koji uključuje moment istupanja iz samoga sebe. Da je gledateljeva uloga podi-

žuća i izgradbena izražava pojam Branka Gavelle *Mitspiel* tj. *suigra* glumca i gledatelja. Hans-Georg Gadamer, u povodu kazališne igre, kaže da je bitak gledatelja određen njegovim „biti-tu” („*Dabeisein*”). Biti tu znači sudjelovanje (*Dabeisein heißt Teilhabe*). gledanje (*Zuschauen*, grč. *theoria*) pravi je način sudjelovanja. To „biti tu” ima karakter biti-izvan-sebe (*das Außersichseins*). ekstatika bitka-izvan-sebe (*die Ekstasik des Außersichseins*) nije puka negacija bitka-pri-sebi (*Negation des Beisichseins*), već pozitivna mogućnost da se bude nečemu prisutan.

Gadamer u eseju *Aktualnost lijepoga* (*Die Aktualität des Schönen*) piše da je jedan od temeljnih poriva moderne umjetnosti (primjer: teatar B. Brechta) to što bi ona htjela srušiti odmak gledateljstva prema umjetničkom djelu. Ili, promatračev odmak preokrenuti u njegovu potresenost kao sudionika u igri. To svakako izražava svijest o podižućoj i izgradbenoj ulozi gledatelja. Da je i glumačka akcija izgradbena na svoj način, kazuje i Nicolai Hartmann. Dramskom je pjesniku „potreban kongenijalni izvođač koji *do kraja i potpuno* oblikuje i ispunjava životom ono što je on formirao u govoru, ali baš zato samo upola formirao. To glumac može samo time što *dodaje* detalj koji tu nedostaje, i to po vlastitoj procjeni i vlastitom spontanom *uosjećaju* u duh pjesničkog djela, (istaknuo M. V.).

Prema Scheleru, ljubav je majka duha i uma samoga. Za spoznaju i razumijevanje umjetnosti bitan je interes vođen ljubavlju; što su jači ljubav i interes, njihov „objekt” (kazališna predstava, pjesma, roman, slika) istodobno se „samootvara”, „otkriva”, „samodaje”.

Ni Kantov stav o čistome nezainteresiranom sviđanju (*dem reinem uninteressierten Wohlgefällen*) ne znači ravnodušnost i ne isključuje ljubav. Parafrazirajući Schelera, na kritičarevo „pitanje” o „ljubavi” kazalište „odgovara”, „otvara” se i u tome samo dolazi do svoga punog tubitka i vrijednosti. Većina kritičara postavlja sebe nasuprot predstavi, odnosno, umjetničkom djelu, dakle opredmećuje ga. Ljubav i simpatija ne opredmećuju, nego sjedinjuju. U kritičara je na djelu, po pravilu, računajući razum, a u ljubitelja umjetnosti – ljubav ili simpatija. Ili: kritičarev pristup je teorijski tj. promatranje što opredmećuje, a ljubitelja umjetnosti osoban ili suizvršavajući (opet, Gavela: *Mitspiel*).

Prema Nicolaiu Hartmannu (v. *Osnovne crte jedne metafizike spoznaje*, Zagreb, 1976, str. 562-572) osjećaji su organ vrijednosti (*Wertorgan*). Sagledavanje vrijednosti emocionalni je akt, to je akt zauzimanja stava, akt osjećaja: osjećaj vrijednosti. Ovoj vrsti akata pripadaju, kako je dokazivala Schelerova etika, akti odobravanja, neodobravanja, pretpostavljanja i zapostavljanja, odlučivanja za ili protiv, ljubljenja i mržnje, poštivanja i preziranja. Tek refleksijom na te akte uspostavlja se prava spoznaja vrijednosti.

Kako stoji s mogućnošću varke osjećaja vrijednosti?

Varka vrijednosti uvijek je neprepoznavanje vrijednosti, a prevariti se može onaj koji osjećaj vrijednosti ne posjeduje. S organom vrijednosti stoji slično kao i s osjećajem za boje, tonove, matematiku: sva ta osjetila nisu zajednička svima, postoje pojedinci s vrlo malo moći shvaćanja te sposobnošću razlikovanja na ovim područjima, i drugi, s vrlo pojačanom oštrinom tih osjetila. Isto tako, postoje pojedinci sa slabom oštrinom vida vrijednosti (*Wertblick*). Ti su pojedinci slijepi za vrijednost, kao što su drugi slijepi za boje.

Po Hartmannu, vrijednosno se sljepilo pojedinca nalazi u stanovitom odnosu ovisnosti prema općoj razini svijesti vrijednosti nekog vremena ili neke sredine; ono je nadaleko proširen fenomen u estetskom i etičkom području.

Mladen Machiedo

O tempora!

PROLOG

Nikad bolje
(doslovno)
u starosnoj vertikali!

Nikad bolje
(ironično)
svijete na kosini!

(2007)

DIJAGNOZA

U novom smo srednjem vijeku u kojemu, međutim, horizontala želi progutati vertikalu. I sama isprekidana trivijalnim, informacijskim paklenstvom. Stoga horizontala nije *ni* zemaljski obzor!

(2006)

OPAŽAJI 1

Valja se čuditi što dirigentu ne pukne šav na rukavu.

Forumi, komisije...

Uza silnu medijsku pompu, sastali su se, vijećali i zaključili da će se opet sastati...

Pogrešno je vjerovati da se politika danas *mora* oslanjati na ideologiju. Ona, na žalost, probitačno i isprazno uspijeva postojati i bez nje: kao čista *strategija*.

Nesklad između političke demokracije i tehnološkog totalitarizma (*made in USA*): morate *živjeti isto*, a (bezbolno!?) glasovati možete za koga hoćete.

Rima na *a*:

instalacije

permutacije

svi himnički put globalizacije...

samo što dalje od nacije!

SIGNUM TEMPORIS MMVIII.

Libido ignorantiae!

Ignoranti brane svoj status ignorirajući vlastitu ignoranciju.

Gore uzmiče kisik

na jednoj strani poplave

na drugoj požari

po sredini šiklja „crno zlato”

a u dubini se grči

Zemljin želudac.

POSTMODERNA

Poželjno je da stvari ne idu nikamo, nego da ostanu u „tolerantnoj” nerazrješivosti antiteze.

Među tulipanima hotel za zločince.

A vrijeme kao crna rupa za nevinog.

AKADEMSKA.

Neki godinama sjede na fus-notama, a onda se čudom čude što imaju *decubitus!*

Javno mnijenje je trenutak od kojeg ne ostaje doli zgužvani papir za otpad.

(2004-2008)

PARADOKSI

Ne treba Europi Europa, nego...
A mi naivno mislili...

Bilo bi to doista izgubljeno vrijeme: kroz više od sata sanjati veliko pospremanje.

DECIBELI

Kao da nekima jačinom glasa raste snaga argumentacije.

Sa svojim slušnim aparatićem (familijarno zvanim „sluško”) bila je stalno izložena zvukovnoj agresiji.
No da je, recimo, vidljivo šepala, svi bi – ipak – o tomu vodili računa. Makar na „zebri” ili ustupajući joj mjesto.

Govorili su: „Moramo ubiti vrijeme!”
A vrijeme je neosjetno – i nesmiljeno – ubijalo njih.

Opće je dobro, čini se, ostalo u renesansnoj Firenci. K tomu – žalosno je reći! – doslovno (*‘il bene comune’*) najočitije u Machiavellia!

STIL JE SAM NAROD.

U svim preporodnim sredinama 19. stoljeća (uvjerenima u vlastiti napredak), a koje su mi poznate, glavna je retorička figura bila... postpozicija!

I kad je Englez katolik uglavnom ostaje protestant.

(2006-2008)

„CRVENA NIT”

Ne bi se reklo da priziva Arijadninu.

„Crvena nit” je marksistički topos koji se odnosi na nešto odmah uočljivo, bitno, a što se „revolucionarno” provlači kroz tkanje druge boje. (Najbolje „natražno” crno.)

Kažu mi da se ona nedavno pojavila čak i u katoličkom tisku. Pozitivno u očima autora dotičnog članka. No kamo god se uvukao taj „koloristički kontrapunkt”, on zapravo predstavlja tehničku pogrešku!

(A u ostvarenomu monokromu gubi, međutim, svoju individualnost i... smisao.)

(2008)

MADAME DE STAËL

Kakva nadnacionalnost!

Komplementarnost nacija
kao prva stavka Statuta
nepostojećeg Instituta.

(2008)

POREDBA 1

Hrvatska je mala zemlja trbuhozbornog oblika sa (začudo!) širokim obzorom: od Panonije do Jadrana. Zato golf-loptice vrcaju iz očiju njenih najzabrinutijih građana.

Bosna je mala planinska zemlja u kojoj tri entiteta, vijugajući dolinama ili pak (rjeđe) penjući se s vrha na vrh, troše najviše vremena i napora da bi supostojali.

Slovenija je „majhna”, uredna, maglovita „dežela” (sretno utemeljena vikend-ratom), u kojoj je preusmjeren termin „vinjeta”: s knjiške ilustracije sišao na autocestu i ondje, oživotvoren, pedantno ubire dvosmjerne pri-stojbe.

(2004-2008)

POREDBA 2

Tipični su za mali narod grozomorno (katkad i: glamurozno!) veliki časopisi.

Kinezi su svojedobno 4.000 godina svoje uljudbe ilustrirali s 80 izložaka: po dva (u prosjeku) za svako stoljeće.

(2005)

JEZIK NAŠ SVAGDAŠNJI

Hrvati su izniman narod po *inventivnoj* transkripciji stranih imena i riječi. To obilno koriste ofenzivne inozemne tvrtke, neke navodno i plaćaju. A mi kao da se stidimo domaćih naziva.

Evo nekoliko antologijskih primjera.

Postoji (nedaleko od Filozofskog fakulteta) prijevoznik *Interijer*, koji posjeduje i istoimeni restorančić. A morao bi se zvati *Intérieur*, po izvornom francuskom, ili fonetski *Enterijer*. Ono srednje nigdje ne postoji.

Tko sve ne ide u kupnju u *Importanne*? Ni te riječi nema. Ili *Important*, -e, francuski ili *Importante* talijanski! A tek ona dva *nn*? Valjda da osnaže kapital? (Više *import* nego *export*.)

Vabi kupce i sajam namještaja *Ambienta*, po nekom pseudolatinskom. Jer, doista, latinski je pridjev (!) *ambiens* uvjetovao fr. imenicu *ambience* (f.) i talijansku *ambiente* (m.). Od toga i naš *ambijent*, onedavno hermafrodit-ski promijenio rod!

Preko puta zagrebačke prvostolnice nalazi se restoran *Katedralis*. Navodno se – tako krivo! – potpisivao davni zagrebački feljtonist. No za strane turiste bit će to naziv polupismenih, koji ne znaju latinsku ortografiju: *cathedralis*! (Od grčkog: *kathedra*.)

Na autocesti Zagreb-Split, kojom se svi s razlogom ponosimo, nalazi se odmoriste (s kafićem i toaletom) nazvano *Vienna*. Čemu tal. naziv u Lici za grad koji se na hrvatskom zove Beč, a izvorno Wien?

Uz lijepu marinu, podno splitskog studentsko-nastavničkog hostela na Spinutu leži restoran *Re di mare* (ispravno talijanski). Tamo su konobari ljubezni, no sve bi mi još bolje prijalo da gledam Kaštela, preko puta, iz – recimo – *Morskog kralja*.

Uživao sam kad se gotovo u susjedstvu zatvorila odjevna radnja *Marssi*, jer grupe *rss* umjesto *rs* nema ni u jednom romanskom jeziku.

Obrnuto je bilo tik poslije 2. svjetskog rata u Istri, kad drugovi i *drugarizze* navodno promijeniše naziv *Via Giuseppe Verdi* u *Ulicu Josipa Zelenog*!

PS. Gdje je vjetar-svježak (kakvo ime za vidilicu!) da otpuhne sav taj pijesak?

(2008)

RIMSKI ZAGREB

Jupitera više nema! Njegova vjerna kopija u bronci (kipić iz 3. st. poslije Krista) stajala je dugo na ulazu u zgradu „Tekstilprometa” u Banjavčičevoj. (U njezinu odvojkju na jednako prozaičnoj Zavrtnici stanovao je Slavko Mihalić.) Onda je netko kliještima odvojio figuru rezom iznad stopala. Pred napuštenim poduzećem onedavno više nema ni ploče-postolja s tim jedinim tragom, a natpis blijedi ispod također otkinutih izbočenih slova. Jupitera više nema!

Samoposluga je jedino što Banjavčičeva još posjeduje. Mnogi kojima ne treba prošlost sretno troše u njoj „vječni” prezent.

(2008)

*

Totalitarizam kiča
ispod bana Jelačića.
Božić je...

drugdje.

(2007)

PODODBOR MH

Njihovi su bili
Lucić i Hektorović
moji
Biondi-Biundović
i Pribojević.

Njihovi su imali
poprsja
moji imena
u ruži vjetrova.

(2008)

TZV.

Tzv. velike i male književnosti ne razlikuju se toliko po tomu što u drugima, za razliku od prvih, ne bi bilo poticajnih djela. Ne. Ali u velikima ona pogoduju uglavnom neposrednoj književnoj klimi, dočim u malima (zbog preuranjenosti, zlobe ili recepcijske nespremnosti) njihova najčešća sudbina biva odgoda.

(2008)

EPIGRAM

Loše govoriti o drugomu,
to može svaka budala.
Ali koliko obrazloženja
iziskuje, naprotiv, hvala!

(2008)

SINTEZA

Neke uljudbe bijahu utemeljene na kultu grobova (stari Egipat, Etrurija), neke su štovale starost (Grčka), neke pak zrele dob (Rim, renesansa, prosvjetiteljstvo). Potom je prvi plan uzurpirala mladost (avangarde 20. stoljeća). Sad smo u fazi pubertetskog autizma (postmoderna, vrlo uporno) za kojom valja očekivati imperativno djetinjstvo (bez uranjanja u psihoanalizu, a nipošto „djetinjstvo svijeta” po Vicu). Hoće li, potom logičan, „nulti stupanj” (vidi: Roland Barthes) uzrokovati poništenje ili omogućiti početak novog ciklusa: obrnutim ili čak – ponovljeno – istim smjerom?

(Zagreb-Ljubljana, 2007)

OPORUČNI CRTEŽ

Reklo bi se da je Buzzatieva prazna fotelja ljudski kostur kroz koji „govori” zrak.

(2008)

MISTIČNA 1 (na Pascalovu tragu)

Sve ti se čini blago
– kad nestaješ noću bez boli –
u trenutcima lišenim sna.

No uživiš li se u nepojmljivo
– hvata te vrtoglavica –
i beščutno te ništi
svemir bez dna.

(2005)

PRAMČANA STATVA

Najprije Zmaj
potom Sirena
potom Gospa
...

rezala je valovlje
spram otvorenog mora.

(6. siječnja 2009)

O TEMPORA!

Da su moje bake (jadnice, umrle mlade u doba I. svjetskog rata) hodale otkrivena pupka i, još, da su im iz traperica (onda nezamislivih) izvirile crvene ili bijele gaćice a, k tomu, možda i mornarska tetovaža, moji bi djedovi bili osramoćeni za sva vremena.

(2006)

ZA STOTU

Sa Sjevera na Jug
noću
mliječni siječanj

Mnogi dani
i godine čak
stope se međusobno
pa nestanu

Ali samo jednom
bilo bi ti sto

I evo me
u tvom kondicionalu
neostvarljivom

Između šetnji
negdašnjih
(otoci izoštrjeni burom
ružmarin i kadulja
u cvatu)
i kamene ploče
(začudo pod istim
okruglim brojem)
koja ti – dokle? –
čuva ime
i datume

Sve je manje onih
koji mogu posvjedočiti
(marginalijama)
o životu tvom
nenapisanom

Tolike godine minule
u razdaljine

Šest ti je bilo
na početku prvog rata
jedanaest kad te oporučno
pozvala majka
petnaest kad je Europa
ludovala u ritmu charlestonea
trideset i šest
kad su vas istovarili
na elshattske pijesak

Potom po povratku
duhovitim primjerima
komentirao si paragrafe
koji više ne zanimaju
nikoga
pokopani s državom
kojoj si od početka
prozreo šupljine

*Post nubila Phoebus**
napisao je netko
pod fotografijom jedrenjaka
u proljeće
po tvom rođenju

Brze linije plove
mimo gradića
(obamrlost
između dvije ljetne vriske)
a on sam zaboravan
više nema nadležnosti
ni nad tobom
ni pogotovo nad onima
što si ih spominjao
unatrag

Jednostavno
više nisi tu

U moru si
u zraku
u suncu ponesenom drugamo
s moje puste pjace

(Hvar, 16. siječnja 2008)

* Poslije oblaka Feb (lat.), naime lijepo vrijeme.

Ivana Šojat-Kučić

Majka

Mama je bila savršena, sigurno je bila. Sjećam se. Tata mi kaže da se ne mogu sjećati, ali ja se svejedno sjećam šetnji s mamom. Čvrsto bi me uhvatila za ruku, za desnu ruku, valjda da ne skrećem, da hodam pravocrtno kao tramvaj. Kada god bih počela pogledavati oko sebe, ili skakutati, mama bi mi potihom dobacila: „Martina, smiri se, molim te!” Procijedila bi to kroz zube, a ja bih se naježila. Točno se sjećam te jeze. Kao da sam ugazila u ledenu vodu. Da, baš tako, osjećala bih se kao da sam zagazila u tamnu, neprozirnu ledenu vodu do koljena, kao da mi se ta voda sluzavo, gmizavo uspinje sve do gaćica, do kralježnice. Ukočila bih se od tog maminog ledenog, kroz zube procijeđenog glasa.

Odmah poslije parka, zapravo negdje iza ljekarne, one na uglu, mama bi me zaustavljala, popravljala mi pletenice ili kike, namještala mi dokoljenice ili štramplice, pazila da nisam musava, brisala me rupcem na koji bi uvijek malo pljucnula da ga ovlaži. Rupčić bi uvijek mirisao na njezinu šminku, na kao koralj crvenu šminku od koje su joj se zubi doimali još bjeljima. Kada bi se nasmiješila. A na trgu bi se mama uvijek smiješila. Da je vide. Da ljudi vide da je savršena. Vukla bi me za sobom kao taličke, kao pokidana kolica s porculanskom lutkom, preko tog trga, dok bi se smiješila. Bože! Ona bi se smiješila. Ona: moja lijepa, savršena, divna majka, a ja bih trčkarala za njom. „Hajde, Martina!” cijedila bi mama kroz zube glas kao pasiranu rajčicu. Ledila bih se na onom trgu, okružena šugavim, vječno gladnim golubovima. Grozno bi mi bilo! Tata mi veli da se tog ne mogu sjećati, da sam bila premalena. Vara se. Sjećam se, svega se sjećam. Imala sam možda samo tri godine, ali svega se sjećam. Tata veli kako se ne sjeća ničeg prije šeste godine, da se čak i tog tako slabo sjeća, da nije vrijedno spomena. Kaže mi da izmišljam, da pretjerujem, no onda, onda mu počnem prepričavati neku od njihovih svađa, jer točno se

sjećam riječi koje su si rekli, pa tata probljedi, ušuti i ode. Zalupi vratima. Ode kao da sam šugava. Osjećam se šugavo. A sjećam se, točno se sjećam:

– A ti si mi kao savršena, Milice! Ti si mi savršena! – vikao je tata u kuhinji. Mama je rondala suđem u sudoperu. On joj je vikao u leđa. Provirila sam iz hodnika u kuhinju i vidjela ih. Tata je bio crven u licu. Kao rak iz one slikovnice o Maloj Sireni. Bio je smiješan. Nasmijala sam se iz predsoblja. Pogledao me tad. Oči su mu skoro ispale kad me ugledao:

– Marš, mrš van, Martina! – mahao je rukom kao da nije njegova, kao da je onaj ispruženi kažiprst umočio u mačje govno koje sad želi stresti, osloboditi ga se.

Otišla sam u svoju sobu. Točno se sjećam. Ali svejedno sam ih čula.

– Švaleru jedan smrdljivi! – vikala je zatim mama i stakla su u čitavoj kući podrhtavala od njezinog kristalnog, gotovo piskutavog glasa.

– Da, da, ti si savršena, Milice! Milica je savršena! – kreveljio se tatin glas. Sjećam se tog glasa koji se rugao mami. Mama je sve glasnije prala suđe. I toga se sjećam. Crtala sam nešto u sobi, voštanim sam bojama grebla po papiru, klečeći ispred stolića u sobi i slušala ih. Nije mi bilo jasno zašto se svađaju, stvarno mi nije bilo jasno. Inače su se svađali zbog novca, zbog tatinog pića, zbog mamine frizure, ili prijateljica koje bi joj došle na kavu. A tad, tata je mami prišao s leđa, možda je malo, ali stvarno malo vonjao na konjak, stvarno malo, no mama ga je odgurnula laktom i prosiktala:

– Švaleru, bježi švaleru jedan! – glas joj je zvučao vlažno, natopljeno suzama. Sjećam se da sam osjetila to, da sam čak pomislila da mama plače. Iz predsoblja sam joj čak pokušala pogledom uhvatiti poluprofil, maleni dio bijeloga lica kako bih provjerila plače li. Bilo mi je žao takve mame.

Tata je poslije noćima spavao na kauču, u dnevnoj sobi. Isprva snuždeno, pomirljivo, kao netko tko je zaslužio kauč, navečer bi samo uzeo jastuk iz sanduka za posteljinu i onu ofucanu, žućkastu deku, sjeo na kauč, zavalio se na bok i zaspao. Jedne je noći, međutim, došao lupati na vrata spavaće sobe. Ne znam je li i u jednom trenutku pomislio da će me probuditi, da jednostavno moram čuti njegovo bubnjanje po vratima u gluho doba noći. Uplašila sam se, srce mi je skakalo i udaralo kao pripiti dobošar.

– Milice! – vikao je tata. – Pusti me, Milice! Žena si mi, pusti me unutra!

– M'rš! – siktala je mama. – Idi onoj svojoj, švaleru jedan! M'rš!

U mraku joj je glas zvučao osjetno vlažno, natopljeno. Mogla sam je zamisliti kako si grize usnicu, kako se obuzdava da ne zaplače, da tati ne pokaže koliko je žalosna. Nije mi bilo jasno kako tata ne osjeća koliko je mama žalosna, koliko je jadna. Htjela sam izaći na hodnik i reći mu to, otvoriti mu oči, no onda sam se sjetila baš njegovih očiju, grozno razrogačenih, bijesnih očiju.

Tata je od kuće prvi put otišao kada su mi bile četiri godine. Nije ga bilo tjedan dana. Znam to zbog nedjeljnih crtića, prema tome se ravnam.

– Ne možeš se toga sjećati, – odmahuje danas rukom i tvrdi tata. Smiješi se, ali znam da mu je neugodno, da ne voli o tome razgovarati. Premda ponekad osjećam da se kaje. Ne znam samo kaje li se zbog mene ili mame. To ne znam. A neka mu pitanja jednostavno ne mogu postaviti. Star je. Kakav je takav je, ali ipak je moj. Imam nekog. Svog tatu.

Ponovo je otišao kada mi je bilo šest, šest i pol godina. Baš sam bila krenula u školu, u prvi razred. Jesen je bila topla i žuta. Točno se, jasno sjećam te žute boje, tog žutog svjetla koje je koso upadalo kroz sve prozore na kući. Zrak je vonjao na dunje. To si možda umišljam, da, moguće je. Ne znam zašto me ta jesen, baš ta jesen podsjeća na dunje. Svađali su se. Tata i mama. Još sam na dvorištu čula kako se svađaju, pa sam tiho ušla u predsoblje, zagledala se u kuhinju. Tata ju je pokušavao uhvatiti, a mama je samo dizala ruke, odskakivala od njega kao da joj pruža nešto trulo, mrtvo i sluzavo. Gadjljivo ga je gledala, krivila usta.

– Smiri se, Milice! Smiri se, ženo božja! – pokušavao je tata biti smiren, umiriti mamu, no ja sam osjećala da mu glas poskakuje kao ping-pong loptica, da je nervozan, da će sigurno eksplodirati, možda opet otići. Želudac mi se grčio, stvarno grčio, na trbuhu mi se zato stvorila rupa. Dobro, nisam vidjela tu rupu, ali osjetila sam je.

– Neću, neću se smiriti! – urlala je mama kao bijesan pas. – Švaleru, švaleru smrdljivi, sad i kopile imaš! Ha! Kopile si napravio! Kurvi svojoj!

Tata je šutio, samo je stajao kao gipsani kip i šutio, bijesno šutio. Vidjela sam mu po očima. Onda je otišao. Više se nije vratio, barem ne mami. Mami se više nitko nije mogao vratiti. Sve je zaboravila. Valjda je zaboravila. Valjda, jer inače nemam opravdanja, ne znam kako bi učinila to da nije zaboravila. Valjda je tog jutra, tri dana kasnije jednostavno zaboravila da postojim, da se u jednom trenutku, negdje oko podneva jednostavno moram vratiti iz škole i ući u kuhinju. Kako je mogla zaboraviti?! Ponekad sam ipak ljuta, stvarno bijesna, dođe mi da vičem, da urlam tako da mi sve žile poiskaču na vratu, da me svi čuju: i tata koji se sada samo smiješi i ono, „njegovo kopile”, s kojim me nikada nije htio upoznati.

Tata mi govori da će proći, da sve prođe. Da na kraju sve ipak prođe, da sve zaboravimo, barem ono loše, da nam ostaje samo lijepo. Kaže mi kako se on sjeća svoje lijepe, nasmiješene Milice i da mu je dobro, da mu je baš dobro. Odmahuje rukom, ceri se kada mu kažem da se ja još uvijek svega sjećam.

Mama je visjela kao krpena lutka. Grozno je to bilo, izgledala je bespomoćno, kao pravednik kojeg je čitav svijet zasuo kamenjem i pljuvačkom. Vrisnula sam. U ruci sam držala pisanku. Ispala je na pod, raširila se kao krepani golub koji je prije smrti zaboravio skupiti krila. Istrčala sam zatim na dvorište. Kao maloumna sam trčala po dvorištu i vikala:

– Mama! Mama!

Susjedi su, netko je, ne sjećam se, stvarno se ne sjećam tko, pozvali hitnu, došla je i policija, mrtvozornik. U kući se odjednom našla gomila ljudi koji su me gladili po kosi i gledali me kao da zure u gladnog i šugavog psa.

– Što ćemo s malom? – pitao je debeljuškasti policajac.

– Nema joj druge, u dom, – odmahnuo je rukom drugi. – Sad smo joj zvali ćaću, neće je, kaže da ne zna s djecom. Neće doći.

Tjedan dana nakon maminog pogreba, u školi smo učili pisati „mama”. Ponovo sam imala dojam da mi je u trbuhu rupa, da mi se želudac toliko stisnuo da je nastala rupa. Nisam plakala, samo sam grizla usnicu, da nitko ne vidi. Krv bi mi popili da su vidjeli, da me itko vidio kako plačem. Djeca u domu grizu one koji plaču. Kao divlje životinje koje nespreno, ali na čudnovat način i blagonaklono novopridošlim otpadnicima žele pomoći da očvrstnu, da se priprave za svijet bez ljubavi.

– Noću sam plakala, gotovo svaku noć, – rekla sam jednom tati, nisam izdržala. I tad se samo nasmiješio, odmahnuo rukom i rekao:

– A tko se u životu nije naplakao?

Pa ipak, izgledao je kao da mu je žao. Jedino još ne znam koga mu je žao. Mene ili mame.

Thierry Léger

Pisanje kao medicina

Jednoga dana možda ćemo znati da nije postojala umjetnost, nego samo *medicina*.

J.-M. G. Le Clézio, *Haï*.

Produženi Le Clézioovi boravci u panamskom Dariénu između 1970. i 1974. godine, tijekom kojih je živio s Indijancima iz plemena Embera i Wauunana, bili su za njega pravo otkriće.¹ Otkriće jednog načina života i jednog shvaćanja umjetnosti. Pošto je prisustvovao obredu magijskog liječenja kod Embera, Le Clézio izjavljuje: „Jednoga dana možda ćemo znati da nije postojala umjetnost, nego samo *medicina*” (*Haï*, 7). Iako pisac postaje svjestan terapeutske dimenzije umjetnosti usred panamske tropske šume, ja tvrdim da je Le Clézioovo pismo uvijek imalo terapeutsku komponentu, koja se u njegovu djelu očitovala u različitim oblicima. Pokušat ću istražiti različite fasete tog terapeutskog pisma, koje prikazuje likove mučene individualnim ili kolektivnim konfliktima, likove koji traže izlaz da bi živjeli u skladu sa samima sobom i svojom okolinom.

Može se govoriti o terapeutskoj perspektivi ako se pismo upisuje kao odgovor na stanje krize, nelagode ili neke napetosti, koja može uključivati jednu ili više osoba, njihove međusobne odnose ili njihov odnos prema svijetu. Jednostavnije, reći ćemo da sukobi koji pogađaju Le Clézioove likove pripadaju tri-ma kategorijama: egzistencijalni sukobi, društveni sukobi, obiteljski sukobi, a sve tri kategorije mogu biti i spojene. Sukobi će poslužiti kao osnova za razvoj jednog književnog djela koje ne želi biti zabavno nego smirujuće. Za razliku od

¹ Vidi Gérard de Cortanze, J.-M.G. Le Clézio: Vérités et légendes. Le nomade immobile, Paris, Editions du Chêne, 1999, str.107-108.

mnogih pisaca kojima je čin pisanja sinonim za patnju i tjeskobu – sjetimo se glasovite tjeskobe pred bijelom, neispisanom stranicom – Le Clézioovo pismo ima izvor u frustraciji ili tenziji, ali se definira kao oslobađajuća aktivnost, kao izvor ravnoteže i jamstvo sklada. „Pisanje je za mene ponovno uspostavljanje sreće”², izjavljuje u razgovoru vođenom sa Sylvie Genevoix nakon izlaska romana *Onitsha*.

Iako je *Zapisnik* prvi roman koji je objavio, poznato je da je počeo pisati vrlo rano i da odonda zapravo nije nikad prestao. Od djetinjstva čini se da pisanje igra terapeutsku ulogu, jer pomaže mladom Le Clézio da pobjegne od stvarnosti, otvarajući mu vrata idiličnog imaginarnog. Tako je već od ratnih godina – epizoda o kojoj govori *Ourania* najavljuje Danielovo dolaženje do pisma – i za vrijeme prvog putovanja u Afriku brodom *Surabaya*, koje ga vodi u Nigeriju, gdje će sresti svog oca (opis tog putovanja odgovara prvom dijelu *Onitsha*). Prisjećajući se tog nezaboravnog putovanja preko mora, Le Clézio kaže: „Ne znam jesam li se promijenio, ali otada sam vrlo rijetko doživio osjećaj užitka i punine koji me je ispunjavao dok sam pisao te dvije knjižice. Možda zato što sad više nisam zatvoren u brodskoj kabini i neću ponovno naći svog oca, i više me ne muče sva ta pitanja.”³ Zapisi iz djetinjstva mogu se, dakle, smatrati nekim oblikom bijega u imaginarno, da bi se umaknulo zastrašujućem svijetu rata ili nemiru izazvanom otkrićem Afrike, a osobito oca, tog stranca koji će prekinuti povlaštenu vezu majka-dijete. Rat i boravak u Africi bit će, uostalom, prema priznanju samog autora, ključni trenutci njegova djetinjstva, bez kojih možda ne bi bio postao pisac.⁴

Sa *Zapisnikom* nalazimo se pred romanom koji se bavi egzistencijalnim problemima protagonista po imenu Adam Pollo. Taj lik, avatar autora, pati od amnezije, asocijalan je, sklon napadajima nasilja i odvojen od svijeta ljudi. Njegova nelagoda odraz je nelagode njegova tvorca. Le Clézio, zaista, izjavljuje Gérardu de Cortanzeu da se okrenuo književnosti iz sklonosti ili želje, ali i „zato što je ona kompenzacija za mnoge frustracije”.⁵ Iako *Zapisnik* prikazuje lik koji se osjeća loše u svojoj koži, pismo je nasuprot tome parodijsko, čak ludičko, i sve ukazuje na to da ono omogućava liku da kompenzira svoju nelagodu. Od prve rečenice romana ulazimo u jedan drugi svijet: „Bio jednom, u vrijeme pasjih vrućina...” Ta formula upućuje na bajku, i ruga joj se, da bi privukla pozornost čitatelja, ali i da bi se distancirala od književnosti. U svojem pismu-predgovoru upućenom Georgesu Lambrichsu, Le Clézio opisuje svoj književni projekt sljedećim riječima: „...volio bih da se moja priča shvati kao totalna fikcija /.../ To jest kao ono što bi se u krajnjoj liniji moglo nazvati romanom-igrom, ili romanom-puzzleom.” Le Clézio zaista uspostavlja ludički

2 J.M.G. Le Clézio, Razgovor sa Sylvie Genevoix, *Ici Paris*, 22. travnja 1999, str. 44.

3 G. de Cortanze, *J.-M.G. Le Clézio: Vérités et légendes*, op. cit., str. 46-47.

4 Ibid., str. 52.

5 Ibid., str. 62.

odnos sa svojim čitateljem stvarajući lik Adama Polla, koji priziva lik prvog i posljednjeg čovjeka. Izgubivši pamćenje na neobjašnjen način, Adam se useli u napuštenu kuću, doživljava iskustva stapanja s materijom, i toliko se odvaja od društva da ga zatvaraju u psihijatrijsku ustanovu. Taj roman otkriva duboku egzistencijalnu nelagodu kroz jaz koji karakterizira odnose lika s roditeljima i društvom uopće. A znamo da Le Clézioove mladenačke godine u Nici nisu baš bile lake. S jedne strane, nakon povratka iz Nigerije 1949. godine, ponovno se našao kao stranac u tom gradu; s druge strane, povratak oca nekoliko godina kasnije, učinio je to razdoblje njegova života još težim i tad se zatvorio u sebe, tražeći utočište u knjigama i pisanju.⁶ Oslobađajućem pisanju, kao što ističu mnogi dijelovi *Zapishnika*. Tako, u jednom od pisama upućenih „/mojoj/ dragoj Michelle”, pošto je iznio svoja razmišljanja o tome što bi mogao raditi kad stignu zima i hladnoća, Adam Pollo dodaje:

Ali radije mislim o onome što bih mogao raditi ako me ostave na slobodi...

Na primjer, mogao bih nositi crninu, s crnom trakom na sivom odijelu hodao bih ulicama i ljudi bi mislili da sam izgubio nekoga iz svoje obitelji, nekog bliskog, nekog rođaka, majku. Slijedio bih sve sprovode...

Mogao bih i putovati; odlazio bih u mnoge gradove koje ne poznajem, i u svakom bih gradu našao nekoga s kim bih se sprijateljio. Onda bih se, poslije, vraćao u te gradove: ali namjerno bih odlazio tamo upravo onih dana kad bih bio siguran da neću sresti tog prijatelja /.../. To što sam ti rekao samo su dvije od bezbroj ideja; jer smislio sam mnoštvo različitih kombinacija za život u društvu. Mogao bih bolovati od elefantijaze, a to se, primijetio sam, ljudima uvijek gadi i drži ih na distanci. (133-135)

Smrt, putovanja tijekom kojih je siguran da neće sresti svoje prijatelje, bolest, to su misli koje, među ostalim, zaokupljaju Adama Polla kroz cijeli roman. Adam je bacio svoj motor u more da bi ga držali mrtvim. No, ne možemo ne primijetiti ludički karakter tih primjera i ironičnu vedrinu tog pisma. Adam Pollo, kao ni Le Clézio, ne shvaća sebe ozbiljno, iako sebi postavlja pitanja koja jesu ozbiljna. Na kraju romana, kad je Adam smješten u psihijatrijsku bolnicu, on pokušava studentima psihijatrije objasniti besmislenost njihove dijagnoze, koja nema nikakve veze s problemima s kojima se on pokušava suočiti. Zatim se povlači u šutnju, vraćajući se u prošlost, sve do majčine utrobe, i postižući tako stanje duboke harmonije. Na isti način, Adam umnožava iskustva stapanja s materijom ili životinjama (oblaci, pas, majmunica), iskustva koja uvijek predstavljaju trenutke najveće sreće. Dnevnik koji vodi Adam odražava i njegovo traženje ravnoteže. Neke riječi, precrtavanja, rasprskavanja teksta upisuju se na papir kao slika borbe koja podsjeća na bezrazložno nasilje kojem, čini se,

⁶ O kompliciranom odnosu otac-sin, vidi G. de Cortanze, op. cit., str. 54; J.-M. G. Le Clézio, *L'Africain*, str. 20, 27, 39; Onittsha, str. 57, 71.

podvrgava svoju prijateljicu Michelle, ili na okrutno ubojstvo štakora kojega jednog dana nalazi u vili u kojoj se bespravno nastanio. U tom djelu, jezik razuma i sâm predstavlja barijeru koja nas dijeli od sreće.

Problemi u vezi s jezikom često se pojavljuju u Le Clézioovim prvim djelima, kao da jezik, a osobito zapadni diskurs, kojim vlada razum, ne samo da nije uspješno sredstvo komunikacije, nego zapravo onemogućuje neposredan pristup drugim ljudskim bićima i dodir s materijom. Upotreba neke riječi, koja isključuje mnoštvo drugih i time kao da sužava područje mogućnosti, predstavlja ograničavanje, a ne puno i potpuno otvaranje prema svijetu. Čini se ipak paradoksalnim da Le Clézio, plodan autor, koji je od *Zapisnika* do danas objavio više od četrdeset knjiga, javno ističe poteškoće s jezikom. Zapravo, mora se suočiti s poteškoćama jednakim onima s kojima su se susretali pisci novog romana i filozofi dekonstrukcije. Ako jedan od temeljnih pojmova dekonstrukcije, koji je prije više od dvjesto godina iznio Rousseau, a prije nekoliko desetljeća ga preuzeo Derrida, tvrdi da je pismo, za koje se čini da mora fiksirati jezik, upravo ono koje ga krivotvori,⁷ ne mislim da iznevjeravam Le Clézioovu misao kad tvrdim da se jedna od središnjih ideja koja određuje njegovo djelo može sažeti na sljedeći način: „Jezik koji omogućuje smještanje čovjeka u svijetu, upravo je ono što ga od njega udaljuje.”

No njegovi napadi na jezik postupno će se ublažiti, kao da mu sama činjenica da je potaknuo neke probleme inherentne pismu omogućuje da ih riješi, ili barem da ih nadiđe, kao što naznačuje širenje tema koje se pojavljuju u romanima iz zrelog razdoblja. Le Clézio se od problema povezanih s jezikom udaljuje početkom sedamdesetih godina, a u to doba će se promijeniti i sukobi kojima su izloženi protagonisti, nadilazeći stadij samo jednog pojedinca – „ogledala autora” – i proširiti se na više osoba koje žive u raznim razdobljima, pa i na cijelo društvo.

To traganje za harmonijom bitna je sastavnica Le Clézioova pisma, kao što je povjerio Jean-Louis Ezineu: „Ne mogu zamisliti pisanje drukčije nego kao traganje za ravnotežom. Doduše, kad bih uspio naći tu ravnotežu, mislim da više ne bih osjećao potrebu za pisanjem.”⁸ Iako ta izjava potječe iz 1988. godine, čini se da se može primijeniti na cjelokupno djelo, najprije, u prvim romanima, bez sumnje na nesvjestan način, a zatim jasnije nakon susreta s Indijancima u Meksiku i Panami. Romani iz razdoblja od 1963. do 1973. napučeni su likovima koji odbacuju zapadno mišljenje i zapadnjački način života, ponekad silovito. To je slučaj s J.H.H. (Jeune Homme Hogan – Mladi Čovjek Hogan) u *Knjizi bjegova*: „Više nisam sin grčko-rimskog svijeta. Ne mogu više pripadati njegovoj rasi. Ne znam više ništa o njemu. Jučer je, bez sumnje, svijet umro mirno, sjedeći u svojem naslonjaču. /.../ Ja sam vrlo loš sin koji više ne poštuje svojeg mrtvog oca. Tvoji su ratovi bili uzaludni, tvoji su zakoni

7 Jean-Jacques Rousseau, *Essai su l'origine des langues*, 1781, poglavlje 5.

8 Usp. Ailleurs, Razgovori s Jean-Louis Ezineom, Paris, Arléa, 1995, str. 125.

bili samo privid, to dobro znam. Ja sam loš sin koji se smije, i piša po grobu svojeg mrtvog oca. Dovidenja, zbogom, nemam više oca, ne pripadam više svijetu” (249). Taj ispad odvest će J.H.H. /Hogana/ na putovanje svijetom. Ići će iz jednog nesretnog otkrića u drugo nesretno otkriće, iz samokritike u samokritiku, sve dok jednoga dana ne otkrije mirno selo Belisario Dominguez u Meksiku: „J. H. Hogan sjedio je toga dana u središtu sela u kojem je vladao mir. Vidio je da su na tom mjestu riječi prestale ranjavati. Nešto se tu, nekoć, dogodilo, nema tome davno. Nešto je otjeralo grubost, bijedu, zločin” (274). Opreka između nasilja modernog svijeta, opsesije vlašću i moći, osvajanjem, posjedovanjem, i mirnog i skladnog odnosa Indijanaca s njihovom okolinom jedna je od temeljnih karakteristika Le Clézioovih tekstova koji govore o Meksiku i panamskim Indijancima.

Nije nevažno napomenuti da je upravo u to doba pisac u nekoliko navrata boravio kod plemena Embera, u Panami. Tad je sreo posve drukčiju kulturu, a osobito jezik čija se funkcija bitno razlikuje od funkcije zapadnog jezika. U svojem eseju *Haï*, posvećenom kulturi plemena Embera, Le Clézio inzistira na činjenici da su Indijanci nepovjerljivi prema jeziku i da su škrti na riječima, bojeći se da ih one ne izdaju. On otkriva da nisu Indijanci ti koji vladaju jezikom, nego da same riječi imaju moć nad ljudima i skrivenim silama koje ih okružuju. Zato za Indijanca pjesma ima ključnu ulogu u važnim događajima života, na primjer u obredima liječenja i općenju s bogovima. Pjesma omogućuje da se umilostive zli duhovi i uspostavi veza s pretcima i dobrim duhovima. Pjevanje, slikarstvo, ili općenitije, bilo koji oblik umjetnosti, nisu nikad slučajni, i nastoje održati ravnotežu između raznih sila koje upravljaju svijetom. Ta potraga za ravnotežom značajka je koja upravlja svim oblicima ponašanja, postupcima i stvaralaštvom Indijanaca. Le Clézio iznosi hipotezu prema kojoj svako umjetničko stvaranje proizlazi iz karakterističnog kretanja čije tri faze odgovaraju trima etapama odvijanja obreda magijskog liječenja Embera Indijanaca: „Inicijacija,⁹ Pjesma, Egzorcizam”. No, iako držim pojednostavnjenim mišljenje da svako umjetničko stvaranje slijedi taj proces, čini se zaista da Le Clézioova djela odlučno teže traganju za ravnotežom, da su na neki način medicina, to jest umjetnost liječenja bolesti koje pogađaju stvaraoca i njegova djela. U *Meksičkom snu* Le Clézio nas podsjeća na ulogu koju igraju ravnoteža i sklad u kulturama američkih Indijanaca: „Ali treba se prije svega sjetiti pitanja, tada nepoznatog u Europi, a koje je za nas, danas, dobilo životnu važnost: onoga *sklada* između čovjeka i svijeta, *ravnoteže* između tijela i duha, *jedinstva* između individualnog i kolektivnog, na kojima se temeljila većina indijanskih

9 Primijetiti ćemo da se u djelima *Haï*, *Pustinja*, *Pjevana svečanost* i mnogim drugim Le Clézioovim pričama, inicijacija protagonista ili autora pojavljuje u viševrstnim oblicima – duhovna inicijacija, spolna inicijacija, upućivanje u obred magijskog liječenja, u spajanje s prirodom. Ta inicijacija igra bitnu ulogu u razvoju pojedinaca, omogućavajući im da ostvare skladniji život. (O mnogovrstnim fasetama inicijacije, vidi Marina Salles, *Etudes sur Le Clézio: Désert*, Paris, Ellipses, 1999, str. 25-44.)

zajednica". (244)¹⁰ I nekoliko stranica dalje: „Zbog toga nije slučajno da naša zapadna civilizacija ponovno otkriva filozofske i religiozne teme američkih Indijanaca. Zato što se našao u poziciji *neravnoteže*, zato što je dopustio da ga povuče za sobom vlastito nasilje, čovjek Zapada mora ponovno pronaći sve što je činilo ljepotu i *sklad* civilizacija koje je uništio” (247)¹¹.

Upravo od te važne faze boravaka kod indijanskih naroda Paname i Meksika, Le Clézioovo pismo radikalno će se promijeniti, prelazeći iz jetkog, pa i agresivnog stila, osobito u odnosu prema jeziku (*Zapisnik, Potop, Materijalna ekstaza, Knjiga bjegova, Rat, Divovi*) na poetičnije pismo, smireniji stil, iako sukobi između društava ili ljudskih grupa ostaju u središtu problematike njegovih djela. Sukob između američkih indijanskih kultura i zapadne kulture u vrijeme španjolskog osvajanja, kakav je zapisan u *Proročanstvima Chilama Balama* i *Izvjješću iz Michoacana*, ili kakav je izložen u *Meksičkom snu* i *Pjevanoj svečanosti*, otkriva prije svega uništenje načina života američkih Indijanaca utemeljenog na razvoju skladnog odnosa između ljudi i njihove okoline. Taj odnos nesigurne ravnoteže – koji će Le Clézio doživjeti s Indijancima u Panami, osobito prigodom sudjelovanja u obredu magijskog liječenja, o kojemu govori na početku *Pjevane svečanosti* – predstavlja ključan element za razumijevanje promjene književnog stila koja se pojavljuje u to doba: „Htio sam govoriti o pjevanoj svečanosti zato što me je sudjelovanje u tom obredu potpuno promijenilo, promijenilo je sve moje ideje o religiji, medicini, i onom drugom aspektu vremena i stvarnosti koje nazivamo umjetnošću. Nakon tih svetkovina postalo mi je jasno da nema potpunijeg i znakovitijeg izraza, čija svrha nije samo kurativna, nego je i traganje za izgubljenom ravnotežom, traženje univerzalne istine. Pjevanom svetkovinom američki Indijanci pokazali su mi takvo savršenstvo forme, takvu snagu izraza, da nikad ne bih mogao naći ništa što bi bilo iznad nje” (22-23).

Ta potraga za ravnotežom i univerzalnom istinom ubuduće će biti prisutna u mnogim djelima. Dok su prvi romani isticali probleme svijesti i ja, od knjige *Mondo i druge priče* Le Clézioovo terapeutsko pismo udaljuje se od tih pitanja i usmjerava prema drugom, prema marginalcima, isključenima, pobijedenima, pokazujući da oni imaju u sebi neusporedivo bogatstvo, jedan način bivanja u svijetu uravnoteženiji od načina života zapadnih društava. Pred nama je sad pismo koje razotkriva nepravde, ali i pokazuje put prema drukčijem životu, možda jednostavnijem, ali prije svega skladnijem, u dodiru s prirodom. Tako nam *Mondo*, dječak došao niotkuda, koji traži nekoga tko bi ga htio usvojiti, nije prikazan kao biće slomljeno nesrećom. Naprotiv, on zrači srećom i privlači ga ljepota krajolika i svjetlosti:

¹⁰ Istaknuo autor. Vidjeti i Haï, koji prikazuje oprečnu ulogu što je ima umjetnost u društvima američkih Indijanaca i u zapadnim društvima.

¹¹ Istaknuo autor.

Već odavno je Mondo želio otići do vrha brežuljka. Često ga je gledao iz svojih skrovišta na obali mora, sa svim njegovim stablima i lijepom svjetlošću koja je blistala na pročeljima vila i sjala na nebu poput aureole. Upravo se zbog toga htio popeti na brežuljak, jer se činilo da stepenasta staza vodi do neba i svjetlosti. Bijaše to zaista lijep brežuljak, tik iznad mora, i Mondo ga je gledao dugo, ujutro kad je još bio siv i dalek, navečer, čak i noću, kad je blistao svim svojim električnim svjetlima. Sad je bio zadovoljan da se penje po njemu. /.../

Onda je Mondo stigao pred vrata Kuće Zlatne Svjetlosti. /.../

Najljepša od svega bila je svjetlost koja je obavijala kuću. Zbog nje je Mondo odmah dao to ime kući, Kuća Zlatne Svjetlosti. Svjetlost sunca kasnog popodneva imala je vrlo blagu i mirnu boju, boju toplu poput jesenjeg lišća ili pijeska, koja vas je preplavljivala i opijala. Dok je polako išao pošljunčanom stazom, Mondo je osjećao svjetlost kako mu miluje lice. Bio je pospan i srce mu je kucalo usporeno. Jedva je disao. (241-243)

Le Clézio ovdje sugerira sreću i mir što ih osjeća slobodno dijete u dodiru s prirodom. Pismo briše sve boli koje bi malo siročić moglo osjetiti u nekom drugom kontekstu. No ta je sreća kratkotrajna, jer će Služba za socijalnu skrb pokupiti dijete i ono će izgubiti svoju slobodu. Službe koje bi trebale vidati rane društva mogu paradoksalno biti odgovorne za još veće nesreće.

Nakon *Monda i drugih priča* u Le Clézioovim knjigama uvijek nalazimo traganje za ravnotežom, ali se ono sad odnosi na bića koja su živjela na drugim mjestima i u drugim vremenima. Pisac se, naime, opredjeljuje za teme koje ga zaokupljaju a da im on nije izravno središte. Okreće se svojim precima, u *Tragaču za zlatom* ili *Karanteni*, svojem djetinjstvu, u *Onitshi*, ili situacijama koje se tiču cijelog društva, u *Pustinji*.

Alexis, protagonist i pripovjedač *Tragača za zlatom*, opisuje svoj život, koji se u mnogim točkama podudara sa životom autorova djeda. Odbijajući kolonijalni režim koji vlada na otoku Mauricijusu, on napušta sve i odlazi na Rodrigues. To napuštanje otoka Mauricijusa upućuje na Alexisovo odbijanje da sudjeluje u sukobu koji suprotstavlja kolone domorocima. Tad se pokušava brzo obogatiti ne eksploatirajući nikoga, tražeći blago koje su davno ostavili gusari. Njegova se pustolovina može usporediti s pustolovinom njegova oca, koji se pokušao obogatiti gradnjom hidroelektričnog generatora, koji je, tek što je bio postavljen, odnio uragan. Alexis će slijediti svoju tlapnju na Rodriguesu nekoliko godina, koje su obilježile poneka nada i mnoštvo razočaranja. Za vrijeme Prvog svjetskog rata odlazi na francusku frontu. Zatim se vraća na Rodrigues, i ondje napokon otkriva da bogatstvo života nije u zlatu koje možemo posjedovati, nego u svijetu koji nas okružuje. Otkriva ljepotu otoka i mora, simfoniju boja koju stvara sunce, čudesnu ljepotu mlade Manaf, dok mu Ouma pokazuje put prema slobodi otkrivajući mu vezu koja spaja svako biće i svaku stvar sa cijelim svijetom.

Alexis, taj čovjek mučen žestokim sukobima, s godinama će uspjeti postići jedan oblik ravnoteže i dati smisao svojem životu. Možemo dakle reći da se uspio ne samo osloboditi zla koje ga je uništavalo iznutra, kao što rat uništava narode koji u njemu sudjeluju, nego se i oporaviti od nesreća i boli koje mu je zadalo tadašnje kolonijalno društvo. Primijetit ćemo da kod Le Clézioa, kad je neki pojedinac izvrgnut unutrašnjim tenzijama, ili kad su njegovi odnosi s okolinom negativni, samo on može pronaći lijek za tu neravnotežu. Može, naravno, dobiti pomoć – to je slučaj s Alexisom, koji uspijeva preživjeti zahvaljujući Oumi -, ali najvažnije je njegovo vlastito osvješćavanje. Samo mu ono pruža pretpostavke za preobrazbu i novo buđenje za svijet. I tu, svojim pripovjedačkim umijećem, Le Clézio uvodi čitatelja u Alexisov svijet, koji, konfliktan u početku, postaje postupno svijet mira. Na posljednjoj stranici romana Alexis se sprema ukrcati na brod koji će ploviti beskrajnim morem. Tako otvara put čitatelju, dajući mu da izabere vlastito putovanje.

U *Tragaču za zlatom* Le Clézio se, dakle, premjestio u vremenu i prostoru da bi se bavio temom do koje mu je stalo: Alexisov život podsjeća ga na život vlastitog djeda. Čitajući taj roman, osjećamo da je senzibilitet autora vrlo blizak senzibilitetu njegova junaka, a to uostalom potvrđuje činjenica da je Le Clézio i sam otišao provesti neko vrijeme na Rodriguesu u potrazi za tragovima što ih je ostavio njegov predak, i da je držao potrebnim objaviti izvještaj o tom boravku (*Putovanje na Rodrigues*). Razlika između stvarnog i imaginarnog se briše da bi prepustila mjesto neodređenom prostoru u kojem svatko može rekonstruirati vlastitu priču.

U *Onitshi*, romanu autobiografskog karaktera, Le Clézio pripovijeda priču mladog Fintana koji se, u pratnji svoje majke Maou, odlazi pridružiti svojem ocu Geoffroyu u Africi. Sve troje protagonista imaju svaki svoj san, koji se, nažalost, pokazuje vrlo dalekim od stvarnosti. Bilo da je riječ o uvjetima putovanja na brodu *Surabaya*, koji će ih iz Bordeauxa prevesti u crnu Afriku, ili o ozračju koje vlada u kolonijalnom društvu, ništa ne odgovara onome što su zamišljali. Opet nalazimo situaciju tipičnu za Le Clézioa, u kojoj su likovi u neskladu s društvom. Svaki od članova obitelji nastojat će se odvojiti od svoje okoline i svoje kulture, da bi mogao uspostaviti vezu sa svijetom domorodaca. Geoffroy će čak htjeti otići i dalje i početi će tražiti mjesto od kojega je sve moguće. To putovanje prema novoj Meroji, mitskom gradu koji je utemeljila Egipćanka Arsinoe, odgovara Alexisovoj potrazi za blagom. I tu će junak naći samo istinu svoga bića, ali važno je upravo to da ta žed za apsolutom, ta potraga za čudnim svijetom, omogućuje na kraju otvaranje jedne breše i otkrivanje jednog drugog obzorja, onkraj napetosti i sukoba svakodnevnog života. Nasuprot onome što izaziva rat i nasilje, postoji jedan oblik mogućeg odvajanja: imaginacija.

U *Pustinji* Le Clézio pripovijeda dvostruku priču o masakru pustinjskih plavih ljudi koji su izvršile francuske postrojbe u Agadiru 1912. i o životu mlade Lalle šezdesetih godina. Možda se upravo u tom romanu najviše osjeća

smirujuće djelovanje njegova pisma. U tim dvjema pričama, usprkos strašnim i neljudskim uvjetima života, Lalla i njezini preci, plavi ljudi, uspijevaju sačuvati svoje naslijeđe i ponovno pronaći skladan život. Lalla, koja živi u jednom afričkom sirotinjskom naselju baraka, prisiljena je otići u izgnanstvo da bi se oslobodila pritisaka jednog čovjeka koji je želi oženiti. Njezin boravak u Francuskoj počinje u bijedi, a onda se iznenada pretvara u spektakularan uspjeh kad postane slavna cover-girl /djevojka s naslovnice/. No Lalla nije sretna u toj okolini koja joj je potpuno strana, i u kojoj se čini da su novac i seks svima jedina ili glavna preokupacija. Lalla ne traži ni slavu ni novac, nego vezu sa svojim svijetom, svojim djetinjstvom i precima. Vraća se u grad u kojemu je rođena i donosi na svijet djevojčicu. Njezin povratak u rodnu zemlju omogućuje joj da zaliječi ranu koja se otvorila u izgnanstvu. Rođenje kćeri osigurava joj prenošenje njezina kulturnog naslijeđa i sudjeluje u održavanju krhke ravnoteže njezina plemena, plemena posljednjih preživjelih plavih ljudi. Ti muškarci i žene pripadaju pustinji, stapaju se s njom. U romanu ih slijedimo korak po korak, iz stranice u stranicu, dok ih francuske postrojbe progone po nevidljivim putovima Sahare. Ritam rečenica, ponavljanja, pjesme i tišina, sve pridonosi tome da se izrazi jedinstvo i sklad koji vladaju u toj zajednici, neprestano izloženoj napadima stranaca i koju će na kraju uništiti topovi i metci. Unatoč tom pokolju, posljednji preživjeli nastaviti će beskrajn put prema jugu i nestati „kao u snu”. Te riječi nalazimo u posljednjoj rečenici romana. Dvije priče, Lallina i priča plavih ljudi, završavaju dakle „kao u snu”. Unatoč svim stranicama punim nasilja, izrabljivanja i nepravde, imamo dojam da su ti muškarci i žene pravi pobjednici, jer su do kraja ostali ono što jesu i još znaju živjeti u skladu s negostoljubivim ali veličanstvenim mjestom kakvo je pustinja.

Kao odgovor na *Pustinju*, gotovo dvadeset godina kasnije, Jemia i Jean-Marie Gustave Le Clézio objavljuju *Narod oblaka*, knjigu koja govori o putovanju ususret Jemijinim precima, plavim ljudima iz doline Saguia el Hamra. To putovanje, koje nazivaju povratkom korijenima, drugi je način vidanja rana izazvanih egzilom. Egzilom Jemijine obitelji, ali i obitelji J.-M. G. Le Clézioa: „Mislimo na naše kćeri, koje su jednim dijelom također baštinice tog mjesta. Možemo li naći zemlju koju ne poznamo, i ako možemo, hoćemo li u njoj naći nešto drugo osim slike? Jemijini roditelji, djedovi i bake, napustili su dolinu Saguia el Hamra, otišli su u plodne ravnice na sjeveru, u Taroudant, Marrakech, zatim u velike gradove u kojima su našli vodu, posao, trgovine /.../. Kao i predak J.-M. G. Le Clézioa, François, koji je jednoga dana napustio zaljev Blavet, luku Lorient i otisnuo se u pustolovinu na brigu *Le Courrier des Indes* na putu za l'Île de France, i više se nikad nije vratio” (76). No, unatoč osvajanjima i utjecajima zapadnog svijeta, Jemia i J.-M. G. Le Clézio otkrivaju na tom putovanju prije svega jedan slobodan narod koji je ostao vjeran svojim tradicijama i nastavlja živjeti u suglasju s pustinjom (116-117).

Cijelo Le Clézioovo djelo prožeto je nastojanjem da preusmjeri energije, da ublaži bolne napetosti i izliječi rane, pokazujući da običan, slab čovjek često vodi uravnoteženiji i istinitiji život nego što ga vodi jak čovjek. U svojim esejima o Meksiku Le Clézio na izvanredan način analizira različite konstruktivne ili destruktivne sile koje djeluju u tom društvu. Isto tako, u svojoj biografiji neusporedivog para meksičkih slikara Diega Rivere i Frida Kahlo, živo pripovijeda kako dvoje umjetnika oprečnih osobnosti, mogu ponekad uništiti jedno drugo, ali se i uzajamno obogatiti posredstvom umjetnosti i doseći trenutke najveće sreće. Bilo da je riječ o romanima ili esejima, uvijek je potraga za stanjem nemoguće ravnoteže ona koja daje polet djelu.

Život u modernom društvu za Le Clézioa je izvor neravnoteže. Pisanje mu otvara vrata jednog drugog svijeta, koji, iako je daleko od savršenstva, ipak pruža pogodno tlo na kojemu su moguće duboke radosti. Možemo dakle reći da Le Clézioovo pismo ima terapijsku funkciju. Njegovi učinci se, naravno, odnose na autora, ali se mogu prenijeti i na čitatelja, kad potonji uspije napustiti obale vlastitog svijeta i otisnuti se u svijet koji mu nudi pisac. Da bi olakšala taj prijenos, Le Clézioova djela uvijek razvijaju stupanj slobode i širinu obzora koji potiču čitatelja da stvori vlastiti prostor, polazeći od elemenata koje mu pruža tekst.

CITIRANA DJELA J.-M. G. LE CLÉZIOA

- LE CLÉZIO, J.-M.G i Le CLÉZIO Jemia, *Gens des nuages*, Paris, Stock, 1997.
LE CLÉZIO, J.-M.G., *Le Procès-verbal*, Paris, Gallimard, 1963.
L'Extase matérielle, Paris, Gallimard, „Essais”, 1967.
Le Livre des fuites, Paris, Gallimard, 1969.
La Guerre, Paris, Gallimard, 1970.
Hai, Geneve, Albert Skira, 1971 (pon. izdanje „Champs”, Flammarion).
Les Géants, Paris, Gallimard, 1973.
Mondo et autres histoires, Paris, Gallimard, „Folio”, 1978.
Désert, Paris, Gallimard, 1980.
Le Chercheur d'or, Paris, Gallimard, 1985.
Voyage à Rodrigues, Journal, Paris, Gallimard, 1986.
Le Rêve mexicain ou la pensée interrompue, Paris, Gallimard, 1988.
Onitsha, Paris, Gallimard, 1991.
Diego et Frida, Paris, Stock, 1993.
Ailleurs, Entretiens avec Jean-Louis Ezine, Paris, Arléa, 1995.
La Fête chantée et autres essais de thème amérindien, Paris, Le Promeneur/Gallimard, 1977.
L'Africain, Paris, Mercure de France, 2004.
Ourania, Paris, Gallimard, 2006.

Tema broja:
GENERATIVNA ANTROPOLOGIJA
I FRANCUSKI SONET

Robert J. Hudson

Clément Marot i „izum” francuskog soneta:
inovacija lirskog imperativa u renesansnoj
Francuskoj

Uvod

Renesansa je bila stilsko razdoblje u kojem se malo pazilo na prvotnost. Baš obratno: književnici, mislioci i umjetnici toga doba prihvaćali su svoju kulturnu sekundarnost.¹ To je svakako slučaj u Italiji, gdje se ponovno otkriće grčko-rimskih ideala smatralo daleko većom nagradom od ikakve proto-nacionalističke pretenzije na originalnost. Za naciju građana kakva je bila Francuska, to vrijedi još više; Francuze, koji imitiraju talijanske imitacije klasičnih ideja,

1 U djelu *Ekscentrična kultura: Teorija Zapadne civilizacije* (engleski prijevod Europe, la voie romaine), poznavalac klasika Rémi Brague dokazuje da singularnost Europe nalazimo u relaciji kulturne sekundarnosti helenizmu i judaizmu koje je posvojila rimska kultura. Njegovo drugo poglavlje, „Rimskost kao model” (24-42), objašnjava tu imitativnu i prisvajajuću paradigmu, tvrdeći da „Rimljani nisu izumili ništa” (29) i ocrtavajući kulturni prinos Rimljana kako slijedi: „Struktura prijenosa sadržaja koji nije zapravo vlastit. Rimljani su učinili tek malo više od prijenosa, ali to je daleko od ničeg. Nisu oni donijeli ništa nova u odnosu na ona dva naroda-stvaratelja, Grke i Židove. No, bili su nositelji inovacije. Pridonijeli su samom inovacijom. Što je njima bilo drevno, donijeli su kao nešto novo. (32, istaknuo autor). To je naročito vidljivo u isprekidanom periodu između Srednjega vijeka i Ranog modernog svijeta (i.e. Renesanse, 114-16), kad je inovacija putem imitacije – obnova putem posvajanja i ponovna čitanja – bila službeno geslo. Čitateljstvo Antropoetike, sa svojim naglašenim zanimanjem za „fundamentalnu antropologiju” temeljenu na mimetičkoj teoriji žudnje, bit će zainteresirano doznati da, na zadnjoj strani korica engleskog izdanja teksta, René Girard nudi sljedeću ocjenu Braguove teze: „Najkarakterističnija značajka europske (i američke) civilizacije nije njezina originalnost nego njezina svjesno pretpostavljena sekundarnost u odnosu na grčke i židovske modele. Ta je sekundarnost pristanak da se nauči ono što se samo po sebi treba naučiti od drugog kulturalnog modela, [ona je] najdirektniji model Europe, civilizacije koja je, ako mogu tako reći, izmislila kulturnu sekundarnost, a to je rimska civilizacija.”

zatječemo u situaciji sličnoj onoj pjesnikâ u desetoj knjizi Platonove *Republike*: trostruko su udaljeni od ideala koji oponašaju. U knjizi *Poetika Plejade: studija misli i terminologije šesnaestog stoljeća*, Grahame Castor uzima mnogo prostora da pokaže kako je u renesansi važnost koncepta „pronaska” bila daleko od romantične ideje inventivnosti kakvom je shvaćamo danas. Za pjesnike renesanse, stvarati poeziju značilo je kombinirati *invenciju* i *imaginaciju*. Da bi dokazao tvrdnju, Castor citira možda najvećeg pjesnika francuske renesanse, Ronsarda, koji piše: “Le principal point est l’invention, laquelle vient tant de la bonne nature que par la leçon des bons et anciens auteurs” (84) – [Ključni je pojam invencija, koja stiže kako iz dobre prirode (*inspiracija*, *imaginacija*) tako iz lekcija koju nam daju dobri i drevni autori]. U renesansi, invencija je bila sinonim za otkriće (ili, točnije, ponovno otkriće). Da ponovimo živopisnu sliku Thomasa Greena iz *Svjetla Troje*: u renesansi, poetski je itinerer bio ponovno oživiti – ne nužno i obnoviti – tradiciju „osvijetljenu prigušenim sjajem grada koji nestaje” (88). O istom govori Eric Gans u svom eseju *Estetika neoklasizma*, u djelu *Originarno mišljenje*: „Renesansa je bila trenutak promjene relativnih snaga rituala i estetičke kulture; to nije bila početna točka ili čak ‘ponovno rođenje’ ovog drugog” (150-51).² Tako, da se vratim svom naslovu, uz našu modernu koncepciju invencije koja je pod tolikim utjecajem *mensonge romantique* (romantične obmane), kako možemo govoriti o Clémentu Marotu kao „izumitelju” francuskog soneta, dok se izmičemo optužbi za anakronizam? Odgovor na to pitanje, i opravdanje ove studije, smješteni su u činjenici da renesansa vidljivo, javno priznaje svoju sekundarnost, geslom: *Innovation par imitation* [inovacija imitacijom].

Marotov izum³ soneta funkcionira, kako se ova studija trsi dokazati, u skladu sa samim principima *inovacije imitacijom*, pri čemu prijevod otvara vrata vrsti imitacije koja dopušta da se dogodi poetska inovacija. Pjesničke radove koje ćemo analizirati u sljedećim odlomcima predstaviti ćemo tako što ćemo slijediti trag Marotove poetske evolucije i otkriti kako njegova kompozicija

2 Gansovu ideju o tome kako sekularna estetika u renesansi premješta posvećeni ritual elaborirat ću u drugom dijelu članka, kad bude govora o Petrarkinoj kodifikaciji soneta kao idealnoj poetskoj formi kojom izražavam strasnu ljubav.

3 Unatoč anakronizmu inherentnu pri upotrebi takvih termina, tijekom proteklog stoljeća, pitanja prvenstva i ”izuma” francuskog soneta osvojila su primarnu poziciju u očima mnogih stručnjaka za renesansu, i potrošila im mnogo intelektualne energije. Debata o očinstvu soneta uistinu je *fait couler de l’encre*: struka se dvoumila između suvremenika Mellin de Saint-Gelais i Clémenta Marota. Golema količina i bogatstvo niza članaka, od kojih svaki modificira nalaze neposrednog prethodnika novim istraživanjem, izgleda kao dovoljan dokaz, o sebi i zbog sebe, pretpostavljene važnosti ovoga pitanja. Everett Ward Olmsted u svojoj disertaciji iz 1897. na Cornellu, *Sonet u francuskoj književnosti i razvoj francuske sonetne forme*, inzistira da su obojica, i Mellin i Marot, vjerojatno pisali sonete već u kasnim 1520-tima, te istražuje tko ih je od njih prvi pisao (20 – 21); dovodi u sumnju vjerovanje koje se dugo održalo, da je „otac” bio Mellin; to je netom (1995.) ustvrdio Marius Piéri u svojem *Petrarkizmu u XVI. stoljeću*, radu o Petrarki i Ronsardu (47). Jasinski bi, 1903., dodijelio priznanje Marotu, inzistirajući da je on napisao prvi sonet 1530. (37). Godine 1909., rad *Petrarkizam u Francuskoj u XVI. stoljeću* Josepha Vianeya ponudio je drugačiji smjer na raskršću, uputio se prema Marotu (45-58).

tipične francuske forme (najpoznatiji: epigram) vodi k njegovim prijevodi-
ma određenih Petrarkinih soneta, da bi na kraju proizvela pjesnički efekt,
jedinstveno obilježje francuskog soneta koji ću nazvati *le couplet marotique*
[marotovski kuplet]. Pa ako u renesansi čak i pjesnički „izum” nije više od
retoričke geste, Marotova francuska imitacija petrarkističkog soneta potpuno
nas je sigurno počastila jednim od najprofinjenijih primjera lirske inovacije.

Prije nego prijedemo na analizu marotovskog soneta i na objašnjenje funk-
cije marotovskog kupleta, za nastavak izlaganja bit će korisno poduprijeti ovaj
argument povijesnim smještanjem Clémenta Marota, književne figure, u rene-
sanski kontekst, jednako kao i ponuditi razloge tvrdnji da je petrarkistički so-
net ultimativna forma poetske imitacije, utemeljitelj lirskog ideala. Podijelit ću
svoj rad u tri bloka, i nastaviti kako slijedi: I) Clément Marot i lirska renesansa
u Francuskoj, II) Marot i petrarkinski lirski imperativ, i III) Od epigrama do
francuskog soneta: izum marotskog kupleta.

I. Clément Marot i lirska renesansa u Francuskoj

Povijesna ideja da se prelazak iz „mračnog doba” u renesansu dogodio preko
noći, mnogi bi se složili, apsurdna je, no, u povijesti francuske poezije, takva je
radikalna promjena tradicionalno prihvaćena. Godine 1549., objavljivanjem
Deffence et illustration de la langue françoysse [Obrana i slavljenje francuskog je-
zika] Joachima Du Bellaya, lirska tradicija u Francuza okrenula se naglavačke,
jer anžuvinski poeta daje primjere koje pjesnike, pjesničke stilove i žanrove
vrijedi imitirati ako autor želi poljepšati francuski dijalekt i pomoći mu da se
izjednači s kultiviranim talijanskim jezikom te jezicima antike. U isto vrijeme,
uz veličanje Grka i Rimljana kao tradicije koju treba imitirati kako bi se „pro-
širio” francuski jezik (I, 8), Du Bellay kleveće francusku nacionalnu tradiciju
i pjesničku produkciju gotovo svih svojih galskih prethodnika (II, 2). Ne bi
li Francuze ponukao da obogate svoj jezik, on tvrdi da su njihov „prirodni”

Sljedeće godine masivno djelo opata H. J. Moliniera, o životu i pjesništvu Mellina, ponudilo je eviden-
ciju koja podržava prvospomenuto mišljenje (389-99). Dekadu kasnije, vidimo da se pitanje tretira uz više
povijesne točnosti. Pierre Villey promiče Marota godine 1920., N. H. Clément preispituje njegovu dataciju,
no podržava istu generalnu tezu (1923.); Walter Bullock napravio je korak dalje godine 1924. Godine 1953,
François podržava Mellina kao autora prvoga soneta, da bi mu se Weber usprotivio 1955. (234n) i da bi ušao u
polemiku s C. A. Mayerom 1967. Dok je rasprava François / Mayer ostala otvorenom, i nije urodila bitnijom
evidencijom ni u jednom smjeru, struka u moderno doba – uglavnom – ide za većinom i prihvaća Marota kao
prvog francuskog zvonjeličara. Premda kompetentni u najnovije vrijeme, bliske nam 1990. (Zillijeva knjiga
Mellinovih soneta (LXII) i antologija Jacquesa Roubauda *Soleil du soleil* [Sunce sunca] (15)) te 1993. Defauxovo
izdanje Marota (1298-99n.) odgovaraju na pitanje kaskajući tragom spomenutih stručnjaka, sva arhivska evi-
dencija koju posjedujemo upućuje da je Marot prvi objavio sonet 1538. (Villey 547; Roubaud 16; Jasinski 38n;
Gendre 34; Balsamo, “François I” 51). K tomu, nepristranija, manje partizanska znanost otprve će priznati da
“očinstvo soneta, izgleda, valja priznati Clémentu Marotu” (Rigolot, *The Sonnet* 172).

poetski stil i govor „običnih ljudi” nedovoljni, pa poziva na imitaciju Marcijalovih epigrama, Ovidijevih elegija, Kvintilijanovih satira, Vergilijevih ekloga, Horacijevih oda, Homerovih epova, i Petrarčinih soneta (II, 4-5). Za divno čudo, u tom traktatu, koji će postati prava biblija renesansne teorije imitacije, formalizirajući poetsku doktrinu *inovacije imitacijom*, upravo će kasni Marot (koji je podlegao kugi godine 1544.), prvi francuski zvonjeličar (koji je prvi sonet objavio više od dekade prije *Obrane...*, godine 1538.), biti Du Bellayev glavni primjer onoga što ne treba imitirati.

Zašto bismo izdvajali Marota? Tradicija u koju se gura Du Bellay, s *Obranom...* i *Pjesničkim umijećem*⁴, bila je takva da je u njoj godinu dana ranije postigao uspjeh Thomas Sébillet svojom *Art poétique français* [Francusko pjesničko umijeće] (1548). Na mnogo načina, Du Belley reagira na Sébilleta – a možda ga pokušava i oboriti – koji u svojem traktatu tradicionalne, srednjovjekovne francuske forme sagledava kao prirodne, nacionalne produkte pjesničke evolucije od vremena antike. Za tadašnja postignuća modernog francuskog stiha, Sébilletov je model *par excellence* – Clément Marot.⁵ Sébillet opravdano vjeruje da Marot pripada grupi pjesnika koje Jean Vignes označuje kao *derniers rhétoriciens* [posljednji retoričari] (83), sinovi *grands rhétoriciens* [velikih retoričara], grupe koja je uključivala Clémentova oca Jeana Marota i čijoj pjesničkoj virtuoznosti nije bilo ravne u francuskoj tradiciji, ali, istodobno, simplicističke pjesničke forme te grupe bile su derivati srednjovjekovnih srokovnih shema, a članovi su se radije bavljali retoričkim igrama nego isticali nacionalistički radni program. Što se tiče uloge Clémenta Marota, on se zatekao na vrhu, rastegnut između začelja s *rhétoriciens*, tradicije od koje se nikad nije želio razvesti (Vignes 87), i fronta pjesničke obnove u koju će ga uvesti Du Belley i Brigada Plejade u 1550-tima. Zapravo, Christine Scollen-Jimack dobro je opisala Marota, citiram:

[A] Janusovska figura koja se istodobno osvrće u srednji vijek (njegovi najraniji radovi ovjekovjećuju kasno-srednjovjekovnu pjesničku tradiciju, a uredio je i izdanje Villona i *Romana o ruži*, i novači se u prvu fazu francuske renesanse (prevodio je Vergilija, Ovidija i Petraraku, i možda je bio prvi pisao sonete na francuskom). (502)

Zbog potrebe za oštrim prekidom između srednjega vijeka i nove pjesničke obnove koju je otkrio u imitiranju, da bi tezu svog manifesta iz *Obrane...* ukorijenio u Francuskoj, Du Bellay je shvatio da mora iskorijeniti Marota:

4 Ovaj književni žanr, koji utemeljuje drugu formu imitacije – Horacije i Ciceron su joj glavni izvori – bio je ekstremno popularan sredinom šesnaestog stoljeća. Du Bellayova *Obrana* zapravo je tek jedna (doduše, najslavnija) od tuceta teorija pjesničkog umijeća koje su nudile savjete o poljepšanju francuskog jezika. O *Obrani*, vrlo je informativna knjiga Margaret Ferguson *Trials of Desire*.

5 Vratit ćemo se Sébilletovim teorijama o epigramu i sonetu u drugom i trećem bloku ove studije.

Marot me plaist (dit quelqu'un) pour ce, qu'il est *facile*, et ne s'éloigne point de la *commune* manière de parler. . . . Quand à moy, telle *superstition* ne m'a point retiré de mon Entreprinse: pour ce, que j'ay tousjours estimé notre Poësie Françoise estre capable de quelque *plus haute*, et *meilleur* Style, que celuy, dont nous sommes si longuement contentez. (II, 1: 120-21, istaknuo autor članka)

[Marot mi se sviđa (reći će netko) zato što je *lak* i ne udaljava se uopće od *običnog* načina govora... Za mene, takvo *praznovjerje* me nikad nije uspjelo odvratiti od mog Pothvata: jer ja sam uvijek cijenio naše francusko pjesništvo kao sposobno za *uzvišeniji* i *bolji* Stil od ovog, kojim smo tako dugo bili zadovoljni.⁶ (II, 1: 120-21, istaknuo autor članka)]

U dokumentu koji ima pretenzije obogatiti i proširiti francusko narječje, s krajnjim ciljem da ga učini ravnopravnim klasičnim jezicima, jednostavno nije bilo mjesta za poeziju koja ističe ono što je lako čitljivo i općepoznato.

Margaret Ferguson je obavila važno istraživanje, koje potvrđuje ovo objašnjenje, svojim čitanjem Du Bellayeve *Obrane*... pod naslovom *Napadačka Obrana nove intelektualne elite* (194, istaknuo autor članka):

Napad na Marota ističe kompleksnost Du Bellayevog koncepta vulgarnog i njegovih ambivalentnih osjećaja prema potencijalnim čitateljima. Većina Marotovih prvobitnih čitatelja imala je pristup na dvor tijekom vlasti Franje I. (1515 – 1547), pokrovitelja slikarstva i književnosti. Okriviti Marotov idiom da je vulgaran, sposoban svidjeti se zato što je 'pitak', blizak 'govoru običnih ljudi', bio je dakle izazov čitateljskoj eliti nove vlasti Henrika II.: oni bi odali nedostatak uljudbe kad bi propustili promijeniti ukus. Bilo je zapravo manje razlika između Du Bellaya i Marota nego što to retorika [*Obrane*...] sugerira. Osim francuskih srednjovjekovnih žanrova, Marot je pisao imitacije Talijana i klasične modele sa znatnom svestranošću – ne samo elegiju, eklogu i epigram, nego osobito petrarkistički sonet, koji je uveo u Francusku (194-95).

U drugoj, daleko zlobnijoj interpretaciji nego što je nacionalističko objašnjenje netom predstavljeno, Du Bellay i Ronsard učinkovito uništavaju i protjeruju svog edipalnog oca kako bi naslijedili pjesničko prijestolje šesnaestostoljetne Francuske. To je teza poglavlja *Totemi za obranu* iz djela *Položaj petrarkizma* koje je o Du Belleyu i Marotu napisao William J. Kennedy; situacija je tu definirana kao „ilustracija socijalne psihologije kakvu je skicirao Freud u *Totemu i tabuu*” (94), iz koje, ironično, slijedi „rezultat koji bi bio ništa manje nego borba za vrhovnu vlast unutar francuskoga kanona i potencijalnoj smetnji za razvoj nacionalne kulture” (94). Claude Thiry to razrješenje oblikuje

⁶ U prijevodu Du Bellaya, sačuvana je njegova uporaba velikih početnih slova određenih ključnih riječi.

ovako: „On bâtit sur l'œuvre des prédécesseurs, on innove éventuellement à partir d'elle, mais on ne la répudie pas, et ce jusqu'à la génération de Clément Marot: le rejet du père, en poésie française, n'apparaît qu'avec la Pléiade” (2). [Gradimo na djelima prethodnika. Dogodi se da se odmaknemo inovacijama, ali ne odričemo ih se, a upravo to je učinila generacija Clémenta Marota: odbacivanje oca, u francuskom pjesništvu, nije se dogodilo prije Pléiade.] Marot, tako slavljén pjesnik, bio je jedini – falički otac – kojeg je Du Bellay imao potrebu spomenuti, zato što je bio najrecentniji, najteže ga je bilo nadmašiti, i svi drugi „srednjovjekovni” pjesnici daleko su od raspona širine njegovih poetskih krila. Da bi se obračunao sa svakim potencijalnim suparništvom, Du Bellay jednostavno mora eliminirati ovu središnju figuru. Du Bellay tako Marota pretvara u svojevrsnog Krnju, učinkovito izdvaja svog prethodnika te napadom *ad hominem* u lošem svjetlu prikazuje tog velikog, ključnog pjesnika francuske tradicije. Marotova biografkinja Pauline Smith oplakuje tu suzdržanost Plejade – i francuske kulturne memorije, posljedično – pri prepoznavanju uloge Marota u renesansnoj poetici:

Koliko god bila velika ili razumljiva njihova suzdržanost da mu priznaju zasluge, pjesnici Plejade naslijedili su od Marota važnu baštinu. Njegove su inovacije išle tako daleko da su dosegle pjesničke ‘reforme’ koje je kasnije Ronsard pripisivao sebi. Daleko od toga da sami budu prvi pri prekidu s tradicijama *rhétoriciens*-a i sa svime što je bilo srednjovjekovno u poeziji njihovih predhodnika, pjesnici Plejade tu su ulogu zanjekali jednom od svojih predhodnika.

Preporučali su francuskom pjesništvu njegovanje žanrova Italije i klasične antike, kad je Marot već bio napisao prve francuske elegije, uveo epitalamij [svatovac], eklogu i sonet, utemeljio epigram i sročio u svojim *chansons* i *cantiques* ono što se samo imenom razlikovalo od onog što je kasnije Ronsard zvao *Odama*. [...] I davno prije Plejadinih petrarkinskih i anakreontičkih faza, Marotovo je pjesništvo u Francusku uvelo koncept talijanskih ljubavnih pjesama [...]. (273, istaknula P. S.)

Još sažetiji i evokativniji u svom prikazu, Gérard Defaux, u *Uvodu* za Marotova *Sabrana djela* u Garnierovom izdanju Klasika, prema svom mišljenju o Plejadinom dugu Marotu, ukazuje na mnoge od prinosa jednakih onom gđe Smith, i tvrdi da je Marot „avait en somme fait le lit dans lequel Du Bellay et Ronsard n'eurent plus qu'à se coucher” (I: clxviii). [(Marot) je, ukoliko, napravio krevet, a Du Bellay i Ronsard nisu trebali napraviti ništa, samo leći u njega.] Bez obzira koju tko interpretaciju, ako ikoju, odluči prihvatiti, teško je pretjerati u priznavanju Marotu dugo zasjenjene važnosti za poetiku Plejade. Dok je još uvijek prerano proglasiti ga „izumiteljem” francuskog soneta, nemoguće je previdjeti njegove zasluge za pjesničke reforme koje Plejada pripisuje sebi, i na

kraju, s punim pravom, priznati, kako čini Jean Balsamo, da je „Marot inventait le pétrarquisme français” (50). [„Marot je izmislio francuski petrarkizam” (50)].

Pomak od poetike općenito prema sjajnoj formi petrarkinskog stiha koja je središnji interes ove studije, sonetu, valja istaći da je u izdanju od 1550. vlastite knjige soneta, *L'Olive [Maslina]* (prva zbirka u francuskoj tradiciji koja se sastoji isključivo od soneta) Du Bellay – bilo to namjerno ili ne – napravio odmak od pripisivanja Marotu uvođenja soneta u francusku tradiciju; to je pripisao njegovom manje škodljivom suvremeniku Mellinu de Saint-Gelais: „(L)e sonnet italien [est] devenu français, comme je croy, par Mellin de Saint Gellais” (Ed. Caldarini 230) [Talijanski je sonet postao francuskim, vjerujem, po Mellinu de Saint-Gelais.] Max Jasinski, u svojem djelu iz 1903. *L'histoire du sonnet en France [Povijest soneta u Francuskoj]*, istodobno prihvaćajući i pružajući podatke učinkovitog brisanja Marota iz sonetne tradicije tijekom stoljeća, sugerira da: „Comme du Bellay le premier en avait donné la sensation nette, avec talent, et dans des conditions favorables, on fit de lui le premier sonnettiste français, l'inventeur même du genre” (58)! [Otkako mu je Du Bellay prvi podario čistu senzacionalnost, talentom, u povoljnim uvjetima, postao je prvim francuskim pjesnikom soneta, čak izumiteljem žanra.] Pokazujući shvaćanje izumiteljstva kakvo je karakteristično za romantizam, Jasinski propušta obuhvatiti pojam „ponovnog otkrića”, imitacije i inovacije koje su mjerodavne za ulazak petrarkističkog soneta u francusku tradiciju. To naročito vrijedi kad uzmemo u obzir da je Du Bellay osobno rabio *couplet marotique* (*marotovski kuplet*, pojam ću uskoro objasniti) u vlastitim sonetima. Više nego išta drugo, Marotov doprinos formi petrarkinskog stiha osposobio ga je da postane prepoznatljivo francuskim.

II. Marot i petrarkinski lirski imperativ

Ako nam je cilj izgraditi tumačenje Marotova izuma francuskog soneta, preduvjet nam je ispitivanje „lirskog” kao koncepta i petrarkinske kodifikacije strukture od 14 stihova kao idealne lirske forme. Pri tom poslu pojasnit ću što je važno u ovom radu i odgovoriti na pitanja koje postavlja: zbog čega je sonet toliko važan i posvuda imitiran stihovni oblik? Zašto je sonet još uvijek najpoštovanija, možda jedina priznata fiksirana pjesnička forma⁷ u očima edu-

7 Dopuštam – na pamet padnu i oda, balada, rondel, dizain, limerik ili čak haiku. Ipak, tvrdim da sonet ostaje najlirskija od svih tih formi, također, i najpriznatija. Očita duljina i kompleksnost retoričke strukture elgegične pindarske (grčke) ili horacijevske (latinske) ode općenito limitira studij (čak i priznavanje) žanra stručnjacima. Melodioznost i varijacije popularne srednjevjekovne narativne balade i rondela teže manje lirskom tematski, formalno su manje rigorozne i, na kraju, manje priznate kao poetski oblik. Limerik je tradicionalno rezerviran za komične svrhe, pa ćemo ga, unatoč fiksiranog metra i srokovne sheme, prije naći nažvrljanog olovkom na zidu kraj odmorišta za kamione nego u zanatski vještoj zbirci emotivnih stihova. A haiku, da ne spominjemo njegovo ne-zapadnjačko porijeklo, prvenstveno traži prilagodbu broju potrebnih slogove, dok zanemaruje većinu ostalih formalnih konvencija (rimu, metar itd.).

cirane publike? Zašto je stoljećima do danas, kad pjesnik želi artikulirati svoju muku u odnosu, kad slici svoje nedostupne dragane želi podariti besmrtnost, logika [te] zahtjevne i sputavajuće petrarkističke forme njegov omiljen izbor? Odgovor nalazim u činjenici da – strukturalno kao i tematski – petrarkinski sonet dopire do samog srca lirizma, čineći imitaciju te forme imperativom za onoga tko želi biti pjesnik.

Sklonost pjesnika imitiranju Petrarke i njegova soneta nazivam „petrarkinskim lirskim imperativom”⁸ misleći na razinu sekundarnosti činjenice da petrarkinski sonet, kao lirski forma, lingvistički i poetski funkcionira kao neotklonjiva molba ili zapovijed. Dokazat ću to, u prvom redu, tako da utvrdim radnu definiciju pojma „lirsko”; zatim ću objasniti kako lirski poezija lingvistički funkcionira poput imperativa u činu govora, da bih na kraju pokazao kako je petrarkinski sonet logično relevantan lirskom stavu pjesnika.

Naslovom nedavnog članka u *PMLA* (od siječnja 2008.) Jonathan Culler postavlja vrlo jetko pitanje: „Zašto lirika?” Oplakujući zapostavljenost studija pjesništva u akademskoj zajednici, gdje je „narrativ postao norma literature” (201), Culler poziva na rehabilitiranje stiha te izvlaštenje konstitutivnih dijelova koji lirski forme diskursa dijele od više dijegetskih narativnih formi. Slijedeći dijagnostičku valorizaciju problema i prije nego ponudi protuotrov, Culler nastavlja definicijom pojmova u tom pitanju i sugerira niz odgovora na drugo važno pitanje: Što je lirsko? U vezi s tim, nudi on najmanje četiri kategorije koje karakteriziraju lirsko, kako slijedi: 1) direktno adresiranje, s obzirom da je „klasično pjesništvo općenito bilo upućeno nekome [i] tretiralo pjesmu kao događaj kojim se obraća publici, glumljen za publiku, čak i kad idealizira situacije društvenog rituala” (204); 2) retorička transakcija, ili „karakterističan ekstravagantan, performativan govorni čin” (205); 3) lingvistički događaj, pri kojem je subjektivnost utemeljena karakterističnom „datošću, netrascendentnošću, konkretnog jezika (206), što je lirsko iskustvo (kao suprotivno prevodivoj prirodi narativnih struktura); te, konačno, 4) jezik vrijedan pamćenja – „učinjen takvim da ga bude vrijedno pamtiti [pa tako, moguće ponavljati] zbog njegova ritmizirana oblika i fonoloških uzoraka” (206). Odredivši jezik kao jasno definiranu kategoriju poetske kreacije, Culler uvjerljivo priprema prepisati lijek za tu kritičarsku boljeticu: povratak studiju lirskog.

Objavljen u pravo vrijeme, možda čak i zakašnjelo, Cullerov članak otvara pitanja ključna za razumijevanje onoga što dijeli liriku od diskurzivnih formi

8 „Petrarkinski lirski imperativ” naslov je moje doktorske disertacije (UCLA 2008); u njoj sam se bavio – počevši od Marota – tom pjesničkom tendencijom francuskih sonetista (1536-1552). Namjerno sam se odmaknuo od tradicionalnog pridjeva „petrarkistički” [engl. *Petrarchan*, zapravo: *Petrarkin!*] i izabrao alternativu, „petrarkinski” [*Petrarchian*]; jednako tretiram imitatore Petrarke, „petrarkiste” ili *les pétrarquaisants*, valja svakako napraviti razliku između djela koja imitiraju Petrarču od djela koje je Petrarča vlastoručno napisao. [To nije potrebno u hrvatskom, gdje „petrarkistički” ne ostavlja mjesta sumnji; op.pr.] *Petrarkinski* je sonet, dakle, takav koji imitira jednu od prave Petrarkine varijacije. Za pjesnike renesansne Francuske, Petrarča je, ako i samo u mitu, kodifikator forme i glavna ličnost za strukturu i temu.

književnih kreacija; također, ponovno uvodi područja teorije rodova, koja su desetljećima ležala drijemajući. Istraživanje razlike između rodova možda je najviše proslavio Northrop Fry, kanonskim esejem *Teorija rodova* (iz djela *Anatomija kritike*, 1957.), gdje književnost dijeli u četiri kategorije: epos, prozu, dramu i liriku (248 – 49) i tvrdi da odredbena razlika između rodova ovisi o nečem što on zove korijenom prikazbe: ključni razdjelnik je odnos autora (subjekta) prema publici (objekt). Prema Fryeu, za razliku od ostenzivnih ili diskurzivnih formi ekspresije, „Lirika je rod u kojem pjesnik (...) okreće leđa svojoj publici” (271). Drugim riječima, lirika ovisi o razdvajanju subjekta koji žudi od objekta koji je žuđen – izraženog lingvistički kao imperativ.⁹

U jednom članku o Sapfi i izvorima grčke lirike, naslovljenom *Naissance du Moi lyrique* [Rođenje lirskog Ja], Eric Gans govori o razdvajanju subjekta-pjesnika i diviniziranog, žuđenog objekta, što rezultira stvaranjem roda lirike:

(Ce qui) [...] donne naissance à la poésie lyrique est sans doute une prière ou invocation adressée à une divinité qui d'une manière ou d'une autre la somme d'être présente. La prière proprement dite prend une forme *impérative*; on demande quelque chose à la divinité, et en premier lieu sa présence, ne serait-ce que pour l'écouter. (129., istaknuo EG)

[Ono što rađa lirsku poeziju bez sumnje je molitva ili invocacija upućena božanstvu koje, ovim ili onim načinom, priziva. Molitva izrečena na pravi način uzima oblik *imperativa*, nešto tražimo od božanstva, i na prvome mjestu njegovu prisutnost, makar samo da bi nas poslušalo.]

Funkcionirajući kao molitva, lirsko teži učiniti prisutnim ono što nije prisutno – u ime prisutnog subjekta, prizvati ne-prisutan objekt, putem jezika. Vratimo se Fryeu: lirika je, retorički, analogna molitvi kao *epos* propovijedi (249) – „Korijen prikazbe u lirici je hipotetičan oblik onog što je u religiji nazvano ‘odnos Ja – Ti’ ” (248 – 249). Tylor definira molitvu kao „iskrenu *žudnju* duše, izgovorenu ili neizrečenu” (364, naglasio RJT). Ono što bi J. L. Austin ili John Searle, u svojim filozofskim teorijama jezika, htjeli da se odnosi na čin ne-govorenja, [naime] imperativ, teži obaviti nešto riječima: učiniti prisutnim ne-prisutno putem lingvističke evokacije. „Imperativi smišljaju akciju s obzirom na njihova adresanta. Ta intencija ide u smjeru riječ → svijet (Searleova svijeta); ipak, njezina je akcija jasno manje direktna od one designativnog ostenziva” (Gans, *Originary Thinking* 70).¹⁰ U nastavku osvjet-

9 Za drugo, ranije kulturno objašnjenje ovog pomaka iz prisuća u odsuće, javnog u privatno, molim vidjeti objašnjenje Edwarda B. Tylora u *Rituali i ceremonije* (362-442) u *Primitivna kultura* (1913), gdje bilježi kreiranje od praktičnog djelovanja, izražavanja upućenog okolini prema više simboličnom, dramatičnom govoru „teološkom jeziku gesti” (362) koji bi kao rezultat imao, tijekom razvoja imperativnog obraćanja, rod lirike i, s vremenom, molitvu.

10 Gans u *Originarnom mišljenju* nastavlja pojmovima lingvistike objašnjavati zašto u imperativu subjekt sudjeluje u uzaludnoj zadaći: ”Ja te krstim...’ zapravo uzrokuje promjenu u stvarnosti; imperativ sam samo pokušava izazvati promjenu putem djelatnosti nekog drugog. Istina je, promjena koju traži imperativ prirodna je promjena, nije kulturalna poput davanja imena ili naslova; no, baš zbog toga, same riječi ne mogu obaviti posao” (70).

ljavanja veze između lirskog iskona i originarne scene, Gans nudi fenomenološko objašnjenje lirskog:

Les éléments de base d'une phénoménologie de la situation lyrico-rituelle sont donc les suivants: la communauté se rassemble dans la présence de tous ses membres . . . ; mais, cette présence [sacrée] est en même temps un lieu d'absence, du manque non d'un être réel dont l'avènement pourrait le combler, mais d'un être transcendantal qui ne saurait être présent que par la re-présentation. (*Naissance* ... 129.)

[Temeljni su elementi fenomenologije lirsko-ritualne situacije sljedeći: zajednica se okuplja, svi su članovi prisutni... ; ali, ta je [sveta] prisutnost istodobno i mjesto odsutnosti, manjak bića, ne realnog, čiji bi ga dolazak ispunio, nego transcendentalnog, koje bi moglo biti prisutno isključivo reprezentacijom.]

Čak i kad je ta sveta središnjica zazvana verbalno, imperativnom formom, zbiljska prisutnost zazvanog božanstva (u tom primitivnom slučaju kolektivno-zazvanom) ostaje nemogućnost; ali, činom rituala zazivanja sveta središnjica i dalje zadržava svoju svetost u mašti zajednice. Lirska je poezija, dakle, trajno djevičanska, kao žudnja nikad fizički zadovoljena, samo estetikom poštovana (putem reprezentacije). Gans govori toj osobini nepostojanja da "[...] cependant l'être qui garantit le succès de l'opération n'existe [...] qu'en imagination. Le lyrique rituel est une tentative pour stimuler cette imagination qui risque d'être défaillante" (129). [Međutim, biće koje jamči uspjeh operacije postoji samo u mašti. Ritualna je lirika pokušaj da se stimulira ta mašta koja bi se u protivnom mogla pokazala nedjelotvornom.] Kao običaj, sveti model, lirski bi ritual postojao kao jamstvo prvenstva svete središnjice; zazivamo je, ali nikad ne postaje našom, žudimo je, ali je nikad ne dobivamo.

Od tog svetog, antropološkog modela lirskog imperativa-kao-molbe, napredovali smo do modela sekularnog pjesništva¹¹, gdje je pitanje *imperativa* ključno. U *Kraju kulture*, raspravljajući o sekularnoj estetskoj kulturi Grčke, Gans još jedanput istražuje Sapfin lirski stih i nudi sljedeću opservaciju: „Pjesma je molitva boginji; no, moderan će je bezvjerac pročitati kao ljubavnu pjesmu adresiranu, zapravo, voljenoj, kako je često bio slučaj u renesansi” (277). Jedno, možemo reći, stoji umjesto drugog, kao što je slučaj „kriptoreligijskog ponašanja” ne-vjerničkog čovjeka, kakvo je objasnio Mircea Eliade (24). Lirska poezija, u sekularnom svijetu, postaje trag prošle pobožnosti, dok u isto

11 U bilješki iz „Rodenja lirskog Ja”, Gans objašnjava da je, neovisno o svetom ili profanom registru, lirska (ili imperativna) forma uvijek medijal, koja se zadržava između drame i eposa: „(D)ans le cadre rituel, le drame est plus primitif et le récit plus évolué que le lyrique, alors que dans le cadre séculier l'ordre est renversé, le genre lyrique occupant encore la place intermédiaire” (130n). [Unutar ritualnog, drama je primitivna a priča naprednija od lirskog, dok je unutar sekularnog obrnut redosljed, rod lirike još uvijek zauzima srednju poziciju.] Usred ekspresivnog, aktivnog sudjelovanja pri prvom i latentnog, pasivnog odsuća u drugom, u oba slučaja, prebiva lirski imperativ, neostvarena, posrednička forma kojom prisutni subjekt jezično poziva neprisutni, žudeni objekt.

vrijeme služi vrlo osobnim, subjektivnim i profanim namjerama. Zajednička središnjica svetog zamijenjena je (zamišljenim) svetim Ženskim, individualno željenim, jednako nedostupnim pjesniku koji ga zaziva. U Ljubavi i Zapadu, Denis de Rougemont sagledao je velikog kodifikatora stihovnih formi kako prožima lirsku poeziju „posve poganskim dahom! Poganskim, i ne na zadnjem mjestu, heretičkim!” (180). Tradicija od koje se Petrarka distancirao svojim sonetom, tradicija srednjovjekovne performativne lirike provansalskih trubadura, nije samo bila pretjerano alegorična nego i namjerom odviše zapetljana u javno i didaktičko. Personalna, moderna, sekularna lirika bila bi više refleksija osobnih žudnji; a žuđeni objekt ne bi bio univerzalno nedostupan bog, nego personalno nedostupan ženski dvojnik. Tijekom svog napredovanja, lirska je forma napustila prizivanje Boga, i, kako Gans sugerira u *Izvori jezika*, „često se obraća direktno objektu subjektive žudnje” (241).¹²

Žudnja ostaje ključnom u ovom svjetovnom modelu, jer Gans razjašnjava da „[le] rapport du couple lyrique est une relation de désir, non de fait; leur intimité n'est jamais que potentielle ou lacunaire” (*Naissance...130*). [Odnos između članova lirskog para je relacija temeljena na žudnji, a ne na činjenicama; njihova intimnost nikad ne prelazi potencijalnost ili izostalost.] Tematski uklonjena sa scene kolektiva, psihička bliskost para ostaje u potpunosti neupitnom. Strastvena ljubav može postojati jedino *in absentia* – a lirska je poetski izraz strastvene ljubavi. Žudnja za nedostupnim sve je što uopće može biti izraženo. Međutim, na isti način na koji tragični teatar može, u odnosu na zajednicu, pokazati – u *ostenzivnom* smislu – pozornicu stvaranja, lirski pjesnik može jednako osvojiti pozornicu stvaranja, verbalno. Čak i pogrješka – ili negativna odluka – svake uistinu lirske pjesme jamči nastavak stvaranja, ako već ne fizičke reprodukcije, u najmanju ruku putem reprezentacije. U istom članku, Gans to kaže ovako:

La poésie lyrique la plus intime reproduit donc la situation fondamentale du rite. Ce n'est pas l'intimité du couple mais la *réciprocité* potentielle du désir érotique qui fait la différence essentielle entre le lyrisme laïc et ses sources liturgiques. On peut imaginer à partir de signes divers la présence d'une divinité, on peut même la faire parler, mais on ne peut pas lui attribuer un *désir* qui répondrait à celui de son suppliant. Le rapport du couple possède à l'encontre de celui entre l'homme et Dieu un dénouement potentiel dans la *réciprocité* (de l'amour, de l'acte sexuel). (Rođenje... 130, istaknuo autor)

[Najintimnija lirska poezija reproducira, dakle, temeljnu situaciju rituala. Ne intimnost para, nego potencijalna *uzajamnost* erotske žudnje tvori suštin-sku razliku između sekularnog lirizma i njegovih liturgijskih izvorišta. Na te-

12 U ulomku o *Rodovima diskursa*, u šestom poglavlju *Izvora jezika*, Gans dijeli rodove književnosti u tri oblika koje korespondiraju s evolucijom jezika: dramatično-ostenzivni, lirsko-imperativni i narativno (ili epsko)-deklarativni (232-57).

među različitih znakova, moguće je zamišljati prisutnost božanskog, čak dotle da se božansko biće navede na govor; ipak, nikad mu se ne može pripisati *žudnja* koja bi bila odgovor na moliteljevu. Za razliku od veze između čovjeka i Boga, odnos unutar para posjeduje mogućnost izostanka uzajamnosti (u ljubavi, u spolnom činu).]

I dalje, dok vjera u moguću uzajamnost uistinu postoji na razini svetog (zašto bi vjernica molila, ako osjeća da nikad ne će biti uslišana?), ona nikad nije prezentirana u terminima erotike, nego ispunjenjem ovozemaljskih želja. Sekularan (ili ljudski) subjekt pak traži uzajamno, recipročno posjedovanje diviniziranog objekta – u osobnom spolnom ispunjenju; premda se u to nikad zapravo ne vjeruje, beskonačno se ponavlja. U tom *leurre* [mamljenju] mačke i miša, tom strastvenom osvajanju koje nikad ne će završiti pobjedom, pjesnik-ljubavnik zauzima pozornicu svetog, trajno je nanovo stvarajući putem stiha.

Jasno i intimno razumijevajući dilemu o (ne)mogućnosti reciprociteta u odsuću, Petrarca ga usađuje – formalno i tematski – u svoje lirske zamolbe Lauri, stvarajući štedljivo poetsko prizorište žudnje, koje minimizira muku i postiže rješenje u zahtjevnoj strukturi od četrnaest stihova: u sonetu. Dok je izum soneta – brak dvije popularne talijanske forme, *ottave*, kitice od osam stihova, i *strambotta*, kitice od šest – tradicionalno pripisan Giacomu da Lentini i Sicilijanskoj školi Fridrika II. u *duecentu*, a sonete su pisali i Dante, Cavalcanti i drugi prije Petrarke,¹³ zapalo je prognanog Toskanca kodificirati i temu i strukturu nemoguće, strasne ljubavi u stihovni oblik kojem će otad biti ultimativna referenca.

Tematski, Petrarčin bi sonet pjevao o mukama zbog Laurine nedostupnosti, ali to su drugi već uspješno obavili, rabeći druge lirske forme. Da bi se proizvela idealna forma u kojoj bi se izražavale lirske frustracije, bilo je nužno formalno rekreirati asimetričnu, imperativnu situaciju prisuća i odsuća. To se postiglo u formi soneta. Talijanska poezija funkcionira numeričkim sustavom versifikacije (kao i francuska) – što znači, svaki stih nosi jednak broj slogova, a rima je determinirana fonemičkom homofonijom između najmanje dva stiha na razini završnog naglašenog samoglasnika i svih slijedećih zvukova. U Petrarčinom sonetu (za razliku od Giacomovih ukrižanih rima) *ottava* je dvostruki, ponovljeni par kitica, obgrljeni katreni: ABBA ABBA. Taj se simetričan, jednoličan niz rima doimlje kadrim za nastavljanje u nedogled, kiticu za kiticom (ABBA ABBA ABBA...), ali je u sonetu nasilno prekinut u desetom stihu, uvođenjem nove rime (C): ABBA ABBA CDE CDE.¹⁴ Napadom na kontinuitet rime, pjesnik uvodi naglu promjenu koja dopušta pjesmi krenuti svojim

13 Za podrobnu analizu lirskih ograničenja ovih ranih talijanskih soneta, molim pogledati prva dva poglavlja moje doktorske disertacije.

14 S Petrarcom, dok je rima u paru katrena uniformno ABBA ABBA, u preostale dvije tercine varira. André Gendre izvješćuje o procentu prekida s najprihvaćenijim tendencijama u 317 soneta iz Kanconijera u svom *Razvoju francuskog soneta*: CDE CDE (38%), CDE DCE (21%) and dvosročni CDC DCD (36%) (32n).

teleološkim smjerom, razrješenju. Dakle je simetrija (ili iluzija reciprociteta) žrtvovana, e da bi se pjesnikova lirski patnja privela kraju.

Interpretiramo li podjelu na kitice kao želje koje se nadmeću ili kao zrcalne žudnje (ABBA ABBA) terminima generativne antropologije, uvođenje stroka C bio bi trenutak odgode koji dopušta mirno razrješenje. Trodjelna konstrukcija soneta, može se reći, djeluje kao silogizam. Ako znamo da je u renesansi pjesništvo općenito bilo poznato kao „umjetnost druge retorike”, nije čudo da su pjesnici tog perioda spremno prepoznavali silogizmičke kvalitete soneta (Gendre 7). U klasičnom primjeru silogizma, „Svi ljudi su smrtni / Aristotel je čovjek // dakle, Aristotel je smrtni” općenitiju prvu premisu slijedi specifičnija druga premisa koja vodi logičnom zaključku. U silogizmičkom sonetu¹⁵, jedan bi katren (Q1) ponudio premisu objektivne općenitosti a drugi (Q2) drugu premisu subjektivnijih pojedinosti; one bi zajedno izgradile zaključak u tercinama (T) čime bi se razrješila – makar i negativno – dilema žudećeg subjekta-pjesnika. Čitajući takvu strukturu unutar Petrarkine tematike, sonet možemo razlomiti na sljedeći način: moja je žudnja prema njoj moćna (Q1) / ona mi je nedostupna (Q2) // zato jer je žudim, osuđen sam na patnju (T).

Ta forma silogizma u strukturi od sonetnih četrnaest stihova (koja odgovara i rekreira lirsku tematiku) minimalna je, štedljiva, i ponovljiva. Teleološki usmjerena, u čvrstu kalupu, dopušta pjesniku izraziti svoju patnju dok nudi razrješenje koje je ritualno ponovljivo u potonjem sonetu. Što je, napokon, *Canzoniere*, ili Petrarkina zbirka rasutih rima (*Rime sparse*), ili njegova kolekcija pučkih fragmenata (*Rerum vulgarium fragmenta*) ili poznija, francuska *recueil d'Amours*, ako nije antologizirana zbirka ritualistički repetitivnih, neuslišanih, imperativnih zamolbi? To trajno negativno razrješenje soneta omogućuje njegovo nastavljanje. Kao što Gans piše: “Les poèmes lyriques se répètent à l’infini, mais le désir qu’ils expriment est chaque fois nouveau, indépendant de toute norme rituelle ou simplement sociale.” (*Rođenje...* 131.). [Lirske se pjesme ponavljaju u nedogled, ali žudnja koju izražavaju svaki put je nova, neovisna o cijeloj toj ritualnoj normi, ili jednostavno društvenoj.] U strogo zadanih četrnaest stihova soneta, žudnja je ponovno stvorena, reprezentirana i razriješena – te može biti nanovo rođena u svakom potonjem sonetu.

Prijeći ću s teorijskog istraživanja na analitičku demonstraciju, i razmotriti taj fenomen samospustavajuće lirske žudnje silogizmičkog soneta u djelu njegova majstora: Petrarke. Taj prvi sonet, osamnaesta pjesma iz *Kanconijera*, dobar je primjer lirskog imperativa:

15 Naravno, ne odgovaraju svi soneti tom modelu silogizma, kao što ih ima mnogih koji ne govore o ljubavi. U studiji koja govori o petrarkinskom idealu soneta, važno je sjetiti se da idealni sonet ne postoji. Zato jednu *a priori* teoriju valja shvatiti kao takvu: neprovjerenu; pa ipak, ostaje korisno pogledati kako sonet *može* djelovati kao retoričko/poetska struktura.

Quand'io son tutto vòlto in quella parte (A)
 ove'l bel viso di *madonna* luce, (B)
 et m'è rimasa nel pensier la luce (B)
 che m'arde e strugge dentro a parte a parte, (A) 4
 i' che temo del cor che mi si parte, (A)
 et veggio presso il fin de la mia luce, (B)
 vommene in guisa d'orbo, senza luce, (B)
 che non sa ove si vada et pur si parte. (A) 8
 Così davanti ai colpi de la morte (C)
 fuggo: ma non sí ratto che'l *desio* (D)
 meco non venga come venir sòle. (E) 11
 Tacito vo, ché le parole morte (C)
 farian pianger la gente; et *i' desio* (D)
 che le lagrime mie si spargan sole. (E) 14

[Kad sam sav okrenut tamo/ gdje sja lice moje gospe, / i u mislima mi ostaje svjetlo, / koje me pali i tali malo pomalo iznutra, / ja, u strahu da mi srce ne prepukne, / i gledajući skoro utruće moga svjetla, / koračam bez svjetlosti, poput slijepca / koji ne zna kamo ide a ipak ide. / I tako, prije smrtnog udarca / bježim: ali ne mislim da žudnja / ne će ići sa mnom, uvijek; / u tišini, idem, jer mrtve riječi / navele bi ljude oko mene na plač, a ja žudim / svoje suze prolijevati u samoći. (Musa 19)]

U toj lirskoj zamolbi upućenoj nedostižnoj, žuđenoj i diviniziranoj ženi (*madonna* – doslovno, „moja gospa”, ali s jasnom referencom na Djevicu), subjekt koji žudi, pjesnik, „korača bez svjetla, poput slijepca / koji ne zna kamo ide, a ipak ide” (Musa 19), samo da bi bio spaljen, staljen, i razbijen u komade (*m'arde e strugge*; stihovi 4 i 5) prije nego prolije suze u samoći (*le lagrime mie si spargan sole*; stih 14). Govoreći o njezinom utjecaju na njega, u prvoj kitici (njezino ga svjetlo istodobno privlači i pali), druga, zrcalni, obgrljeni katren, moli da njegov trud nađe utočište unatoč prepukla srca i njegove goruće strasti prema njoj. Antitetična igra rječju *luce* (srok B; „svjetlo”) najprije se odnosi na njezino božansko isijavanje, prije nego pjesnik skrene od izvora svjetla, zbog nepodnošljive muke koju mu uzrokuje nedostižnošću. Nakon te dvije katrenske premise o „njoj” i „meni”, pjesnik prekida kontinuitet ABBA ABBA novim srokom, C, u devetom stihu, koji uvodi ubacujući promjenu, *Così*, pa nastavlja objašnjavati koje će mjere odsad poduzeti ne bi li se nekako nosio sa svojom žudnjom. Od destruktivne premise u prvom katrenu do samoizbavljajućeg truda pjesnikova u drugom, Petrarkin sonet dostiže zaključak svog silogizma nakon „*volta*” u dvije asimetrične tercine započete s “*Così*”. Ovdje smrt, *morte*, najprije naslućen objekt (stih 9), a potom kao pridjev koji opisuje neizgovorene riječi (stih 12), tvori homonimski C-srok; istaknuta žudnja, *desio* – kao imenica (stih 10), potom kao glagol (stih 13) tvori D-srok, tako, na neki način,

vjenčava žudnju sa smrću. I još, Petrarca se služi tom retorikom na način stilske figure uzrok-pa-posljedica, s opkoračenjem u trinaestom na četrnaesti stih: rečenica „i' *desio*” [ja žudim] nastavlja se upotrebom odnosne zamjenice *che* [da]: *che le lagrime mie si spargan sole* [da svoje suze lijem u samoći].” Zato što pjesnik žudi a ne može imati, njegovo je jedino utočište samoća, koju, samotnan subjekt, nalazi upravo u prizoru kreacije. U završnoj rimi, E, ponovno imamo svjetlo (ovog puta sunčevo, „*sòle*” u stihu 11) izjednačeno s pjesnikovom početnom – i završnom – situacijom: samoća [*sole*] (stih 14). Nehotično mučenje u „ti”-premissi iz prve kitice, „ja” koje štiti samo sebe iz druge, te žudnja i patnja sve ujedinjuju u logičnu prezentaciju silogizmičke strukture koja podržava i opravdava Petrarkinu tematiku strastvene ljubavi i nezadovoljene žudnje.

Drugi primjer iz Petrarke koji će poslužiti kao nastavak naše diskusije o Marotu, *Chi vuol veder...*, dvjestočetdesetiosma pjesma *Kanconijera*, važan je sonet među najčešće imitiranimima u francuskoj tradiciji. Uz glasovite verzije pjesnika Plejade, Ronsarda i Tyarda, naš pjesnik Marot preveo je, ranije, ovaj sonet, jedan od šest Petrarkinih soneta koje je izabrao prevesti. Najprije, započnimo ispitivanje Petrarkinim izvornikom:

Chi vuol veder quantunque pò Natura (A)
 e 'l Ciel tra noi, venga a mirar costei, (B)
 ch'è sola un sol, non pur a li occhi mei, (B)
 ma al mondo cieco, che vertú non cura; (A)
 et venga tosto, perché Morte fura (A)
 prima i migliori, et lascia star i rei: (B)
 questa aspettata al regno delli dèi (B)
 cosa bella mortal passa, et non dura. (A)
 Vedrà, s'arriva a tempo, ogni vertute, (C)
 ogni bellezza, ogni real costume, (D)
 giunti in un corpo con mirabil' tempore: (E)
 allor dirà che mie rime son mute, (C)
 l'ingegno offeso dal soverchio lume; (D)
 ma se piú tarda, avrà da pianger sempre. (E)

[Tko želi vidjeti što može Priroda i Nebo / s nama, neka dođe i divi se njoj, / samom suncu, i ne samo mojim očima nego / i slijepom svijetu koji se ne brine za vrlinu; / i neka dođe brzo, jer Smrt krade / prvo najbolje a ostavlja najlošije; / ovu očekuju u kraljevstvu bogova, / ovu ljepoticu, smrtnicu, koja će proći, neće potrajati. / Vidjet će, ako dođe navrijeme, svaku vrlinu, / svaku ljepotu, svaki kraljevski postupak / ujedinjene u jednom tijelu, čudesno usklađene; / onda će reći da su moje rime nijeme, / darovitost ranjena odveć jakim svjetlom. / No, bude li predugo oklijevao, dovijeka će plakati. (Musa 353)]

Upućen neodređenom, anonimnom slušaču/čitatelju – nekom tko je označen odnosnom zamjenicom *Chi* (*vuol veder*) [doslovno „onaj koji želi vidje-

ti”, ili kako prevodi Musa, „Tko traga da bi vidio”), taj sonet ne postavlja svoju imperativnu zamolbu odsutnoj žuđenoj ženi. Prije, on pjeva o njezinoj nedostižnosti i hvalevrijednosti, pozivajući čitatelja da žurno dođe svjedočiti najdivnijem djelu Prirode i Neba (“quantunque po Natura /e'l Ciel tra noi”; stihovi 1-2). Prva kitica uspoređuje gospu i sunce koje cijeli svijet može vidjeti, čak i oni slijepi, koji se ne brinu za vrlinu, no, druga kitica govori o gospinoj prolaznosti: počinje s imperativom *et venga tosto* [„i neka dođe brzo”]. Prema tome, za razliku od sunca, univerzalna je ljepota smrtna, ograničenog trajanja, i podložna smrti: “cosa bella mortal passa et non dura” (stih 8) [„ovu ljepoticu, smrtnicu, koja će proći, neće potrajati”]. Na mjestu *volta* između katrena i tercine, dvije premise odnose se na Lauru: prvo, njezina je ljepota najdivnija kreacija Prirode, a drugo, onaj tko tome želi svjedočiti mora doći brzo, jer je život smrtnika ograničen. Slijedimo silogizmički model soneta, i anticipirat ćemo zaključak u tercinama.

Petrarka nas ne razočarava, on vjenčava i pomiruje dvije silogizmičke premise nakon *volta*-e u prvoj tercini hipotetskom *si* klauzulom, „s’arriva a tempo” (stih 9). Stigne li navrijeme onaj tko želi motriti najdivniji uspjeh Prirode, svjedočit će svakoj ljepoti, svakoj vrlini i svim kraljevskim postupcima ugođenim u jednu kreaciju, jedno tijelo (“Vedrà ... ogni vertute,/ ogni bellezza, ogni real costume/giunti in un corpo con mirabil tempre”, stihovi 9-11). U završnoj tercini, prijelaznik *allor* [„tako” ili „onda”] namješta završni zaključak soneta čistim primjerom *zato*. U ovom slučaju, onaj tko želi vidjeti ljepotu bit će, uvelike poput pjesnika, zaslijepljen svjetlom koje sja iz izvora do to mjere da neće biti sposoban prepoznati pjesnikovo umijeće pjesništva: “dirà che mie rime son mute,/ l’ingegno offeso dal soverchio lume” (stihovi 12-13). Fizičko i pjesničko sljepilo rezultat je izlaganja najdivnijoj kreaciji Prirode i Neba. I dalje, završni stih izriče goru sudbinu onom tko propusti doći navrijeme: takvom je zadano poetsko obećanje vječnog plakanja (*da pianger sempre*)¹⁶. U oba događaja, silogizam i sonet stižu svom logičnom kraju, pjesnik je pripravljen rekreirati prizor vječnoga plača u sljedećem sonetu – a to je postignuće moćnije, dokazat ću, u sonetnoj formi kakvom ju je kreirao Marot.

III: Od epigrama do francuskog soneta: izum marotovskog kupleta

Najpoznatiji rad Clémenta Marota, njegova *Adolescence clémentine* (1532), na svojim stranicama nudi samo simplicističke „srednjovjekovne pjesničke oblike”; zbog toga, Plejada ga osuđuje. No, glavnu točku njegovi kritičari

¹⁶ Petrarca je, čini se, volio pojam „pianger” koji označuje i zavedena ljubavnika, koji „plače”, jednako kao i strastvenog pjesnika, koji „glasom izvikuje” svojim imperativnim stihom.

propuštaju uočiti, a ona je kreštavo najavljena u naslovu zbirke: ti *adolescentni* pokušaji rondo, balada, šansona itd. bili su upravo to – mladenačko djelo pjesnika koji dobiva perje ali već poznaje zanat. Francuski petrarkinski sonet izumit će u kasnijem, daleko težem razdoblju svog života, kao prognanik u Veneciji i Ferrari od 1536-37 zbog svojih „luteranskih sklonosti”. Vrlo je vjerojatno tijekom tog boravka u Italiji, gdje ga je štitio Renée Francuski i gdje je čitao Calvina, Rabelaisa i Budéa, Marot usvojio sonetnu formu i napisao prvu verziju na francuskom jeziku. Ono što vjerujemo da je prvi objavljeni francuski sonet, pojavilo se u Marotovoj *Second livre des epigrammes* [Druga knjiga epigrama], koja je tiskana u Lyonu, u godini pjesnikova povratka u Francusku, 1538. Smjestiti *izum* francuskog soneta (kao ponovno otkriće) s Marotom u 1538. samo je vježba u arhivskom, povijesnom istraživanju; istražiti njegovu *inovativnost*, i objasniti koliko je za Marota važan *couplet marotique* traži dodatnu razinu analize. U nastavku ovog eseja analizirat ću proces Marotove *inovacije imitacijom* u odnosu na sonet.

Umjesto da nastavimo kronološki Marotovim prvim sonetima, moglo bi biti korisnije započeti jednim od njegovih „prevedenih” iz *Six sonnets de Pétrarque* (1539): Marotov treći, verzija *Chi vuol veder quantunque pò Natura* (razmotren ranije). Pokazat ću učinkovitost *marotovskog kupleta* analizirajući sljedeću pjesmu, potom ću objasniti razvoj Marotove novine unutar zadane forme; završit ću analizom dvaju soneta iz 1538. godine.

Najprije, donosim Marotovu petrarkinsku verziju Petrarkina izvornika:

Qui vouldra veoir ce que peult Nature, (A)
 Contempler vienne une qui en tous lieux (B)
 Est ung soleil, ung soleil à mes yeulx, (B)
 Voire aux ruraulx qui de vertu n'ont cure. (A)
 Et vienne tost, car mort prent (tant est dure) (A)
 Premier les bons, laissant les vicieux, (B)
 Puis ceste cy s'en va du reng des dieux: (B)
 Chose mortelle et belle bien peu dure. (A)
 S'il vient à temps, verra toute beaulté, (C)
 Toute vertu et meurs de royauté (C)
 Jointcz en ung corps par merveille secret: (D)
 Alors dira que muette est ma ryme, (E)
 Et que clarté trop grande me supprime: (E)
 Mais si trop tarde aura tousjours regret. (D) (II: 495-96) ¹⁷

Na tematskoj (i silogizmičkoj) razini, Marotov je prijevod tako vjeran Petrarkinom tekstu da je analiza nepotrebna. Pozabavimo li se formom, opazit

¹⁷ U slučaju ovog francuskog soneta, ne dajem prijevod; toliko je vjeran Petrarkinom originalu da se prethodni prijevod može odnositi na oba.

ćemo da se sličnost nastavlja Marotovim pokušajem da zadrži strukturalni red kitica i stihova; on se čak potrudio naći iste rime kad god je to bilo moguće (*Naturel cure* za *Natural cura*; stihovi 1 i 4). Shematski, u katrenima, francuski pjesnik zadržava raspored rima talijanskog prethodnika: ABBA ABBA. Razliku nalazimo u *rime plate*, u distihu sa srokom CC, u devetom i desetom stihu – to je *couplet marotique*. Uz doslovan prijevod, gotovo od riječi do riječi, uključenje hipotetične *si* klauzule i nastavljanje s *Alors* i *Mais* koji podržavaju petrarkinski silogizam, Marotov je prijevod poetičniji i silogizmično stroži; njegov udvostručen nasilan prekid simetrično omogućuje trenutak „zato” koji pak dopušta drugi obgrljeni katren s novim srokom. Ako je cilj soneta minimalizirati krizu žudnje, marotički silogizam ABBA ABBA CC DEED doista je logički rezolutniji nego Petrarkin ABBA ABBA CDE CDE te ga, dakle, možemo smatrati poboljšanjem petrarkinskog lirskog imperativa. Dok rabi drugi jezik da bi rekao isto što i Petrarka, Marot je koncizniji u retorici, kad u Petrarkinu formu uvodi *couplet marotique*.

U svom članku naslovljenom *Sonet ili quatorzain? Marot i izbor pjesničke forme*, John McClelland postavlja zanimljivo pitanje o razvoju soneta: trag mu vodi do jednostavne, nefiksirane pjesničke forme od četrnaest stihova (*quatorzain*). Očito, samom svojom prirodom, sonet je daleko više zahtjevan i složen od 14-stihovnog epigrama. Epigram je, temeljno, pjesma izgrađena od sukcesivnih *rimes plates* ili *rimes croisés* do završnog stiha ili kupleta koji daje zaključnu *mot spirituel*, duhovitu poantu. Ta komička forma nije odgovarajuća ni za *passions graves* koje priziva sonet, niti rabi retorički grupirane oblike; ali, kao i sonet, ona funkcionira nekom vrstom plana. Na razini komičnog, epigram izgrađujemo prema završnom razrješenju uz pomoć *mot spirituel*; a, kao što znamo, prvo je pravilo retorike komičnog pravodobna dostava. Kao primjer plana i izvršenja u epigramu, razmotrimo jedan od meni najdražih, *De Jehan Jehan*, gdje se Marot igra slikom glupana, općepoznate budale (nekog *Jehana*; vjerojatno je pjesma napisana kao odgovor određenom čovjeku po imenu *Jean*), čija je bijeda udvostručena činjenicom da ga žena vara (Defaux, II: 1148n):

Tu as tout seul, Jehan Jehan, vignes et prez.

Tu as tout seul ton coeur et ta pecune.

Tu as tout seul deux logis dyaprez,

Là où vivant ne pretend chose aucune.

Tu as tout seul le fruit de ta fortune.

Tu as tout seul ton boire et ton repas.

Tu as tout seul toutes choses fors une:

C'est que tout seul ta femme tu n'as pas. (II: 348)

[Ti sam uživaš, Jehan Jehan, vinograde i polja, / ti sam uživaš u svojim zabavama i svom novcu, / ti sam uživaš u dvije šarene kućice, / gdje nitko živ

ne bi ništa drugo tražio. / Ti sam uživaš plod svog bogatstva. / Ti sam uživaš u svom piću i svom iću. / Ti sam uživaš u svemu tome, samo u jednom ne: / samo u svojoj ženi ne uživaš sam.]

U osam stihova kupleta, Marot nabraja privatna vlasništva u kojima stanoviti Jehan uživa sam: vinogradi (*vignes*), polja (*prez*), zabave (ono što mu srce želi, *cueur*), novac (*pecune*), dvije kućice (*deux logis*), plod njegova bogatstva (*le fruit de ta fortune*), njegovo piće (*ton boire*) i njegovo iće (*et ton repas*), dodajući jedno za drugim u nizu koji vodi završnom rješenju: on *ne* posjeduje svoju suprugu sam. (“Tu as tout seul toutes choses fors une:/ C’est que tout seul ta femme tu n’as pas”; stihovi 7-8). Domišljato i komično, progresivno nabranje kompletirano je važnim prekidom u četvrtom stihu da bi na kraju dalo *le mot final* u zadnjem stihu. Sonet se ne razlikuje od toga, budući da također smišlja i pripravlja završno rješenje, što čini, u Francuskoj, ubacujući *couplet marotique*. Majstor epigrama, Marot je svakako bio točno ugođen na važnost plana i plasmata, što je potrebno za razrješenje pjesničke forme, poput soneta, koju gradimo na određenim uvjetima.¹⁸

Vidimo da Marot u sonet unosi plan i izvršenje; opažamo također formu tercina – iza obgrljenog katrena dolazi *distique* – kakva je i u drugim Marotovim pjesničkim formama. Nekoliko epigrama iz *Quatriesme Livre* svjedoči toj AABCCB formi: onaj naslovljen *De Macé Longis* (II: 356) i drugi, *De Pauline*, kojeg citiram:

Pauline est riche et me veult bien (A)

Pour mary: Je n’en feray rien, (A)

Pour tant vieille est que j’en ay honte. (B)

S’elle estoit plus vieille du tiers, (C)

Je la prendrois plus volentiers: (C)

Car depesche en seroit plus prompte. (B) (II: 357)

[Pauline je bogata i silno me želi / za muža: ja ne ću poduzeti ništa / jer je tako stara da je se sramim. / Kad bi bar bila za trećinu starija, / rado bih je uzeo: / jer bih je se tada brže riješio.]

Te dvije rečenice složene u šest stihova grade drugu smiješnu situaciju gdje *rime plate* uvodi prizor koji se razvija i nijansira u obgrljenom katrenu, a ponavljanje sroka B u šestom stihu servira poantu: ne želim se vjenčati s ovom bogatašicom jer je prestara, no, kad bi bila još starija, vjenčao bih se s njom, jer bih tako brže naslijedio njezine novce! Uzevši Marota za primjer, Thomas Sébillet bio je u pravu kad je sugerirao da strukturom sonet “n’est autre chose que le parfait épigramme de l’Italien” (II: 107). [(Sonet) nije ništa drugo nego

18 Ovom se točkom podrobnije bavim u trećem poglavlju svoje doktorske disertacije. Ovdje sam je sažeo, ne bismo li ostali fokusirani na *couplet marotique* i njegovu funkciju u kontekstu francuskog soneta.

savršeni talijanski epigram.”] Doduše, kad je riječ o njegovom gradivu, Sébillot nudi pojašnjenje:

(S)ache que la matière de l'épigramme et la matière du Sonnet sont toutes unes, fors que la manière facétieuse est répugnante à la gravité du sonnet qui reçoit plus proprement affections et passions graves, même chez le prince des Poètes italiens [Pétrarque], duquel l'archétype des Sonnets a été tiré (II: 107-08).

[Valja znati da su glavna tema epigrama i glavna tema soneta jedno te isto, s iznimkom što je duhovit sadržaj (epigrama) nespojiv sa sonetom, koji poštenije shvaća osjećaje i duboke strasti, čak i u djelu princa talijanskih pjesnika (Petrarke), od kojeg je preuzet arhetip soneta.]

Marotovski epigram pripravlja put štedljivoj gradnji i serviranju završne misli, ali ne čuva dubinu i ozbiljnost koju traži poezija. U te svrhe, Marot je rabio druge stihovne oblike.

Da bi se odazvao potrebama za strastvenim stihom i svečanim tonom u svojim lirskim proizvodima, Marot se okrenuo imitiranju Židova, prijevozom *Psaumes de David*.¹⁹ U svojim psalmima, Marot nije samo interpretirao Davidove himne, hebrejski izvornik, nego je – kao što je činio sa sonetom – improvizirao s formom, pretvarajući je u francuski oblik. Zapravo, dva njegova psalma nose u sestini srokovnu shemu AABCCB: istu smo vidjeli u sonetima i epigramima.

Bez analize prevedena značenja Marotova *Pseaulme Trentesixiesme*, citirat ću prvu kiticu da bih potcrtao upotrebu te srokovne sheme kojom se donosi misao u distihu i nijansira je se u obgrljenom katrenu:

Du maling les faitz vicieux (A)
Me disent que devant ses yeux (A)
N'a point de Dieu la crainte: (B)
Car tant se plait son erreur, (C)
Que l'avoir en hayne, et horreur, (C)
C'est bien force, et contraincte . . . (B) (II: 642)

[O zlom, o njegovim grešnim djelima, / govore mi da mu pred očima / nema straha Božjega: / jer toliko mu se sviđaju njegovi grijesi / da ih je u mržnji, u stravi, / prisiljen počinjati, kao po dužnosti.]

Štoviše, ovdje uočavamo podjelu sestine na tri plus tri stiha, koju prenosi u svoje francuske sonete (napisane, prema gruboj procjeni, u isto vrijeme

¹⁹ Marotovi psalmi su jedan od projekata na kojima trenutačno radim i tema o kojoj ću držati predavanje na skupu potkraj ove godine. Radni je naslov *Biti David ili ništa: Clément Marot, ženevski psalmist i pitanje imitiranja židova*.

pjesničke karijere). Za osnivanje i serviranje završne ideje, Marotov *distique* i obgrljeni katren bili su ponovno vrlo učinkoviti.

Avaj, Marot nikad nije sročio nijedan sonet koji bih okvalificirao kao čisto lirsko djelo, s obzirom i na strukturu i na tematiku. Njegovi su jedini pravi lirski soneti – prijevodi Petrarkinih. Doduše, putem svoje inovacije, osigurao je model koji će postati norma francuskog soneta. Marotovski je kuplet, *bricolage* različitih pjesničkih oblika, bio uistinu „inovacija” u renesansnom smislu pojma, utoliko što nije bio ponovno otkriće (*invencija*) nego promjena – čak poboljšanje – forme koju imitira. U *Razvoju francuskog soneta (Évolution du sonnet français)*, Gendre to izlaže ovako:

[...] (L)'innovation française de la rime plate aux vers 9-10 (abhorrée des Italiens) ne serait pas une invention appropriée à une nouvelle forme, mais le prolongement d'une habitude . . . (34)

[*Rime plate* u stihovima 9-10 (čega su se Talijani grozili) kao francuska inovacija nije bila invencija nove forme, nego nastavak već postojećeg običaja ...]

Unatoč preziru kojeg su talijanski petrarkistički pjesnici upućivali formi *couplet marotique* francuskog soneta, Marotov CC-srok postao je model *par excellence* za francusku inkarnaciju lirske strukture od četrnaest stihova (Gendre 18) i danas je poznat u Francuskoj kao *sonnet régulier* [pravilni sonet].²⁰

Ustanovili smo i razvili teorijski aparat koji zaokružuje Marotov poetski izum, pa prije nego donesemo zaključak, osvrnimo se na dva primjera gdje Marot rabi tu formu da bi spjevao izvorni sonet. Od četiri izvorna soneta koje je pjesnik napisao, dva se zapravo bore za prvo mjesto u njegovom opusu. Započnimo sa sonetom koji je danas općenito prihvaćen kao prvi francuski sonet (Villey 538; Mayer 481; McClelland 591), najvjerojatnije stvoren u progonstvu, u ljeto 1536. (Kennedy 126; Roubaud 18; Defaux 1099n), a naslovljen *Sonnet à Madame de Ferrare*:

Me souvenant de tes graces divines, (A)
Suis en douleur, princesse, à ton absence: (B)
Et si languy quant suis en ta presence, (B)
Voyant ce lys au milieu des espines. (A)
O la douceur des douceurs feminines! (A)
O cueur sans fiel! ô race d'excellence! (B)
O dur mary remply de violence, (B)
Qui s'endurcist pres des choses benignes. (A)
Si seras tu de la main soustenue (C)

²⁰ Termin *sonnet régulier* može se odnositi na dvije sljedeće srokovne sheme: ABBA CC DEED (*Rg emb: régulier embrassé*, pravilno obgrljen) ili ABBA ABBA CCD EDE (*Rg cr: régulier croisé*, pravilno ukrižen). U oba slučaja, prisutan je *couplet marotique* u devetom i desetom stihu.

De l'Eternel, comme chere tenue, (C)
Et tes nuyans auront honte, et reproche. (D)
Courage, doncq: en l'air je voy la nue (C)
Qui çà, et là s'escarte, et diminue, (C)
Pour faire place au beau temps, qui s'approche. (D) (II: 297-98)

[Dok se sjećam tvoje božanske ljepote / na mukama sam, vojvotkinjo, jer si odsutna: / a tako sam slab dok si prisutna, / dok motrim taj ljiljan usred trnja. / O, slasti ženskih slasti! / O, srce bez prevare! O, izvrsnosti krvi! / O grubi supruže nasilniče, / koji grubljim postaješ kraj blagosti. / Zato ćeš biti čuvana rukom / Vječnog, poput dragocjenosti, / a tvoji će ugnjetavači doživjeti sramotu i predbacivanja. / Hrabrosti, dakle: na nebu vidim oblak / koji se raskida na ovu i onu stranu, i smanjuje se / da bi napravio mjesta lijepom vremenu, koje se približava.]

Napisan za ferrarski dvor, na kojem je Marot, da bi izbjegao optužbe za „luteranstvo”, našao utočište u progonstvu, i upućen Renée Francuskoj, kćerki kralja Luja XII i Anne de Bretagne, supruzi okrutnog vojvode Ercole II d'Este, ovaj sonet je za svoju temu uzeo nedostupnu i odsutnu ženu; međutim, nije potrebno ni reći, Renée je bila toliko nedostupna da ovoj pjesmi nedostaje vjerodostojnost kojom bi se postiglo da opisanu žudnju bude moguće imitirati ili joj povjerovati. Zato je se ne može smatrati u potpunosti lirskom ili petrarkinskom. Ipak, sonet funkcionira silogizmički, predstavlja dvije konfliktne premise koje se štedljivo rastvaraju u *couplet marotique*-u, čemu slijedi zaključni katren.

Prva kitica himničkim tonom priča o njezinom odsuću, učinak te situacije na njega poetski je motiv koji se udvostručuje prisućem njezine tuge; predstavlja je kao usamljeni ljiljan u dolini obrasloj trnjem. Druga kitica razvija tu sliku zamolbenim oslovljavanjem njezinih ženskih slasti i izočnosti prevare, stavljajući te osobine uz grubost njezinog supruga zlostavljača i nezahvalnika. Ovaj par obgrljenih katrena (ABBA ABBA) prekinut je, međutim, devetim stihom, gdje (možda po prvi put uopće) Marot uvodi podvostručen CC-srok nakon repetitivne *ottave*. Ne samo da time pjesnički prekida kontinuitet, nego to čini i jezično, umetanjem *Si* („Zato”, „Stoga”): „*Si* seras tu de la main soustenue [...]”. Uvođenje veznika osnažuje silogizmičku prirodu soneta. Marot prvim dvjema silogizmičkim premisama (P1: Ona je božanski ljiljan okružena društvom trnja / P2: On je okrutan i nevrijedan suprug takvom dragom biću), rabeći „*si*” pripravlja zaključno razrješenje. Budući da prva dva katrena govore o, prvo, pjesnikovoj žalosti zbog odsuća njegove dražesne vojvotkinje, i drugo, njezinom životu koji je tužan unatoč svim njezinim vrlinama, prva *rime plate* (stihovi 9-10) odgovara tuži izraženoj u drugom katrenu, jer evocira alegoriziranu Ruku Vječnoga koja će – dok dvostruko divinizira nju, dodirom te ruke – kazniti njezine sramotne ugnjetavače (“Et tes nuyans auront honte et reproche,” stih 11). Završena točkom, sintaksa prve tercine pripravlja drugu,

završnu tercinu, koja završava sonet. Drugim *couplet marotique* (CC), pjesnik priziva repetitivni *dédoublement* epigrama i pripravlja čitatelja na zadnji *mot*, izražen kvazi-imperativom: “Courage, doncq; en l’air je voy la nue/ Qui çà, et là s’escarte, et diminue,/ Pour faire place au beau temps, qui s’approche” (stihovi 12-14). On je moli da „bude hrabra”, referirajući se hijastički unatrag i oda-zivajući se na sve njezine *graces divines* iz prvoga katrena, uvjeravajući je da će božanska ruka koja će je osvetiti ujedno i raščistiti oblačine, na nebu napraviti mjesta za *beau temps*. Kao što vidimo, čak i uz vrlo različitu tematiku, dualno prekidanje ponavljajućih katrena tercinama – ovdje, pripravljeno uz pomoć dva *couplets marotiques* – dopušta pjesmi naglo promijeniti put i usmjeriti je odlučnom kraju. Napisan uglavnom zbog novog iskustva koje je njegov autor stekao u Italiji, ovaj sonet, sa svim svojim epigramskim kvalitetama koje mu omogućuju odlučan, silogizmički završetak, vrlo je učinkovit u dostavi svoje poruke.

A sad, okrenimo se drugom Marotovom sonetu, onom što ga je bez sumnje napisao (s obzirom da mu je glavna tema grad Lyon) nakon povratka iz prognstva; to je uopće prvi objavljeni francuski sonet, *Pour le may planté par les imprimeurs de Lyon devant le logis du seigneur Trivulse*:

Au Ciel n’y a ne Planette, ne Signe, (A)
 Qui si à point sceust gouverner l’Année, (B)
 Comme est Lyon la Cité gouvernée (B)
 Par toy, Trivulse, homme cler, et insigne. (A)
 Cela disons pour ta vertu condigne, (A)
 Et pour la joye entre nous demenée, (B)
 Dont tu nous as la liberté donnée, (B)
 La liberté des Thresors la plus digne. (A)
 Heureux Vieillard, les gros Tabours tonnans, (C)
 Le May planté, et les Fiffres sonnans (C)
 En vont louant toy, et ta noble race. (D)
 Or pense doncq, que sont noz vouluntés, (E)
 Veu, qu’il n’est rien, jusqu’aux arbres plantés, (E)
 Qui ne t’en loue, et ne t’en rende grâce. (D) (II: 280)

[Nema na nebu ni Planeta ni Znaka / koji bi znao tako vladati Godinom / kako vladaš Lyonom Gradom / ti, Trivulse, veliki i obrazovani čovječe. / To kažemo zbog tvoje vrline zaslužne / i radosti koju u nama izazivaš / jer si nam dao slobodu, / slobodu Riznice najdostojniju. / Sretni Starče, veliki Bujanj grmi, / Majsko je drvo posađeno, i Gajde pište / dok slave tebe i tvoju plemenitu krv. / Pa pomisli sad, kakve su naše želje, / [kad] vidim da nema ničeg, čak ni posađenih stabala, / što te ne bi slavilo, što ti ne bi odalo počast.]

Dok se bavimo drugim hvaliteljskim sonetom, uzevši u obzir da je to *poème d’occasion*, koja bilježi tradicionalan običaj podizanja majskog stupa (*planter*

un mai) ispred doma izabranog dužnosnika,²¹ nema potrebe da se usredotočimo na tematske nepodudarnosti između ovog, i petrarkinskog žiga lirskog soneta. Međutim, strukturalno, namjere soneta su zadovoljene. Prva dva katrena izgrađena su jedan na drugom da bi dokazali kako je Pomponije Trivulz sposoban i hvalevrijedan vladar, koji omogućuje slobodu i bogatstvo (*Thresors*) svojem narodu – obje kitice sintaktički reprezentiraju individualne jedinice, kako je označeno točkom koja završava svaku od njih. Prva silogizmička premisa kima glavom na Trivulzovo izvrsno upravljanje gradom Lyonom, dok se druga bavi priznanjem i uvažavanjem puka kojim on vlada, i koji uživa plodove Trivulzova truda. (U ovom slučaju, *ti* je sadržaj premise iz prve kitice a *mi* druge.) Te dvije premise pripremaju ubacivanje zaključka u tercinama, što je uvedeno zamolbenim oslovljavanjem „Sretnog Starca” (stih 9). Pjesnički, kad *rime plate* u devetom i desetom stihu naglo prekine tok obgrljenih katrena, usto označi pomak od pasivnog dodvoravanja suvremenom činu (rimovanje priloga sadašnjih *tonnants/sonnants*), i djelo je završeno, „Majsko drvo je posađeno”, nakon čega slijedi u jedanaestom stihu trajna radnja označena uporabom priloga sadašnjeg (“Et vont louant...”), što je, ponovno, okončano točkom. Usto, kao što je Marot učinio i u prethodnom sonetu, ovaj elegičan rad završen je neovisnom, samostojećom tercinom koja počinje veznikom (“Or”, poput “Doncq” u prethodnoj pjesmi), i, ovaj put, imperativnim nalogom: „pomisli” (stih 12), što anticipira *mot final* koji opravdava *May planté*: “Veü, qu’il n’est rien, jusqu’aux arbres plantés,/ Qui ne t’en loue, et ne t’en rende grâce” (stihovi 13-14). Više od samog nagovještaja slavljenja, što pjesnik čini u prvih osam stihova, u podvostručenom *couplet marotique*, on jamči da će dužna slava biti dostavljena voljenom vladaru. Što više, s rasporedom koji nudi u sestini razrješenja (u dvije razdvojene tercine), Marot omogućuje završnu pomirbenu poruku: da su simbolični činovi lijonskih tiskara (jedno postaje mnoštvo posađenih stabala) refleksija njihove trajne zahvalnosti i slavljenja. Ako je Marot ženidbom soneta s epigramom izgubio vidik na petrarkinsku tematiku forme, svakako je maksimizirao strukturalnu sposobnost pjesme da izgradi i upečatljivo preda poantu.

Zaključak

Kao što gornja analiza dvaju Marotovih ranih soneta pokazuje, pjesnik je sigurno prepoznao i razumio estetski potencijal talijanske stihovne forme. Kao uspomena na talijanski egzil, oblik još neiskusna, i nešto njemu iznimo nefrancusko, nije loše prepostaviti da sonet, jednostavno, nije bio forma koju bi

21 Pučki ritual, keltski običaj, razvijen iz kulta prirode; podizanje totemskog arbore de mai predstavlja plodnost, dolazak Proljeća i obnovu ciklusa prirode. Stablo je često posađeno na zemlji osobe ugledne u zajednici. Običaj opisuju nadugo Frazer u Zlatnoj grani, u poglavlju “Šumski kralj” (stranice 90 – 97).

osobito volio (što je dokazivo iz ograničena broja, četiri, njegovih originalnih soneta i šest prijevoda koji su, izgleda, bili “perdu[s] au milieu d’un grand nombre d’épigrammes” (Villey 547) [„izgubljeni usred golema broja epigrama”]). Konačno, Marot je preferirao manje zahtjevne forme. McClelland nudi sljedeće objašnjenje:

Il est tentant, plus exact aussi je crois, d’estimer que la forme fixe du sonnet représentait pour Marot une façon de penser la poésie dont il voulait se libérer A part les rimes, on ne remarque guère de différence entre ses premiers quatorzains et ses premiers sonnets. Avec le temps la conception originale du poème en quatorze vers se scinde en deux: formes complémentaires au début, sonnet et quatorzain finissent par s’organiser chacun selon les critères qui lui sont propres. Chacun signifie une manière particulière d’appréhender et de présenter une réalité affective. C’est l’épigramme qui gagne à la fin, parce que désormais le monde qui entourait Marot – le poète adulte en pleine possession de ses forces – ne pouvait plus s’exprimer par de rigides structures intellectuelles et esthétiques. (607)

[Izazovno je, također, vjerujem, korektnije, smatrati da fiksirana forma soneta za Marota predstavlja koncepciju poezije kakve se želio osloboditi ... Osim po rimovanju, ne opaža se razlika između njegovih prvih *quatorzains* i njegovih prvih soneta. S vremenom, izvorna koncepcija pjesme od četrnaest stihova razlomila se na dvoje: na početku su sonet i *quatorzain* komplementarne forme, a na kraju se svaka organizira na temelju vlastitih kriterija. Svaka predstavlja zasebni način da shvati i prikaže neku osjećajnu stvarnost. Epigram je konačni pobjednik, jer se otad nadalje svijet koji je okruživao Marota – odrasla pjesnika s potpunom vlašću nad svojim kapacitetima – nije više mogao izraziti uz pomoć rigidnih intelektualnih i estetskih struktura.]

McClellandovo objašnjenje Marotova konačno izbora epigrama na štetu soneta dovoljno je uvjerljivo, jer navodi osobnost i doba kao čimbenike koji određuju pjesnika – “Il crut même [en pétrarquisant] devoir [se] sacrifier au goût du jour” (Piéri 55) [„On sam je vjerovao (pišući petrarkinski) da se treba žrtvovati ukusu svog doba”]; međutim, sumnjiva je tvrdnja da su rani sonet i *quatorzain* zamjetno slični *osim strukturom rime* (teza njegova članka), jer mi mislimo da upravo struktura rime omogućava sonetu funkcioniranje. Čak i kad bi se Marot na kraju bio odlučio za slobode epigrama, zaniijekati njegov doprinos sonetu kao stihovnoj formi koju je uveo u Francusku bilo bi važan previd. Jean Balsamo brani [tezu] tvrdnjom “Mieux qu’un second Pétrarque, ou qu’un Pétrarque français, Marot avait voulu être un nouvel Ovide, et il voulait surtout être un nouveau David.” (51) [Više nego drugi Petrarka, ili neki francuski Petrarka, Marot je htio biti novi Ovidije, a prije svega, novi David.] Unatoč svojim poetskim željama ili pozivu u koji bi vjerovao, Marot je

poboljšao „petrarkinsku” sonetnu strukturu, koju će koristiti u dobre svrhe, u ljubavnim sonetima, Plejada, tijekom sljedećih dekada. U *Obrani*., Du Bellay je pozvao svoje suvremenike na inovaciju imitacijom, na ponovno otkrivanje modela iz prošlosti, na njihovo inkorporiranje u francusku tradiciju ne bi li poljepšali francuski jezik. Ironično, oni su to pokušali učiniti prekinuvši s prošlošću, odbacivši Marota, a on je bio, s odom, sonetom, elegijom i drugim formama, njihov suvremeni majstor *inovacije imitacijom*. Bez ikakve brige za prvo mjesto, Marot, baš on, pjesnik velike imaginacije, „izumio je” (ponovno je otkrio) sonet i inovirao francusku pjesničku formu, koja će postati glavna liriska forma *par excellence* u tradiciji francuske književnosti.

BIBLIOGRAFIJA

- Balsamo, Jean. “François Ier, Clément Marot et les origines du pétrarquisme français (1533-1539)”. *Les poètes de la Renaissance et Pétrarque*. Ed. Jean Balsamo. Genève: Droz, 2004. 35-51.
- Blanc, Pierre. „Sonnet des origines, origine du sonnet: Giacomo da Lentini.” *Le sonnet à la Renaissance des origines au XVIIe siècle*. Ed. Yvonne Bellenger. Paris: Amateurs de livres, 1986. 9-18.
- Brague, Rémy. *Eccentric Culture: A Theory of Western Civilization*. Prijevod: Samuel Lester. South Bend, IN: St. Augustine’s Press, 2002.
- Bullock, Walter L. “The First French Sonnets.” *Modern Language Notes* 39.8 (1924): 475-78.
- Castor, Grahame. *Pléiade Poetics: A Study in Sixteenth-Century Thought and Terminology*. Cambridge: Cambridge UP, 1964.
- Culler, Jonathan. “Why Lyric?” *PMLA* 123.1 (2008): 201-06.
- Da Lentini, Giacomo. *Poesie*. Ed. Roberto Antonelli. Rome: Bulzoni, 1979.
- De Rougemont, Denis. *Love in the Western World*. 1940. Prijevod: Montgomery Bellion. Princeton: Princeton UP, 1983.
- Eliade, Mircea. *The Sacred and the Profane: The Nature of Religion*. 1957. Prijevod: Willard R. Trask. New York: Harcourt, 1987.
- Ferguson, Margaret W. “An Offensive Defense for a New Intellectual Elite.” *A New History of French Literature*. Ed. Denis Hollier. Cambridge, MA: Harvard UP, 1989. 194-98.
- Ferguson, Margaret W. *Trials of Desire: Renaissance Defenses of Poetry*. New Haven: Yale UP, 1983.
- Françon, Marcel. „L’introduction du sonnet en France.” *Romance Philology* 26 (1972): 62-67.
- Françon, Marcel. „Notes sur l’histoire du sonnet en France.” *Italica* 29.2 (1952): 122-28.
- Françon, Marcel. „Notes sur l’influence italienne en France au XVIe siècle.” *Italica* 32.2 (1955): 115-19.
- Françon, Marcel. “Pétrarque et Clément Marot.” *Italica* 40.1 (1963): 18-21.

- Frazer, James George. *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion*. Abr. Ed. New York: Macmillan, 1956.
- Freud, Sigmund. *Totem and Taboo*. 1913. Prijevod: James Strachey. New York: Norton, 1950.
- Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton: Princeton UP, 1957.
- Fuller, John. *The Sonnet*. London: Methuen, 1972.
- Gans, Eric. "Naissance du Moi lyrique." *Poétique* 46 (1981): 129-39.
- Gans, Eric. *Originary Thinking: Elements of Generative Anthropology*. Stanford: Stanford UP, 1993.
- Gans, Eric. *The Origin of Language*. Berkeley: UC Press, 1981.
- Gendre, André. *Évolution du sonnet français*. Paris: PUF, 1996.
- Girard, René. *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris: Grasset, 1961.
- Girard, René. *La violence et le sacré*. Paris: Grasset, 1972.
- Goyet, Francis. "Le sonnet français, vrai et faux héritier de la grande rhétorique." *Le sonnet à la Renaissance des origines au XVIIe siècle*. Ed. Yvonne Bellenger. Paris: Amateurs de livres, 1986. 31-41.
- Grammont, Maurice. *Petit traité de versification française*. 1965. Paris: Armand Collin, 2003.
- Greene, Thomas. *The Light in Troy: Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*. New Haven: Yale UP, 1982.
- Jasinski, Max. *L'histoire du sonnet en France*. 1903. Genève: Slatkine, 1970.
- Jost, François. "Le sonnet: sens d'une structure." *Le sonnet à la Renaissance des origines au XVIIe siècle*. Ed. Yvonne Bellenger. Paris: Amateurs de livres, 1986. 57-65.
- Jourda, Pierre. *Marot*. Paris: Hatier, 1956.
- Kennedy, William J. *The Site of Petrarchism: Early Modern National Sentiment in Italy, France and England*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 2003.
- McClelland, John. "Sonnet ou Quatorzain?: Marot et le choix d'une forme poétique." *Revue d'histoire littéraire de la France* 73.4 (1973): 591-607.
- Marot, Clément. *Oeuvres poétiques complètes*, knjige I i II. Ed. Gérard Defaux. Paris: Garnier, 1990, 1993.
- Mayer, C. A. *Clément Marot et autres études sur la littérature de la Renaissance*. Paris: Honoré Champion, 1993.
- Mayer, C. A. *Clément Marot*. Paris: Nizet, 1972.
- Mayer, C. A. "Le premier sonnet français: Marot, Mellin de Saint-Gelais et Jean Bouchet." *Revue d'histoire littéraire de la France* 67.3 (1967): 481-93.
- Molinier, H. – J. *Mellin de Saint-Gelays (1490?-1558): Étude sur sa vie et ses œuvres*. Rodez: Carrère, 1910.
- Olmsted, Everett Ward. "The Sonnet in French Literature and the Development of the French Sonnet Form." Diss. Cornell U, 1897.
- Oppenheimer, Paul. *The Birth of the Modern Mind: Self, Consciousness, and the Invention of the Sonnet*. Oxford: Oxford UP, 1989.

- Petrarca, Francesco. *Canzoniere*. Prijevod: Mark Musa. Bloomington: Indiana UP, 1996.
- Piéri, Marius. *Le Pétrarquisme au XVIe siècle: Pétrarque et Ronsard, ou De l'influence de Pétrarque sur la Pléiade française*. 1895. Genève: Slatkine, 1970.
- Rigolot, François. „Qu'est-ce qu'un sonnet? Perspectives sur les origines d'une forme poétique.” *Revue d'histoire littéraire de la France*. 84 (1984): 3-18.
- Rigolot, François. “The Sonnet.” *A New History of French Literature*. Ed. Denis Hollier. Cambridge, MA: Harvard UP, 1989. 171-74.
- Roubaud, Jacques. *Soleil du Soleil: Le sonnet français de Marot à Malherbe, une anthologie*. Paris: POL, 1990.
- Saint-Gelais, Mellin de. *Sonnets*. Ed. Luigia Zilli. Genève: Droz, 1990.
- Scollen-Jimack, Christine. “Clément Marot.” *The New Oxford Companion to Literature in French*. Ed. Peter France. Oxford: Oxford UP, 1995. 502-03.
- Smith, P. M. *Clement Marot: Poet of the French Renaissance*. London: U London P, 1979.
- Tylor, Edward B. *Primitive Culture*. 2 Vols. London: Murray, 1913.
- Vianey, Joseph. *Le Pétrarquisme en France au XVIe siècle*. 1909. Genève: Slatkine, 1969.
- Vignes, Jean. “1500-1600.” *La poésie française du Moyen Age jusqu'à nos jours*. Ed. Michel Jarrety. Paris: PUF, 1997. 77-159.
- Villey, Pierre. “Marot et le premier sonnet français.” *Revue d'histoire littéraire de la France* 27 (1920): 538-47.
- Weber, Henri. *La création poétique au XVIe siècle en France: de Maurice Scève à Agrippa d'Aubigné*. 1955. Paris: Nizet, 1994.
- Wilkins, Ernest Hatch. *The Invention of the Sonnet and Other Studies in Italian Literature*. Rome: Edizioni di Storia e Letteratura, 1959.

Preveo Dražen CUKINA

Andelko Vuletić

Pjesme

IZVJEŠĆE SV. FRANJI IZ LISTOPADA 1992.

Ovo zlo doba i njegovi sinci užegli su vatru
pod Božjom kućom,
i jedan tvoj dom,
otišao je ovih dana u nebo, kao prašina,
i nama neće ostati ni kamen spomena.

Poput bezazlenih golubova, i kamen, i žbuka, i ostatci prozora
i sitno raspelo, i kalež, i ona tvoja
nagorjela odora, onaj sveti habit, sve kreće na put,
put neba, put zvijezda,
a mi ostajemo sami.

A mi ostajemo sami u noći: dok vjetar raznosi
naš plač,
i dok snijeg zavijava naše stope.
Tvoje stope!

Po ovoj zemlji po kojoj su nekad
smjerno hodila tvoja braća.

I braća njihove braće!

NISAM JA TE LUDE SREĆE

Nisam ja te lude sreće
da imam svoj dom ili neko stanište, ili zemaljski predio
u kome se krećem, kao svoj na svome, i da znam
kad mi je leći, a kad ustati!

Ja sam pod kaznom, a nitko mi ne zna reći: pod
kakvom?
Ja sam u vojsci – ni sam ne znam: čijoj?

Stalno: zapovijed, i stalno u pokretu, na nogama!
Pod knutom, pod tlakom. Nema predaha.

Ali, ni goničima nije lako, i njima dođe mala snaga,
dođe im da se obore od umora. Pa i nama dopuste
da popadamo po zemlji. U san!

A to i nije baš toliko pametno: mogu nas
pomesti vjetruštine, opljačkati razbojnici,
napasti šumske zvijeri.

Tad svatko, pa i ja, traži bilo kakav zaklon,
ili privremeno sklonište. Tek, da spasi živu glavu!

Nađem li praznu limenku – odlično! Nađem li
kakvo šuplje drvo – savršeno. Nađem li procjep
u kamenu – još bolje!

I, ma kakvih promjera bili, glava se lijepo, čak
udobno smjesti. Ali, ostaju vani: ruke, noge, rebra...
Pa, što drugo, nego da glava, navikla ionako udarati
o zid, širi taj životni prostor, da bi se cijelo tijelo
moglo smjestiti.

Međutim, ma koliko tvrda i kvrgava, nije ni glava
svemoćna: ne uspije joj proširiti taj životni prostor!

Onda je izbacujem van, a unutra slažem: ruke, noge, rebra
i ostale kosti kao drva za loženje.
A glava nek cvokoće pod hladnim nebom!
Ionako je upravo ona kriva
za sve ovo što mi se dešava.

PRAVA STVAR

U ono vrijeme svakodnevnih popisa, propisa, motrenja i nadgledanja, u vrijeme neke posvemašnje vražje statistike, došli su i meni, nenajavljeno: zakucali na vrata, i – odmah zakucali i veliki čavao u gredu iznad vrata; valjda – kao neki znak za vješanje, ukoliko ne budem davao točne podatke, ukoliko ne budem surađivao, i ako ne navedem sva svoja zla djela, otkako pamtim, pa do ovog časa.

Čovjeku s džepovima punim oraha, kakav sam, i sâm, bio teško je bilo mjeriti svoje grijehе i početi ih nabrajati, a popisivači i oni iznad njih žestoko su pritiskali!

Konačno, znojeći se i drhteći, počeo sam priznavati:

– Bacio sam u rijeku svoju prvu djevojku!

– To se često događa.

– U svađi... ubio sam oca!

– Sigurno je on bio kriv?

– S majkom sam se obračunao na isti način!

– Ništa neočekivano... i to rade ljudi.

– Ovak... mislio sam... i mislio sam... – jedva sam procijedio kroz zube, i htio nešto objasniti, ali mi se jezik zapleo...

– To! To je prava stvar. Nastavi! To! Što si mislio. O čemu?

Ali, ja više nisam bio sposoban za statistiku, i jednostavno sam: zanijemio. Ili se odveć zamislio?

Kad sam došao sebi, i kad su oni došli, i drugi, i treći put, moje zamuckivanje „mislio sam” upisali su kao zlo djelo.

Koliko?

Koliko god sam to puta ponovio, drhteći i zaplećući jezikom.

VIŠA RAZINA

Tek što sam zakoračio u život,
znam da mi, koliko već sutra, predstoji
izlazak na veliki ispit.

Znam i to: da mi se neće gledati kròzprste!
Dakle, treba zapeti iz petnih žila.

Smijali bi mi se i braća i drugovi da tresnem
na tom ispitu, za koji sam čuo da ga drugi
prođu odšale. Ali, ja, na svoju nesreću, nisam kao drugi.
Zaostao sam na putu! Ja sam onaj jadničak,
ono sumnjalo, onaj sitni mali kukavica. Srce u petama!
Jednostavno: tà, ja sam običan čovjek od krvi i mesa.
Strah me, bojim se!

Zato, na svoju ruku, samovoljno, zapravo: samozatajno,
ustajem što ranije mogu, preporučim se i nebu i zemlji,
predam se u Božje ruke, pa – na posao! Vježbam za veliki ispit.

Obično napravim zasjedu kraj prozora, i – čekam žrtvu.
Molim Boga da to bude vrabac ili neka sitnija ptica,
jer se drugih ptičurina bojim, naciľjam, pa: tres! Oborim je.

I drugi, i treći put tako. Ali, nevolja je u tome
što mi ponestane mamca, pa moram juriti niz polje,
pentrati se po drveću, zavláčiti glavu u grmlje,
krstariti parkovima i šumarcima, i opet: tres! Kamenom,
motkom, praćkom, zračnom puškom... Čime stignem!

Onda sam sebe preslušavam: jesam li spreman za ispit?
jesam li podigao svoju spremnost na višu razinu?
na viši stupanj pripravnosti?

Jer, na tom velikom ispitu koji je preda mnom,
tražit će se glavurde velike kao moja, a ne: ptičje babure!

Nije taj ispit obični maćji kašalj.

ZLOOKOG POGLEDA I S VJEČITOM STREPNJOM

Ona tvrđa, onaj oklop od kamena, što se kreće,
čas brže, čas sporije – to sam ja, to si ti.

Ona gromada od šutnje, ona gomila od pijeska
što mili poput gmaza, ili siječe zrak poput sablje,
u susretu ili u sudaru – to si ti, to sam ja.

Onaj korak, kad idemo usporedo, ili jedan iza drugoga,
onaj toranj od morskih stijena, bez prozora
i bez očiju,
onaj laki hod, kad strepimo za svoju glavu,
i trzamo se na svaki šum – to si ti, to sam ja!

Hej, mi smo takva građa, mi smo takva braća: čas cvilimo,
čas škripimo, čas škrugućemo. I, obaramo sa sebe
kamen po kamen,
drugom na glavu ili na srce,
umjesto tamo, u onaj kamenolom, ili u one gorske vrleti
odakle smo ga, nekad davno,
drsko ukrali.
Kad su nas gradili. Kad su nas mučki zagrađivali!
Kad su nas kao grad utvrđivali. Kad su nas
kao tvrđu u svijet gurnuli.

Ta gomila kamenja što se nekako drži
ujedno: to sam ja, to si ti.
Svatko u svojoj nutrini, zlookog pogleda
i s vječitom strepnjom: da se ne srušimo, sami, na sebe.
Umjesto na drugoga, kako obično sanjamo!
KNJIGA U KOJU NEĆE METAK

Tek sviće jutro, rana je jesen 1993.
Grad zahvaća, sve više i više, i požar i jauk;
tuče, reklo bi se, sa svih strana: jučer je jedna granata
ostavila trag na vratima moga stana, a jutros je,
kao da strijelci čute moju namjeru, kao upozorenje,
druga zatrešala ispod mog prozora: udarila u zid,
u podnožje zida pa se zgrada tek zatresla.
Eto, zid je bio na strani moga života!

Fra Mirko (Majdančić) i ja, po dogovoru,
i po njegovoj milosrdnosti, krećemo u cik zore,
misleći naivno da u to doba i strijelce i gađače
obori san.

Ali, kako se vidi, ne obara! Rade
neprekidno, nesmanjenim tempom, i danju i noću.

Fra Mirko vozi (vodi!) kroz dim i vatru,
iz opsjednutog grada. Ali,
Fra Mirko se vraća svojim, i sebi, a ja idem dalje.
(Idem, ako stignem?)

Fra Mirko vozi mirno. Čak s blagim osmijehom na licu!
Taj osmijeh me održava u životu, i najavljuje nadu.
Ipak, ja se sagibam, okrećem u mjestu,
okrećem oko svoje osi, liježem na pod, ustajem:
metci zvižde ponad krova automobila, najviše s one
lijeve strane (od ljevičara?), od Trebevića;
uzimam knjige koje (ne znam ni zašto?) vučem sa sobom:
zaklanjam se s lijeve strane, knjigu priljubljujem
uz lijevi obraz: opet sam nemiran. Znoj kipti, dišem
jadno i kukavički, ubrzano, gluho.

Fra Mirko kaže: samo mir, samo mir! Ali, ja to ne čujem.
Mijenjam knjige: bacam Tolstojev „Rat i mir”, podižem
s poda Davičov „Radni naslov beskraj” i priljubljujem
uz lijevi obraz. Imam čudan dojam da u tu knjigu
neće metak.

Fra Mirko me hrabri i vozi mirno.
Kad se konačno nađem izvan požara, izvan obruča,
glas iz nutrine: što sad? kamo sad?
Fra Mirko nema te more; on je već stigao natrag.

On je već kod svojih: u samostanu Sv. Ante.

Milan Bešlić

Rane pojavnosti Jordanova slikarstva

Koncepciju svoje likovne poetike, rečeno je više puta, stvarao je Jordan na estetskim premisama koje su obilježile tradiciju europskog tonskog slikarstva. Isticana je i činjenica da je baštiniio i njezinu impresivnu inačicu „kroatische Schule”, s velikim slikarskim osobnostima koje su promovirale tu estetiku specifičnih stilskih značajki i postavile temelje našoj modernoj umjetnosti.

Te snažne i nadasve osebudne autorske interpretacije otkrivale su se mladom slikaru u godinama njegova sazrijevanja i metjerski izazovnim, likovno privlačnim i stvaralački poticajnim. Štoviše, upravo će na tim vrijednostima produbljivati vlastite spoznaje o zahtijevanom slikarskom postupku, nalazeći u njemu neiscrpane mogućnosti kao i razloge svojim slikarskim nastojanjima i umjetničkim traženjima, koja je upravo tada počeo graditi na tim, tek postavljenim estetskim postulatima.

Valja reći da je i Ljubo Babić svojim golemim autoritetom učvršćivao njegove spoznaje, tada više intuitivne, a manje iskustvene, usmjeravajući ga naputcima iskusnog pedagoga i znanjem vrsnoga slikara prema velikim europskim majstorima, zaslužnim u stvaranju te tradicije.

Naime, Babić je nastojao, premda je već povijesno kontekstuirano i mjesto i značenje slikara Račića, Kraljevića, Becića, Hermana, umjetnički formiranih na zavidnom slikarskom umijeću u prvim godinama 20. stoljeća u Münchenu, kod mlađih kolega aktualizirati njihovu ulogu u prenošenju tih visokih likovnih kriterija u našu modernu umjetnost. Na primjerima „minhenovaca” promicao je i tu iznimnu likovnu vrijednost, ne apostrofirajući je samo kao svoj pedagoški predložak, već prvenstveno kao paradigmatičke osobnosti koje su učvrstile hrvatsku poveznicu s europskom slikarskom tradicijom. Dakako, upućivao ih je i prema drugim majstorima kista, velikim talijanskim klasi-

ma te, napose, španjolskim i holandskim, Velázquezu i Vermeeru, na čijim je jedinstvenim primjerima i širio njihovu percepciju o neprolaznim slikarskim vrijednostima.

Međutim, ovim akcentuiranjem našijenaca i njihova nedvojbeno značajnog priloga u kontekstu nacionalne slikarske tradicije, Babić je u svojoj klasi prvenstveno izgrađivao svijest o naslijeđu, odnosno stvarao intelektualni i kreativni odnos prema toj, ipak, specifično hrvatskoj baštini. Mladim je umjetnicima i njihovu radoznanu duhu, što je osobito značajno, otkrivao prostor kreativnog u tradicionalnom slikarskom umijeću, potičući ih u njihovim mladenačkim umjetničkim traženjima, kao što je poticao i Jordana, svojega skromnog i darovitog studenta sa zagrebačke Trešnjevke, u otkrivanju metjea i njegovih vrijednosti. Mladi je slikar, naime, nastojao svladati tu fascinantnu slikarsku vještinu kako bi znalačkim potezima kista svoja intelektualna i duhovna stremljenja materijalizirao u vlastitom i autorski prepoznatljivom likovnom jeziku.

O tom razdoblju školovanja, i o svojemu profesoru, Jordan je jednom prigodom izjavio: „Imao sam sreću da sam bio u klasi Ljube Babića. S očinskim razumijevanjem je prilazio i korigirao naše studije i u pravo vrijeme i na pravom mjestu izricao svoje ‘prognoze’ u tom studijskom razvojnom putu. Nisam primijetio da se volio šaliti sa studentima, ali je bilo očito da smo mu svi vjerovali. Autoritetom svojih nastupa nije ulijevao strah već ozbiljnost.” A profesor nije bio samo velik pedagog i značajan slikar, već i strastveni putnik, te nedvojbeno i jedan od najvršnjih hrvatskih putopisaca, čije je vješto pero u nadahnutim opservacijama i lucidnim bilješkama ostavilo dragocjeno svjedočanstvo o svojim, peičevski rečeno, europskim skitnjama. Zato su te stranice prožete ne samo impresionističkim dojmovima i slikovitim opisima novih predjela i drugačijih gradova, već i rafiniranim senzibilitetom kozmopolitskog intelektualca, čiji zapisi nedvojbene književne vrijednosti otkrivaju i umjetnika s izgrađenim estetskim stavovima.

Stoga su ovom vrsnom znalcu europskih muzeja i galerija i, treba li reći, njihovu čestom posjetitelju, te znamenite destinacije bile i obvezatne duhovne postaje i nezaobilazno „štivo” u vlastitom nastavničkom programu. Potaknut upravo tim motivima, stari je profesor svoje studente vodio na takva putovanja, kao što ih je tih ljetnih praznika 1956. godine poveo u Veneciju i Padovu na „čitanje” originalnih djela znamenitih umjetnika, graditelja i slikara, kipara i crtača. Otvarao im je i ateliere i radne prostore u kojima su ta remek-djela stvarana, pokazivao živopisne ulice i trgove lijepih talijanskih gradova gdje su ti umjetnici stvarali i živjeli, i s tim je novim činjenicama i saznanjima širio njihov duhovni obzor i poticao stvaralačku radoznalost.

Među studentima kojima to bijaše i prvo putovanje u inozemstvo bio je i Jordan. Ono mu je ispunilo mladenačku i umjetničku znatiželju dubokim emocionalnim doživljajima i vizualnim dojmovima novih urbanih prostora s velebnim palačama i crkvama, muzejima i galerijama te impresivnim zbirkama

slika, crteža, grafika, skulptura, s djelima oglednih stilskih uzoraka i reprezentativne autorske čistoće. Tada se dogodio i njegov prvi susret s vrhunskim ostvarenjima starih majstora, a naročito s Giottom i Gurdinom, što je na njega ostavilo dubok i neizbrisiv dojam.

Upoznavanje originalnih djela, odnosno čitanje „izvornika” u punini njihove likovne izražajnosti i njegovim kolegama, zagrebačkim studentima Akademije likovnih umjetnosti, bilo je itekako zanimljivo i značajno. Ponajviše jer su učvrstili spoznaju o velikim europskim klasicima i u toj svojoj „revalorizaciji” drugačije ih sagledavali i vrednovali u suvremenom likovnom kontekstu te u svojim stvaralačkim promišljanjima.

Zato je Babić s eruditskom uvjerljivošću aktualizirao europsku komponentu „minhenovaca” u našem modernom slikarstvu, čije plodonosne tragove iščitavamo u opusima mnogih slikara u niz generacija, što samo potvrđuje njihovu vitalnost i, očito je, aktualnost.

I u slikarskim počecima Vasilija Josipa Jordana to je tradicijsko naslijeđe imalo izrazitog protagonista, na čijim je zasadama i nastavio produbljivati svoju koncepciju s već prepoznatljivim autorskim značajkama.

Često je spominjana i izložba Miljenka Stančića i Josipa Vanište u Muzeju za umjetnost i obrt 1952. godine kao događaj koji je izazvao interes i kritike i kulturne javnosti.

Apostrofiran je i njezin utjecaj na brojne slikare, a naročito na mlade učenike Škole primijenjenih umjetnosti Jordana i Josipa Biffela, koji su u toj izložbi našli poticaj svojim umjetničkim stremljenjima. Taj se poticaj nije manifestirao samo s estetskog motrišta kroz bliski likovni koncept, za Jordana napose u Stančićevu djelu, već i u ohrabrujućoj činjenici da liniju tradicionalnih slikarskih vrijednosti nisu prekinuli ni dramatični događaji u društvu i umjetnosti koji su u tom razdoblju u našoj sredini bili i česti i siloviti. Ta je linija već bila znatno reducirana i prije velikih ratnih stradanja, jer su brojne i učestale promjene u umjetnosti radikalno propitivale u svojim programima i manifestima tradicionalne vrijednosti u suvremenom kontekstu, stvarajući drukčije i nove estetske i društvene vrijednosti, nerijetko čak i s prevratničkim odnosom prema tradiciji i njezinim kriterijima. U prvom poslijeratnom desetljeću, početkom 50-ih godina prošloga stoljeća, kada Jordan počinje izgrađivati svoj intelektualni habitus, novim se estetskim promjenama u umjetnosti pridružuju i one političke, koje koriste i druga sredstva i drukčije metode, te ih još izravnije i potiču i provode. U našoj novijoj povijesti to je vrijeme snažno obilježeno i represivnom komunističkom vlašću. Ona je gradila društveni sustav u novom socijalnom ambijentu i s novim vrijednostima, ne samo na društvenoj, već i na umjetničkoj ljestvici, u kojoj je linija kontinuiteta bila gotovo presječena. U tom vladajućem poretku brisane su ne samo tradicionalne društvene vrijednosti, već i duhovne, kulturne i, dakako, umjetničke. Oštrica vlasti sjekla je time i osobnu slobodu jer je ona implicirala njezino tradicionalno shvaćanje

izgrađeno na načelu individualnosti. Međutim, u modernoj europskoj povijesti to načelo nije promovirano samo u umjetnosti kao njezin temeljni stvaralački princip, već i kao veliko humanističko naslijeđe građanskog društva. Ono je u ovom društvenom kontekstu bilo u izravnoj suprotnosti s novim poimanjem slobode, promoviranom na posve drugačijim vrijednostima, tj. na rigidnim ideološkim smjernicama proklamiranim na principu općeg i zajedničkog, napose na kultu ličnosti, potirući i sužavajući prostor osobne slobode te esencijalnosti individualnog. Na tim je postulatima, bolje rečeno strogim propisima i klišeiziranim pravilima, građena mitologija kolektivnog, što je, *in ultima linea*, generiralo kontinuiranu društvenu netrpeljivost u polemičke konflikte, učestalo eskalirajući u beskrupulozne sukobe.

Tradicionalističko je društvo izgradilo građanski svjetonazor na drugačijim društvenim, socijalnim, religijskim, pa i umjetničkim vrijednostima, a one su se pokazale vitalnim i u novom društvenom „poretku”.

Govorimo o tim značajnim događajima kako bismo skicirali društveno ozračje u kojemu je održana izložba ovih mladih slikara u Zagrebu sredinom prošlog stoljeća i naznačili njezinu iznimnu recepciju na hrvatskoj kulturnoj sceni, te, nadasve, golemu likovnu energiju koju je pokrenula u našoj umjetnosti. Tu je činjenicu naglasio Tonko Maroević: „Vaništino je rano suputništvo s Miljenkom Stančićem imalo kolegijalnu metjersku komponentu i analognu uronjenost u atmosferu ‘sjevernohrvatske provicije’, u njezinu urbanu kulturu...” i da su oni, nastavlja pisac, upravo tom izložbom „hrvatskom slikarstvu dali nov zamah.”

Brojne tradicijske vrijednosti na toj izložbi uključene su u njihovo djelo kao gradbene sastavnice, ali i činjenica da se i Babićev nauk potvrđivao kao vitalna komponenta europskog naslijeđa. Unosom pak biografskih činjenica, ovi su slikari amalgamirali tragove postojanja u svoj likovni jezik, u kojemu ne čitamo samo veliko slikarsko umijeće, već i iskonsku čežnju za slobodom kao temeljnim načelom individualnosti, promoviranom na ovoj izložbi s nedvojbom građanskom i intelektualnom hrabrošću.

Motivi Stančićeva Varaždina stoga su i prožeti snažnim osjećajima pripadnosti gradu, s naglaskom na svojem gradu, na senzibiliziranoj urbanoj „matrici”, stvarajući emocionalni i intelektualni odnos prema njegovoj povijesti i prostoru obilježenom u stilski očuvanoj arhitekturi, koju je ovaj vizualni pjesnik interpretirao u brojnim varijacijama u mitski prostor slikarstva.

Naime, u komponenti intimnog implicirana je iskonska snaga individualnog, u kojoj je i Jordan tražio ishodište svojem slikarstvu, „ispisujući” ga kroz egzistencijalističku slojevitost bića i kao svoje duhovno postojanje obilježeno intelektualnim i socijalnim kontekstom.

Malene, skromne kućice oblikovale su krivudavim crtovljem uličica trešnjevačko predgrađe u melankolični prostor slikareva djetinjstva, čije obrise iščitavamo u njegovoj likovnoj poetici kao magična mjesta Jordanova slikar-

stva. Zatim, nepoznati, izmaštani krajolici i neobični, gdjekad fantazmagorični prizori isprepleću pojavno i snohvatično, zbiljsko i pričn, tajanstvenim nitima likovnog pletiva u osebuju slikarev rukopis. U tim se zagonetnim odnosima otkriva duboka čežnja za djevičanskim predjelima djetinjstva i čistim počelima duhovnosti u beskraj podsvjesnog i iracionalnog, metafizičkog i transcendentnog kao autentičan prostor Jordanova slikarstva.

Unatoč činjenici da su elementi nadrealnog učestali i kontinuirani, oni ne mogu pokriti djelo samo tom, nadrealističkom odrednicom. Jordan, naime, nije ni posezao za njegovim programskim postulatima, iako su neke njegove sastavnice, kao što smo primijetili, implicirane u izrazu.

Asimilirajući golemo europsko i hrvatsko slikarsko naslijeđe, on je tezu kontinuiteta involvirao kroz iznimno slikarsko umijeće, stvarajući na toj čvrstoj koncepciji duhovni projekt djela. Konture te koncepcije nazirale su se već i u ranim slikama, datiranim u umjetnikove mladenačke godine: „Autoportret” i „Studija” iz 1956. godine, na kojima se to naslijeđe iščitava u vještoj i suptilnoj tonskoj modulaciji svladanoj na zahtjevnim likovnim kriterijima. No, osobito je značajna i činjenica da je već tada, u tim ranim slikama, značajnim potezima kista naznačio i svoj golemi kreativni potencijal.

Još je izravnije jasnoćom motivskog predloška i suptilnim potezima markirao svoje intelektualno ishodište, gradeći ontološki nacrt djela na klasičnim slikarskim postulatima i na izvornoj imaginativnosti. Naravno, ne samo na likovnim, već na temeljnim humanističkim vrijednostima stvaranim u minulim stoljećima u djelima slikara, kipara, pjesnika, glazbenika kao univerzalnoj baštini na čijim je vrijednostima i izrastala njegova duhovna okomica.

To je ishodište i u onim već naznačenim estetskim načelima na kojima je Jordan izgradio svoj likovni jezik, u čijoj sintaksi elementi naslijeđa nisu zatamili njegovu kreativnu vrijednost. Naprotiv, upravo je na njima i stvarao izraz kao stvaralački čin, formulirajući to ovim riječima: „Koliko god nas tradicija zadužuje sa svojim neprocjenjivim darovima mi ipak nalazimo ponajviše sklonosti za naše, vlastito. Kada sam otkrivao „svoj svijet” i kada sam taj svoj svijet prigrlio kao jedino utočište, ništa me u tome nije ometalo, niti zbunilo, ljubav otkrivanja je veća od svih postulata i dogmi tradicionalnog naslijeđa.”

A „svoj svijet” Jordan je otkrio već u ranim slikama postavljenim na prvoj samostalnoj izložbi 1961. godine u Gradskoj galeriji suvremene umjetnosti: „Pejzaž”, 1956., „Marcia funebre”, 1960., „Saznanja”, 1961., „Menažerija”, 1961., „Sanjarenje”, 1961. i dr.

U njima je kritika već apostrofirala slikara osebuje imaginacije i iznimnog slikarskog umijeća koji stvara djelo specifične tonske palete.

Ove su njegove odlike tada prepoznali Josip Depolo, Saša Vereš, Žarko Domljan, Matko Meštrović i Boris Kelemen, koji ih je sažeo riječima: „Jordan je u svom okviru u prvom redu slikar... Svaki detalj na njegovoj slici govori o visokoj kulturi poznavanja slikarskog zanata, pogotovo u pikturnom smi-

slu... iskrenost naglašenog senzibiliteta ostaje ovog časa uočljiva vrijednost koju ne srećemo tako često.”

Paleta je osvijetljena i bliskim Račićevim tonom, jedinstvenom tamnom svjetlošću „crnog sjaja” kojega nije oblikovala nadahnuta ruka velikog pret-hodnika, već mladoga Jordana, naznačujući sigurnim potezima kista svoju slikarsku individualnost nedvojbenog autorskog rukopisa.

U ovom usustavljenju Jordanova slikarstva u suvremeni kontekst primjećujemo i stanovitu bliskost, gotovo bismo rekli usklađenost kritičkih prosudbi koje upućuju na zaključak o autoru prepoznatljivih morfoloških ishodišta i stilskih obilježja. Međutim, unatoč tim činjenicama Jordan nije akceptiran samo kao baštinik tih tradicijskih vrijednosti, već prvenstveno kao slikar koji je na suvremenim estetskim i likovnim spoznajama koncipirao svoj idiom.

Taj se svijet u jasnim naznakama pojavljuje i u slikama koje potpisuje ruka mladoga slikara inaugurirajući u njima i svoje velike teme: prolaznost, otuđenost, samoću, tragičan osjećaj života..., a njih počinje istraživati već u prvim ciklusima stvaranim 50-ih i 60-ih godina: „Genealogija”, „Entropija” i nastavlja, s produbljenim ljudskim i slikarskim iskustvom i u onima poslije, u sedmom i osmom desetljeću: „Homo volans”, „Jockey”, „Odlazeći”... i kasnijim.

„Meni se život ukazuje kao zagonetka. Svojim slikanjem pokušavam da tu zagonetku riješim...”, reći će jednom prigodom Jordan i nedvojbeno ukazati na moguće iščitavanje svojega višeslojnog djela. Jednu od temeljnih vrijednosti u stvaralaštvu Fidler je precizirao: „Umjetnička djelatnost počinje kada se čovjek nađe suočen s vidljivim svijetom kao nečim nevjerovatno zagonetnim... Stvarajući umjetničko djelo, čovjek se upušta u borbu s prirodom ne za svoj fizički, već za svoj duševni opstanak...”

Izgrađujući svoju likovnu koncepciju, Jordan je ispisivao svoje postojanje kao poetsko svjedočanstvo prožeto osjećajima prolaznosti i neizvjesnosti, strahom i nemirima, dvojbama, tragizmom života, nepovratnim odlaskom bliskih osoba, dragih predmeta i stvari... te kao egzistencijalistička pitanja u kojima je tražio odgovor „za svoj duševni opstanak”.

Robert Roklicer

Pjesme

SRETAN TRENUTAK

Na mojem radnom stolu, stoluje fotografija tebe.
Gleda ravno prema zidu.
Jednim okom držiš mene, drugim se naginješ kroz prozor.
Srebrni okvir te pridržava. Inače bi pala na glavu.
Samo šuštiš i promatraš.
Držiš me budnim.

Sreća da fotografija nije slika.
Pa da govoriš tisuću riječi.

LOVAC U ŽITU

Pročitavši Salingera nije mi na pamet palo da postanem ubojica.
Onaj njegov Holden nije to zavrijedio.
Salingeru je pošlo za rukom da se dva puta oženi.
Iskrcao se iz oba braka, kao nekoć na Normandiju.
Svaki put je preživio.

Možda ću i ja.
Ili ću postati ubojica?

Ti odluči, ljubavi.

REDATELJ

Sve ljubavne pjesme već su napisane, sve tragedije već ostvarene.
Postoji početak, sredina i kraj.
Komedije prepusti meni.
Vješto ubacujem sporedne likove.
Stvaram dramske situacije.

Ujutro ću otići do nje.
Poslije ću se napiti.
I kad sve to prođe, vraćam se na pozornicu.

Zatim ćeš mi reći gdje sam stao...

DRŽI SE DOGOVORA

Razbacujemo se nježnošću kao da smo je
jeftino nabavili na buvljaku.
Iz knjiga koje smo pročitali koristimo sladunjave riječi.
Mirisne svijeće gore u mraku.
Goli smo. Vodimo ljubav.

Subota je. Naša subota u braku.

RUTINA

Pretvaraš se da sve je u redu.
I to je okej, ako mene pitaš.

Pogledi nam se susretnu i okrznu, ostane tek poneki ožiljak na zidu.
Ravno očekivanju, neravnomjerno razgrćemo šutnju.

Palim televizor. Čuje se pjev ptica u dvorištu.
Odlaziš u kupaonu.
Vraćaš se bez suza.

Dobro je, još jedna svađa je završila.

Franjo Zenko

Marijan Cipra – hrvatski filozof duhovnoznanstvenog, antropozofskog nadahnuća

1) *Uvodna napomena*

Mogla bi izgledati gotovo ritualna primjedba da govoriti danas s određenom simpatijom o antropozofiji nije tako „opasno” kako je to bilo nedavno, u vrijeme kada je marksizam bio „oficijelna” filozofija.¹ Naravno, s unutrašnjim diferencijacijama, od kojih se najviše profilirala praksisaška varijanta marksizma. A upravo jedan od glavnih predstavnika praksisovaca odigrao je glavnu ulogu u diskriminiranju jednog mladog filozofa koji je bio nadahnut duhovnom znanošću antropozofske provenijencije. Stoga kažem da bi se mogla činiti ritualnom uvodna napomena kako je bilo opasno biti antropozof da nije u pitanju „slučaj” Marijana Cipre koji se u svom filozofiranju inspirirao antropozofskom varijantom duhovne znanosti u vrijeme kada je to bilo neoportuno za nekoga tko je kanio ići putem akademske karijere. Indicije za tu neoportunist više su nego jasne.

U izdanjima koja su reflektirala vladajuće stavove o pojedinim nemarksističkim filozofskim pravcima, kao što je to bila na primjer Enciklopedija Leksikografskog zavoda iz 1966., kojemu je na čelu bio direktor Miroslav Krleža, za

¹ Ovaj tekst predstavlja preinačeno uvodno izlaganje pod naslovom „Sjećanje na Marijana Cipru u vrijeme rada na Metamorfozama metafizike” što ga je autor održao na filozofskom simpoziju: „Marijan Cipra: Metamorfoze metafizike”, održanom 21. studenoga 2008. u Matici hrvatskoj, Strossmayerov trg 4.

ono vrijeme mjerodavno o antropozofiji piše da je to „spiritualistička-mistička doktrina koju je počev od 1913. propagirao Rudolf Steiner”. S navedenom godinom se naime aludira na Steinerov razlaz s teozofijom te se stoga navodi kako je antropozofija proizašla iz „srodne doktrine, teozofije”. Sadržajno se pak antropozofija karakterizira kao „skup kultno-religioznih teorija o postanku čovjeka, o njegovu ‘kozmičkom’ položaju, vezama s bogom, duhovima, nebeskim tijelima itd., u kojem se ukrštaju elementi kršćanstva i idealističke ‘filozofije duha’ s ostacima različitih mističkih predstava”.²

Nije potrebno navoditi što su ove karakterizacije antropozofije značile za tada vladajući dijalektički materijalizam, koji je naučavao kako je „idealizam” prevladan materijalizmom s tezom o primatu materije nad duhom, a mističizam da je „sklonost tajanstvenom, vjerovanje u natprirodno”. Nije teško naslutiti što je moglo snaći filozofa s izglednom akademskom karijerom koji bi se odlučio da javno zastupa antropozofske stavove. Ponovljene su doslovno te i takve karakterizacije s jasno raspoznatljivim negativnim konotacijama u ocjeni antropozofije i njenog osnivača Rudolfa Steinera, i u drugim izdanjima Leksikografskog zavoda, namijenjenim širokoj čitalačkoj publici, kao na primjer u popularnom Leksikonu iz 1974.godine. I u njemu se antropozofija karakterizira kao „spiritualističko-mistička doktrina” čiji je glavni zagovornik bio Rudolf Steiner.³

Napominjem da tada kada se javljaju spomenute publikacije Leksikografskog zavoda nema u nas sličnih stručno filozofijskih publikacija sve do pojave Filozofijskog rječnika u izdanju Nakladnog zavoda Matice hrvatske u redakciji Vladimira Filipovića. No ni tu antropozofija ne prolazi bolje jer se karakterizira kao „naivni mističizam” te se dodaje kako bi trebalo prema Troxleru, „...da filozofija postane antropozofija”.⁴ U takvoj duhovnoj situaciji dakle ranih 60-tih i posebno 70-tih, u atmosferi ni malo naklonjenoj antropozofiji, Marijan Cipra javno istupa sa svojim antropozofskim duhovno znanstvenim stavovima i objavljuje studiju o Rudolfu Steineru s otvorenom interpretacijskom simpatijom. Što više, inspiriran duhovnom znanošću antropozoske verzije piše svoju doktorsku disertaciju *Metamorfoze metafizike*.

2) *Ciprina mladenačka naklonost ezoterijskoj i antropozofskoj tradiciji*

Prvi znakovi Ciprina nagnuća prema europskoj ezoterijskoj i antropozofskoj tradiciji datiraju još iz njegovih studentskih dana. Kao student drži predavanja u jednom antropozofskom kružoku u Zagrebu, gdje sam i upoznao

2 Enciklopedija Leksikografskog zavoda. S. .177.

3 Leksikon LZ, s. 37.

4 Filozofijski rječnik (treće izdanje iz 1989), s. 31.

Marijana Cipru. Jedna moja kolegica sa studija njemačkog, i danas uvažena članica „Antropozofskog društva Marija Sofija” u Zagrebu, prevoditeljica Steinerovih djela i voditeljica tečajeva iz uvođenja u antropozofiju, Dunja Bratanić, udana Gojković, upoznala me s doktoricom Klarom Župić, u čijoj su se ordinaciji održavala antropozofska predavanja..Tu sam upoznao i Marijana Cipru, koji je već kao student bio poznat u antropozofskim krugovima, gdje je držao predavanja o raznim temama iz Steinerove antropozofije. Tim sam predavanjima u ordinaciji doktorice Klare Župić katkada i ja bio nazočan jer mi se Cipra odmah učinio interesantnim mladim i svestrano obrazovanim filozofom. Živo mi je sjećanje na te prve kontakte s Marijanom Ciprom kao studentom i na njegovo tada već detaljno poznavanje antropozofije.

Tada je odmah postalo jasno svakome tko je bio prisutan na njegovim predavanjima da Cipra, suprotno službenom negativnokritičkom stavu, drži kako antropozofska filozofija polazi od za svestrano obrazovanog studenta filozofije istinite postavke da postoje „duhovni svjetovi” te da ljudski um ima latentnu sposobnost dolaziti u doticaj s njima, kako je to formulirao Steiner. Stoga se antropozofskim treningom unutarnjeg iskustva ljudska svijest duhovnim probuđenjem osposobljava da izađe iz latentne i postiže aktivnu sposobnost percipiranja viših duhovnih svjetova i participiranja u njima.

Kako je poznato, Cipra diplomira 1964. i odmah postaje asistentom na Odsjeku za filozofiju Filozofskog fakulteta u Zagrebu. Iste godine sudjeluje na „Prvom radnom savjetovanju studenata filozofije Jugoslavije” s referatom „Mišljenje revolucije kao revolucija mišljenja”, koji je te iste godine objavljen.⁵ Značenje tog Ciprinog referata je u tome što će naslov tog njegovog predavanja ući kao slogan i kao žargon među studente, a i suradnike časopisa „Praxis”, u kojemu surađuje i Marijan Cipra. Koliko je Cipra bio filozofski profiliran već kao mladi asistent svjedoči i njegov nastup na tada uglednoj tribini Narodnog sveučilišta grada Zagreba, gdje su organizirana predavanja „o suvremenim filozofskim pravcima”. Tu nastupaju prva imena tadašnje naše filozofije kao što su Vladimir Filipović, Vanja Sutlić, Predrag Vranicki, Danilo Pejović, Gajo Petrović, Danko Grlić, Ante Pažanin, Boris Hudoletnjak, Branko Despot, Branko Bošnjak, Marija Brida te moja malenkost. U našim nastupima odlučujemo se progovoriti o ljudima o kojima nema spomena u tada aktualnoj akademskoj filozofiji: ja držim predavanje o Teilhardu de Chardinu, a Marijan Cipra o Rudolfu Steineru i antropozofiji kao „znanosti unutarnjeg iskustva”. Časopis Encyclopaedia moderna što ga je osnovao Ivan Supek, tiska naša predavanja, i to Ciprino pod naslovom „Rudolf Steiner. Znanost unutarnjeg iskustva antropozofija”.⁶

U tom eseju dolazi do izražaja sva raskoš autorove informiranosti o Rudolfu Steineru, koji se rodio 27. veljače 1861. godine u Međimurju u mjestu

5 Prvo radno savjetovanje studenata Jugoslavije. Zagreb 1964. Str. 112-118.

6 EM, 1970/13, s. 90-97.

Kraljevcu, kojim podatkom započinje članak. No Marijan Cipra interpretira biografske podatke začetnika antropozofije u duhu Steinerova neumornog traganja „za unutrašnjim smislom svake bitne činjenice pojavnog iskustva” pa tako i mjesta i trenutka vlastitog rođenja. Za intelektualca koji je, nastavlja Cipra, „od modernih Evropejaca najizrazitije nastojao da poveže drevnu mudrost Istoka s novovjekim znanstvenim metodama Zapada”, ni vlastito „mjesto rođenja na tradicionalnoj razmeđi srednje i istočne Evrope nije moglo izgledati slučajno.” Bez dubljeg „značenja” nije ni „trenutak rođenja koji pada u doba najvećeg trijumfa materijalističkog nazora na svijet” koji je zasnovan na jednoj „naivnoj i dogmatskoj interpretaciji prirodznastvenih rezultata”. Cipra vidi u Steineru onoga koji će sve svoje snage usmjeriti prema „iznalaženju i i iznošenju na vidjelo zbilje duha”. Ne kao „suprotnosti” nego kao „jedino mogućeg pola ravnoteže za vladajući materijalizam epohe.”⁷

3) Ciprino empatijsko portretiranje Rudolfa Steinera kao predstavnika antropozofije i zapadnog ezoterizma i okultizma

Za Cipru Steiner nije samo glavni predstavnik antropozofije kao znanosti unutarnjeg iskustva, nego i najznačajniji predstavnik „modernog zapadnog ezoterizma i okultizma”. Stoga si Cipra, kako sam kaže, „dozvoljava”, „barem kao kuriozitet”, navesti Steinerov horoskop što ga je izradio Oscar Schmilz⁸. Prema tom horoskopu Steiner je rođen u znaku ribe, koji je, tumači Cipra, „znak kozmičke beskonačnosti, neodređenosti, vizionarstva i oceanskih čuvstava, žrtve i samopredaje”. Taj znak ravna sudbinom, nastavlja Cipra, jednog Bacha, Michelangela, Hölderlina, Einsteina i prvog astronauta Gagarina. U tom znaku su rođene „pretežno mističke i spiritualne ličnosti” poput pape Pavla III. i Ramakrišne, „što nije začudno”, interpretira Cipra, ako se pomisli da su „ribe i znak Budhe, a prije svega znak Kristov”. No, u konjunkcijsko planetarijskom horoskopskom interpretiranju Steinerove biografije Cipra vidi posebnu ulogu „materijalističkog” Marsa, koja se očituje u činjenici da je Steiner započeo svoj mladenački intelektualni razvoj kao „materijalist Haeckelovog smjera”. Cipra napominje kako se Steineru i danas spočitava sa strane čistunske spiritalističke „opozicije” unutar antropozofije da je „duhovnu znanost razvijao i suviše na način prirodnih znanosti”. Cipra zaključuje kako Steinerov horoskop ukazuje na njegovu „jaku unutarnju borbu na duhovnom putu.”⁹ Zadržao sam se na Ciprinom horoskopskom tumačenju Steinera i stoga, što

7 Isto, s. 90.

8 Oscar Schmilz, *Der Geist der Astrologie*, München 1922.

9 EM, 1970/13, s. 90.

je prilikom čestih posjeta meni i mojoj obitelji svagda imao kod sebe bakreni visak pomoću kojega je volio, uz komplicirana astrologijska tumačenja, prognozirati rasplet događaja koji su nas trenutno zaokupljali.

Svakako da su interesantnija Ciprina razmišljanja o Steinerovom intelektualnom razvoju u svezi onih intelektualnih krugova u Beču i Weimaru koji su utjecali na nj. Spomenimo najprije kako je za Cipru važno Steinerovo upoznavanje s jednim anonimnim „vidovnjakom” u Beču jer mu je ovaj, kako kaže Cipra, „neko vrijeme voditelj, ‘guru’ kojemu duguje važnu poduku u svezi moderne znanosti”. Ta poduka u Ciprinoj parafrazi glasi: „Ako želiš pobijediti ili ukrotiti zmaja moderne znanosti i bika javnog mišljenja, moraš početi time da ga najprije shvatiš. Bit ćeš pobjednik nad zmajem, samo ako uskočiš u njegovu kožu.” Dalekosežna za Steinerov razvoj u pravcu duhovne znanosti u antropozofijskoj verziji jest činjenica da u Beču počinje studirati te istraživati Goetheove prirodnoznanstvene radove. Tome se posvetio na poticaj Karla Juliusa Schröera, germanista i predavača njemačke književnosti na Tehničkoj školi u Beču. Izvanredno značenje tog susreta Cipra tumači ovako: „On Steinera uvodi u književni i misaoni svijet onog autora koji će na osobiti način biti zvijezda vodilja na čitavom Steinerovo putu – to je J.W. Goethe.”¹⁰

Ne propušta Cipra spomenuti ni da je Steiner, i sam sklon književnosti, posebno onoj dramskoj – sjetimo se njegovih misterijskih drama, o čemu će biti govora kasnije –, posjećivao salon pjesnikinje Marije delle Grazie. Napominjem, što Cipra ne spominje, da je ta pjesnikinja autorica drame „Sjena” (Der Schatten) koja se premijerno izvodila u prestižnom bečkom Hofburgtheater-u, a u kojoj se, aludirajući na mnoštvo vladajućih teorija, između ostalih i na Freudovu teoriju podsvjesnog, reflektira psihološka kompleksnost kulturnog života u Beču fin de siècle-a. Zaključujući Steinerove kontakte s bečkim kulturnim krugovima koje je zahvatilo „pesimističko raspoloženje”, Cipra parafrazira temeljni Steinerov stav: „Nikad se predati jednoj stvari ukoliko se dobro ne upozna i njena potpuna suprotnost.” To će Steineru omogućiti, tumači Cipra, da s „jednakom tolerancijom i razumijevanjem vodi dijalog s ekstremnim materijalizmom jednog Haeckela”, a da s druge strane „drži predavanja kršćanskim teozozima o najsuptilnijim problemima teološke dogmatike”. Za vrijeme boravaka u Weimaru od 1889. do 1897., Steiner ima posredovanjem spomenutog Schröera pristup u Goetheov arhiv, imajući tako na raspolaganju Goetheove prirodnoznanstvene spise i bilješke. Detaljno proučavanje kojemu se zdušno posvećuje, rezultira prema Cipri „zadivljujućom spisateljskom aktivnošću”. Osim što redigira i izdaje spomenute Goetheove spise Steiner ih detaljno interpretira u svojim djelima, navodi Cipra, poput „Goetheovi prirodnoznanstveni spisi”, „Osnovi jedne spoznajne teorije Goetheova nazora na svijet s posebnim osvrtom na Schillera”, „Goetheov nazor na svijet” te „Goet-

10 Isto, s. 91.

heova tajna objava”. Pokretačku snagu pri tom Steinerovom poslu Cipra vidi ovako: „Ideja koja vodi Steinera pri izdavanju i interpretiranju Goetheovih prirodnoznanstvenih spisa sadržana je u rečenici: „Goethe je Kopernik i Kepler organskog svijeta.”¹¹ Nasuprot analitičkoj, razgrađujućoj metodi fizike i kemije Goethe traži posebnu metodu za razumijevanje organskog svijeta, gdje predmet nije zbroj elemenata, već je kao pojedini živi organizam cjelina koja određuje svaki svoj dio i ujedno je kao cjelina svakim dijelom već određena. Nasuprot kauzalitetu mehaničkog svijeta Goethe traži kauzalitet uzajamnog djelovanja dijela i cjeline.

No unatoč svoj duševnoj i intelektualnoj srodnosti Steinera i Goethea Cipra naglašava i razliku u njihovu shvaćanju organskoga svijeta. Ona se prvenstveno, prema Cipri, očituje u metodi. U tom smislu Cipra piše: „No dok je kod Goethea taj pristup organskome svijetu više izraz duhovne intuicije, Steiner naprotiv nastoji da ovu nereflektiranu Goetheovu metodu dovede do pune samosvijesti.” Ukazujući na razliku između Goethea pjesnika i književnika, koji zahvaća stvari više „duhovnom intuicijom” nego diskurzivnom analitičkom metodom znanosti, i Steinera koji, studiravši prirodne znanosti, želi na neki način „racionalizirati” i samu intuiciju, Cipra tumači Steinerovu inicijativu u vezi s Goetheom ovako: „Znanost o organskome, organika, treba da dovede do samosvijesti Goetheov put istraživanja organskih preferenomena. Utoliko treba Goetheovo naivno istraživanje promatrati pogledom šilerovske refleksije.” Očito je Ciprino referiranje na Steinerov spis „Osnovi jedne spoznajne teorije Goetheova nazora na svijet posebnim osvrtom na Schillera” u kojem Steiner šilerovskom naglašeno filozofičnom refleksijom upotpunjava, ili bolje rečeno, prilagođuje Goethea svome, steinerovskom duhovno znanstvenom shvaćanju.

To specifično duhovnoznanstveno shvaćanje koje se odnosi ne samo na svijet organskog nego općenito na odnos osjetilnog i nadosjetilnog, vidljivog i nevidljivog, materijalnog i duhovnog, Steiner je do pojedinosti dogradio, prema Cipri, upravo baveći se i proučavajući Goetheove prirodnoznanstvene spise. U tom smislu Cipra zaključuje: „Originalni rezultat bavljenja Goetheovim prirodnoznanstvenim spisima predstavlja Steinerovu jednu spoznajnu teoriju motto koje glasi: *‘Uočavanje ideje u zbilji jest prava pričest čovjekova.’* Nije riječ o idealizmu niti o materijalizmu, već o uočavanju duhovnoga u svemu pojavnome, nevidljivog u svemu vidljivome, a da ni jedna od ovih polutki zbilje ne izgubi svoju specifičnost.”¹² Taj Steinerov stav navodi Cipru u detaljniju interpretaciju Kanta, koga je Steiner već kao srednjoškolac pomno iščitavao, ali od kojega se sada kroz pomno studiranje i izdavanje Goetheovih prirodnoznanstvenih spisa oformljeni teoretik spoznajne teorije u duhovnoznanstvenom duhu posvema razlikuje.

11 Isto, s. 91.

12 Isto, s.91.

I sam razračunavajući se s Kantom, Cipra polazi od teze da je on, Kant, „ipak najprincipijelnije promislio bit novovjeke znanosti”, reducirajući ovu samo na moćnu znanost o sadržajima koji su „osjetilno dati” a koji se, mada „apriorno” iskonstruiranim, matematičkim pojmovima, to jest kvantitativno, daju odrediti i eksperimentom kao „aposteriornim” konstruktom verificirati. S obzirom pak na Steinerov kritički odnos prema Kantu, Cipra konstatira kako osnivač antropozofije s „vidovitom sigurnošću” već na početku svog „filozofskog puta” pogađa „najosjetljivija mjesta”. U prvom redu to je Kantova „zatvorenost cjelokupnog mogućeg iskustva u granice subjektivnosti”. Steinerovi prigovori Kantovoj spoznajnoj teoriji prema Cipri svode se na ovo: kada bi cjelokupno moguće iskustvo bilo „proizvod subjektivnosti” znanost uopće „ne bi bila potrebna” jer ono što bi subjektivnost proizvela to bi „neposredno morala i znati” te bi „znanstveno posredovanje bilo izlišno”. Osim toga, ako bi mišljenje bilo samo „formalno” odražavanje „osjetilnih sadržaja” onda spoznaja ne bi bila „moguća” jer bi se ti sadržaji u „formi razuma” samo „reproducirali”, te razum ne bi donosio „osjetilnosti neki novi sadržaj”. Bit spoznaje je upravo u tome, interpretira Cipra Steinerove, a i ponešto svoje vlastite objekcije na Kantovu spoznajnu teoriju, da razum „spoznajno” proširuje ono što je u osjetilima „neposredno dano”. Stoga zaključak u obliku teze kako ga formulira Cipra, glasi: „Mora dakle egzistirati osjetilnost po sebi kao i mišljenje po sebi.”¹³ Na taj motiv Cipra će se duhovno, znanstveno na drugi način i u drugoj, metafizičkoj perspektivi vratiti u svojoj disertaciji *Metamorfoze metafizike* iz 1975.

4) *Tragovi antropozofskog nadahnuća u Ciprinoj disertaciji „Metamorfoze metafizike”*

U razdoblju od 1971. do 1975. intenzivira se Ciprin rad na disertaciji „*Metamorfoze metafizike*”. Započinje razdoblje intenzivnog uranjanja u raznorodne krugove zapadnoeuropskog ali i istočnjačkog mišljenja, što je sve dolazilo do izražaja u njegovim raznim nastupima, pa i objavljenim radovima prije disertacije. Tu bih posebno istaknuo već spomenuti i analizirani esej o Rudolfu Steineru i antropozofiji kao znanosti unutarnjeg iskustva te esej „Šri Aurobindo – put integralne joge” iz 1975. Međutim u našim susretima i razgovorima u navedenom razdoblju, osim dakako navedenih „okultističkih” tema i u širem antropozofskom smislu pitanja duhovnoznanstvenog istraživanja „unutarnjeg iskustva” nadosjetilnog, duhovnog svijeta, bile su prisutne i teme iz „strože” europske filozofske tradicije. Ali i te teme Cipra je osvjetljivao

13 Isto, s. 93.

svagda sa svog specifičnog antropozofskog duhovnoznanstvenog stanovišta, što je tu i tamo probijalo tematsku i pojamovnu armaturu i u njegovoj disertaciji. Posebno u njezinu drugom dijelu pod naslovom „Vrijeme filozofije” kao i nekim bilješkama, te u osvrtu na pravac u kojem bi njegova disertacija mogla predstavljati doprinos.

Prisjetimo se tekstova koje Cipra stavlja kao motto svoje disertacije. Tako u Tominom tekstu koji Cipra citira i stavlja ga kao nit vodilju svoje disertacije dominira istina kao pravi predmet filozofije, a ne što su pojedini filozofi mislili. Cipra navodi tekstove na originalnim jezicima bez prijevoda. Tako Cipra navodi sljedeći Tomin tekst: „Studium philosophiae non est ad hoc quod sciatur quid homines senserint, sed qualiter se habeat veritas rerum”. (Nije zadatak studija filozofije da se zna što su ljudi mislili, nego kako stoji stvar s istinom.) Kao drugi motto svoje disertacije, primjeren duhovnoznanstvenom promišljanju grčke filozofije, što na neki način predstavlja glavni dio njegove disertacije, Cipra izabire Hegelov tekst u kojem se naglašava istovjetnost filozofije i njezine povijesti: „Die Philosophie entwickelt sich aus der Geschichte der Philosophie und umgekehrt. Philosophie und Geschichte der Philosophie ist Eins Abbild des Anderen.” (Filozofija se razvija iz povijesti filozofije i obratno. Filozofija i povijest filozofije je jedna paslika drugoga.)

U Heideggerovu pak tekstu koji služi kao treći motto disertacije reflektira se već u našim razgovorima nagoviješten Ciprin kritički odnos prema Heideggerovu shvaćanju metafizike, ne kao prave istinske biti zapadnoeuropskog mišljenja nego kao „kobi” Zapada: „Die Metaphysik ist in allen ihren Gestalten und geschichtlichen Stufen ein einziges, aber vielleicht auch das notwendige Verhängnis des Abendlandes.” (Metafizika je u svim svojim likovima i povijesnim stupnjevima jedna jedina, ali možda i nužna kob Zapada.) Napominjem da pravac kojemu je u našim razgovorima inklinirao Cipra, a na što ukazuju navedeni tekstovi, započinje, prema Cipri, s Aristotelom. Međutim Cipra ne navodi Aristotelov tekst kao motto svoje disertacije u njezinoj originalnoj (šapirografiranoj) verziji u dva sveska iz 1975., nego ga dodaje tek u objavljenom obliku u knjizi iz 1978.¹⁴

No Cipra je bio svijestan da su se velike ideje bitka, kozmosa, Boga i duše „povukle” iz našeg obzorja te da je novovjekci, Descartesom začeti subjektivizam nezaobilazna ili čak dobrodošla činjenica, kao što će to na svoj način priznati i Hegel nazvavši kartezijanski subjektivistički obrat „obećanom zemljom”. Pitanje za Cipru je međutim bilo pitanje kako taj subjektivizam, ili uvjetno rečeno, antropocentrizam na novi, duhovnoznanstveni način promisliti. Nije bio zadovoljan s Heideggerovim pokušajem da nekim svojim „bitnim mišljenjem bitka” prevlada „imanenciju svijesti”, kako će to Cipra reći u disertaciji. Stoga je on, filozofski, ili točnije, duhovnoznanstveno doradivši na neki način

14 Marijan Cipra, *Metamorfoze metafizike*. Čakovec 1978.

svoju, rekao bih, mladenačku antropozofijsku intuiciju, pošao drugim putem promišljanja antropocentričnog subjektivizma, naime „antropofanijski”. Shvaćajući filozofiju kao antropofaniju, čovjek mu se otkriva u horizontu vlastite „samospoznaje” koja nije ništa drugo nego, kako će to formulirati u disertaciji, neki novi oblik metamorfoze „istote” znanja i bitka.

Već sam spomenuo kako su u vrijeme Ciprina rada na disertaciji 70-tih naši razgovori kružili oko antropozofskih, duhovnoznanstvenih tema, koje nisu bile tada uobičajene u tzv. školskoj ili akademskoj filozofiji, a i danas, u ovo „postmoderno” doba (i) filozofskog mišljenja, nisu tako česte. Stoga ni meni one nisu bile toliko poznate, pogotovo ne neka imena, unatoč tome što sam bio prisutan na Ciprinim predavanjima u antropozofskim krugovima, što sam već spomenuo. Tako se sjećam da se pred kraj izrade svoje disertacije u našim razgovorima često pozivao na ime prirodoznanstvenika i filozofa Troxlera, jednog od Schellingovih učenika, a jedno vrijeme čak i njegov prijatelj.

Koliko sam mogao razabrati njegovo oduševljenje za Troxlera nije bilo samo u tome što je prvi imenovao filozofiju kao „antropozofiju”. Ciprino pozivanje na Troxlera je bilo motivirano prvenstveno time, što je u njegovim formulacijama našao adekvatni govor za svoju intuiciju što bi filozofija trebala biti nakon što se „iživjela” te se našla na putu „prema višem razvitku”. Osim što je, prema Cipri, označio filozofiju kao „antropozofiju” kojom se na duhovno znanstveni način dosiže istina cjeline svega što jest, držim da je Cipra neke Troxlerove ideje ugradio u svoju, da tako rekнем, „generalnu ontologiju”.

Mada je pojam „duhovne znanosti” učvršćen u akademskoj filozofiji, naročito od Yorcka von Wartenburga i Diltheya na ovamo, kod Cipre je duhovnoznanstveni pristup filozofskim problema imao svagda specifičnu, antropozofijsku konotaciju s naglaskom na kritici subjektivističke imanencije svijesti, odnosno pozitivno, na doseganju „cijelosne” istine svega što jest u svijesti i svega što tu svijest transcendirira. U tom smislu će zacrtati buduću zadaću duhovnih znanosti i vrednovati doprinos svojom disertacijom u ispunjenju te zadaće na sljedeći način: „Duhovne znanosti – Geisteswissenschaften – zato će prije ili kasnije morati napustiti stajalište ‘imanencije svijesti’ - a s time u vezi i relativizam svakog pojedinog svijesnog stajališta – i upustiti se u transcendirajuće istraživanje samih nadsvijesnih i predsvijesnih pretpostavki svijesnog života da bi u ovim svijesti transcendentnim principima našle prava počela i uzroke svekolikog povijesnog, ali i ne samo povijesnog, bivanja.”

Čvrsto uvjeren u svoje uvide do kojih je došao istražujući domete zapadnjačke i istočnjačke znanosti unutarnjeg iskustva, Cipra je samouvjereno pokazivao nedostatke „diskurzivne” filozofije koja je analitički više razdvajala stvari pa nije ni bila osposobljena da promišlja „cijelosnu” istinu. U tom pravcu tekao je čitav njegov intelektualni razvoj koji je rezultirao Ciprinim jedinstvenim i osebujnim djelom *Meatamorfoze metafizike*. U tom smislu Cipra je bio svijestan vrijednosti svojeg djela, u kojem je duhovnoznanstvenom metodom

predstavio razvitak i preobrazbe metafizike, ili kako je imenuje Aristotelovim imenom – „prve filozofije”. Samosvjesno doprinos svoje disertacije Cipra jezgrovito formulira ovako: „Jedan korak u tom pravcu čine i ove METAMORFOZE METAFIZIKE koje nastoje prikazati razvitak i preobrazbu „prve filozofije” kroz njene velike epohe, a na osnovu konačnoj svijesti transcendentnih duhovno-duševnih „počela i uzroka”. (Doktorska disertacija, sv.II., str.730. / Šapirpgrafirano/

5) Ciprino nadahnuće antropozofijom - razlog neuspjelog izbora za docenta

Nakon sjednice tijela koje ga je trebalo 1978. izabrati za docenta, Cipra mi je donio kopiju zapisnika diskusije koju smo zajedno analizirali. Sadržaj spora na komisiji za izbor Cipse za docenta obilježen je uglavnom interventima Gaje Petrovića. On je osporavao „stručnu stranu izvještaja” komisije koju su sačinjavali prof. dr.Vladimir Filipović, prof. dr. Danilo Pejović i prof. dr. Vanja Sutlić. Oni su pozitivno ocijenili disertaciju kao i cjelokupni rad Marijana Cipse. Gajo Petrović diskvalificira stručni izvještaj i kaže „kao da su ga pisali filozofi amateri ili autsajderi”. Diskvalificirajući Ciprinu disertaciju za koju drži da je puko „pričavanje o grčkoj filozofiji” Gajo Petrović se posebno okomljuje na Ciprinu temeljnu ideju duhovno-znanstvenog poimanja filozofije. Gajo Petrović postavlja pitanje: „Kakav je to duhovno-znanstveni pojam filozofije?”. Slutio je da Cipra vuče korijene svog duhovno-znanstvenog poimanja filozofije od Troxlera, kojega je, kako sam već spomenuo, u našim razgovorima Cipra mnogo puta spominjao, odnosno od antropozofije Rudolfa Steinera, portret kojega je izinterpretirao sa simpatijom u svom velikom već spomenutom i analiziranom eseju. Kako bi sa stanovišta akademske filozofije kako je on shvaća diskvalificirao i Ciprinu disertaciju upravo kao „antropozofiju” Petrović u diskusiji, prema zapisniku, kaže za Ciprinu disertaciju: „Cijela je knjiga posvećena antropozofiji.”

U komisijskoj raspravi o Ciprinoj „podobnosti” – kako se tada kolokvijalno ali i na znanstvenim vijećima govorilo – da bude izabran za docenta uzimalo se u obzir sve što je Cipra objavio prije disertacije. Bilo je poznato svima koji su ga poznavali, pa tako i meni, da se Cipra intenzivno bavio, poput samoga Steinera, i istočnjačkom mudročću. Izraz toga Ciprinog interesa bio je esej o Šri Aurobindo-u i putu integralne joge, na koji se Gajo Petrović također kritički osvrće. Interesantno je spomenuti da su neki sudionici u diskusiji, zaintrigirani iznesenim kritičkim primjedbama, tražili da se pročita cijeli Ciprin članak o Aurobindo-u, pa ga je G. Petrović, kako se vidi iz zapisnika, u cijelosti i pročitao.

U tom eseju o Šri Aurobinou Cipra odgovara na pitanja koja ovako formulira: „Tko je, dakle, taj neobični, za naše zapadne pojmove izuzetno neshvatljivi Aurobindo koji ima mogućnost i uzima pravo da govori na takav način? ... Što znači ovo učenje o supramentalnoj evoluciji ljudskog roda, o postepenom uživljanju čovjeka u nadljudske regione božanskog života? Koja se filozofija ili pogled na svijet nalaze u osnovi ovakvih spoznaja i poduhvata?“. Oslanjajući se na Gabrielu Mistral i Pearl S. Buck, koje su 1950. predlagale Aurobinda za Nobelovu nagradu, Cipra drži sa spomenutim književnicama da taj mudrac pripada „porodici mudraca i vidjelaca čiji slijed nikad ne prestaje i čije će veličanstvo duše uvijek bacati svjetlost na sve dijelove svijeta i u sva vremena.“¹⁵

U Aurobindovoj biografiji Cipra naglašava kako je rođen 15. kolovoza 1872. od oca liječnika zapadnjačke naobrazbe, koji je jedan od privih Indijaca koji je studirao u Engleskoj. Onamo odlazi i on, Aurobindo, sa sedam godina i upisuje se u sedamnaestoj godini na King' College gdje izvrsno svladava latinski, grčki, francuski i njemački, a engleski mu postaje materinskim jezikom. Oduševljava se idejom nacionalnog oslobođenja Indije, zagovarajući pritom i ekstremističke metode. Ugledajući se u Mazzinija i Jeanne d'Arc, Aurobindo u svojim spisima govori o besmrtnosti nacije, o narodu kao najvećem realnom jedinstvu koje je proizvela evolucija, o duši naroda koja se postupno razvija te o prelasku nacije u čovječanstvo, koji se događa samo „spiritualnom obnovom“ jer u protivnom nacionalna ideja zvršava u „imperijalnom nacionalnom egoizmu“. Sudjelovavši u jednom neuspjelom atentatu Aurobindo dopijeva u zatvor 1908. u kojem se, kako navodi Cipra, „mijenja i izjavljuje: 'Ja sam vjerovao da sam pozvan da služim Indiji, a sada ležim ovdje besmisleno u zatvoru. U čemu sam, dakle, pogriješio?'“¹⁶

Gotovo čudom oslobođen, po izlasku iz zatvora prisjeća se glasa koji je čuo u zatvoru a što ga Cipra navodi: „Ja sam Krišna i bit će što ja hoću, a ne što drugi hoće. Ono što želim sprovesti ne može nijedna moć zaustaviti. Nikad se nemoj bojati, nikad ne oklijevaj.“ Poslije neuspjelog pokušaja da ga neki indijski nacionalisti vrate u politiku, Aurobindo 1910. dolazi u Pondichéry kamo dolazi Mira Richard, Francuskinja tursko-egipatskog porijekla, kojoj mudrac prepušta uređenje ašrama. Pobrojivši sve što je ta vjerna sljedbenica osnovala – biblioteke, ambulante, tiskaru, termocentralu, tkaonicu, škole – Cipra zaključuje: „Nakon Aurobindove smrti, Mira Richard, sad već poznatija kao 'the Mother', uz pomoć Ujedinjenih naroda nastavlja sa širenjem ašrama, pretvarajući ga u spiritualističko-eksperimentalni 'grad budućnosti' za sve one koji imaju potrebu i želju da sudjeluju u duhovnom napretku čovječanstva.“ Sve to u duhu temeljne intencije Aurobinda što je njegovim riječima Cipra sažima ovako: ”Ja nisam ovdje da nekoga obraćam. Ja ne propovijedam svijetu

15 Marijan Cipra, „Šri Aurobindo – put integralne joge“. „Delo“ 1975/21/2, s. 429.

16 Isto, s. 434.

da dođe k meni i nikoga ne zovem. Ovdje sam da bih utemeljio božansku svijest u onima koji u sebi osjećaju poziv da dođu i da izdrže, a ne u drugima.”¹⁷

Pobrojivši Aurobindova djela kojima je filozofski obrazložio nauk o „integralnoj jogi”, među kojima i ono glavno pod naslovom *Božanski život /The Life Divine* (što sam mu ga, usput rečeno, posudio iz moje osobne biblioteke, a što je ostalo do danas negdje među njegovim stvarima), Cipra zaključuje na svoj način: „Teoretski moto ove filozofije jeste u n i v e r z a l i z a m i s i n t e z a. Svaka doktrina, svaki filozofski pravac, svaki nazor na svijet ima svoje ograničeno opravdanje. Ali mudrac, znalac mora biti iznad ograničenosti pojedinih stanovišta. On mora razumjeti i prihvatiti relativnu opravdanost svakog stajališta, ali istovremeno vidjeti skriveno jedinstvo sviju njih iznad i preko njihovih razlika i suprotnosti. Znanje je u biti j e d n o. Ono se samo na planu ljudskog mišljenja, na čisto m e n t a l n o m planu pokazuje kao nepomirljivo mnoštvo.” Primijenjeno na Aurobinda, to izgleda, prema Cipri, ovako: „...ovo se mnoštvo povezuje u jedinstvo, da bi na planu s u p e r m e n t a l n o g bilo zbiljsko jedinstvo..., ‘The Life Divine’ predstavlja najpotpuniju izvedbu ovog metafizičkog univerzalizma.”¹⁸ Naravno, akademska filozofija koja je u biti ‘racionalistička’, nikada ne može doseći Aurobindovski ‘metafizički univerzalizam’.

Osvrćući se na neke „paranormalne” fenomene u vezi Aurobindove smrti, na pr. da je njegovo mrtvo tijelo „svijetlilo”, Cipra zaključuje svoj esej ovako: „Jedan oblik života mora biti rođen koji je bogu bliži. Ako ovo nije put, tada za ljudsku vrstu nema više nijednog puta. Naša nada je položena u spiritualnog čovjeka budućnosti, isprva u jednu malu elitu onih koji su sami sabe ostvarili da bi time podstakle i ostale na ozbiljenje božanskog života na zemlji.” (Isto, s. 448) Kako su članovi izborne komisije sve to primili i shvatili, ne vidi se iz zapisnika, prema kojem su ti članovi tražili od Gaje Petrovića da se Ciprin esej o Aurobindu pročita u cijelosti.

Ono što je dokumentirano jest Petrovićeva razorna kritika toga članka. Ona glasi: „Članak o Aurobindu je sajamsko opsjenarstvo i nema veze sa filozofijom.” Na temelju svega što je rekao o Ciprinoj disertaciji i njegovim na Vijeću analiziranim člancima Gajo Petrović zaključuje: „Odsjek za filozofiju je stekao veliki ugled u svijetu, a pokušaj da se Cipra izabere za docenta to predstavlja pokušaj degradacije.” Sve u svemu Gajo Petrović je svojim kritičkim primjedbama postigao to, da su članovi Vijeća većinom glasova odlučili da se Cipra ne izabere za docenta na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, na kojem je djelovao kao asistent odmah nakon što je diplomirao. Iz svega iznesenog, pitanje je da li je Cipra bio u pravu kada mi je tom prilikom, kao i prilikom narednih čestih susreta ponavljao, kako je uvjeren da je Gajo Petrović jedini krivac što nije izabran za docenta.

17 Isto, s. 434.

18 Isto, s. 435.

No bez obzira na to da li je Petrovićevo izvjesno marksističko scientističko poimanje filozofije bilo uzrokom njegova zazora od svega što je, kako se izrazio, mirisalo na iracionalizam i mistiku te tako bilo više posljedicom nego uzrokom Ciprina neizbora u zvanje docenta, može se postaviti i općenitije pitanje: Je li ikogi filozof u nas, pa i u svijetu, uspio u akademskoj karijeri koji je javno ispovijedao privrženost nekoj nazovimo to tako „ezoterijskoj” struji u europskoj i neeuropskoj tradiciji koja nije akademski „kanonizirana” kao „ozbiljna” znanost, odnosno kao prava, tako zvana „znanstvena” filozofija.

6) Putovanje u Dornach - međunarodno središte antropozofije u Švicarskoj

Dobivši stipendiju Humboldtstiftung-a 1979., kao mentora Cipra izabire Wenera Marxa, njemačkog profesora u Freiburgu, koji je dosta pisao o svom učitelju Heideggeru. Ne ću prepričavati naše razgovore o njegovu razočaranju s Wernerom Marxom i Heideggerovom filozofijom uopće, jer je to sve detaljno Cipra opisao u svom članku „Kao da nas još samo jedan Heidegger može spasiti” (Filozofska istraživanja, 8/1986). Ono što bih ovdje spomenuo jest da smo, nakon što je dobio stipendiju, na Ciprin nagovor, putovali mojim autom u Švicarsku, u Dornach, svjetsko središte antropozofije, gdje se održavao desetodnevni svjetski kongres antropozofije.

Središtem antropozofije dominira impozantna i s arhitektonskog stanovišta interesantna betonska građevina sagrađena na istom mjestu na kojem je bila do temelja izgorjela drvena građevina koju je Steiner sam projektirao i nazvao Goetheanum. Unutrašnjost Goetheanuma je bez ijednog pravog kuta nego svuda vlada ‘prirodna’ zaobljenost, kao što je to htio Steiner, filozof prirodne organike u Goetheovom duhu. Boravkom u svjetskom antropozofskom „svetištu” može se steći tako reći ‘iznutra’ iskustvo osebuje antropozofske filozofije i duhovnosti kojom su se nadahnjivale i još se danas nadahnjuju razne grane znanosti i umjetnosti: od pedagogije, agronomije, medicine i astronomije do kazališnih umjetnosti, posebno dramske umjetnosti i plesa u obliku „euritmije” koju se prije desetak i više godina moglo doživjeti i u dramskom kazalištu Gavella.

S posebnim interesom smo prisustvovali kazališnom izvođenju Steinerovih „misterijskih igara” koje nose sljedeće simboličke naslove: „Pforte der Einweihung” (Vrata posvećenja, inicijacije); „Die Prüfung der Seele” (Kušnja duša); „Der Hüter der Schwelle” (Čuvar praga) te „Der Seelen Erwachen” (Probudjenje duša). Kao geslo luciferske gnoze odzvanjao je trostruki uzvik-poziv Ahrimana, dramskog lica koje je oličenje đavla: „O Mensch, erkenne dich” (Čovječe, spoznaj sebe); „O Mensch, empfinde dich” (Čovječe, oćuti sebe) te

„O Mensch, erfinde dich“ (Čovječe, pronađi se). Posjet laboratorijima gdje se odvijaju medicinska, agronomska i druga istraživanja, pruža uvid u strogost metoda kojima se ona služe, mada još i danas ima interpreta koji, unatoč osnivanju čak i antropozofskih sveučilišta s pravom javnosti, odriču znanstvenost antropozofskim istraživanjima i dostignućima.

Na temelju svih mojih susreta i razgovora prije i poslije njegove disertacije, učvrstilo se moje uvjerenje da jedan od bitnih elemenata Ciprinog duhovnog i intelektualnog razvoja, a onda i prepoznatljivog horizonta njegova mišljenja, otkrivanje Rudolfa Steinera i antropozofije u cjelini. Štoviše, držim da je taj element relevantan na ovaj ili onaj način i za samu njegovu disertaciju, kao i za kasniji razvoj situacije koja je odredila sudbinu mladog doktora filozofije.

Zaključio bih stoga ovo svoje izlaganje o Marijanu Cipri, osebujnom hrvatskom filozofu mlađe generacije, onim što sam davne 1989. napisao o njemu u Hrvatskom bibliografskom leksikonu. Započevši u vrijeme izrade doktorske disertacije *Metamorfoze metafizike*, Cipra još intenzivnije i sustavnije nego ranije počinje uranjati u „raznorodne krugove zapadnoeuropskog mišljenja i neeuropske, u prvom redu istočne tradicije”, posebno u „neohinduizam (Ramakrišna, Vivekananda, Aurobindo) te u „europsku ‘misterijsku’ tradiciju i njezino oživljavanje (antropozofija R. Steinera)”. Nadahnuće iz tih krugova zapadnjačkog i istočnjačkog mišljenja, bilo je u Cipre konstanta njegova duhovnog i intelektualnog svijeta. To nadahnuće obilježilo je gotovo sve njegove radove, a posebno *Metamorfoze metafizike*, koje jesu i ostaju osebujno i jedinstveno filozofsko djelo.

Mahnić o umjetnosti

Antun Mahnić, *O lijepoj umjetnosti*. Studije i eseji. Priredio: Vlado Vladčić. Biblioteka Hrvatska katolička baština 20. stoljeća. Knjiga 2. Glas Koncila, Zagreb, 2006.

Antun Mahnić (1850.-1920.) s pravom je prvi autor koji je prikazan u novopokrenutoj biblioteci Hrvatska katolička baština 20. stoljeća. Riječ je o nizu kojim nakladnik Glas Koncila želi osvijetliti opuse više desetaka hrvatskih katoličkih pisaca i intelektualaca prošloga stoljeća, ponajprije onih iz njegove prve polovine. Upravo od potonjih mnogi su naima bili nepravedno zaboravljeni, prešućivani ili kao nepoćudni gurani na margine javnoga interesa u drugoj polovini XX. stoljeća, sve do sloma jednog idejno-političkog sustava koji je bio osobito isključiv prema (hrvatskom) katolicizmu. S njima je na *damnatio memoriae* osuđivan i dio hrvatskoga kulturnoga identiteta, i to kao skup djela i činjenica, ali i kao zona nečega što može i danas biti inspirativno, ili bar izazovno.

Mahnić za života nije objavio nijednu knjigu, ali je posljednji od tri ukoričena izbora iz njegova doista velika broja članaka iz periodike objavljen još davne godine 1938. No o tome apologetu i pokretaču Hrvatskoga katoličkog pokreta posljednjih su desetljeća pisane i disertacije; bar jednu od objavljenih spomenimo: kao knjigu objavila ju je g. 1991. Kršćanska sadašnjost, autor joj je Antun Bozanić, a nosi naslov „Biskup Mahnić. Pastir i javni djelatnik u Hrvata”.

U predgovoru studija i eseja sabranih pod naslovom *O lijepoj umjetnosti* priređivač Vla-

do Vladčić napominje da Mahnić „ova knjiga želi predstaviti u samo jednome dijelu njegova djelovanja, onome apologetsko-filozofskom, estetičkom, u časopisu 'Hrvatska straza', a povezanom s književno-umjetničkim stvaralaštvom njegova vremena”. Riječ je o prinosima koji su „po nakani apologetske, po metodi filozofske, a po predmetu književno-umjetničke naravi”. Pretiskano ih je ukupno 12, a k tomu je dan sažet životopis i navedena relevantna bibliografija Mahnićevih radova odnosno knjiga i članaka o njemu.

Mahnić u povijesti novije hrvatske književnosti slovi za najvećeg kritičara i protivnika modernizma; on je negativni simbol, „crna točka” u očima hrvatskoga književnog modernizma i povijesti hrvatske književnosti. Smatralo ga se isključivim, uskogrudnim i nazadnim, pa su oni koji o njemu nisu znali ništa više mislili da je tu riječ o nekom „zatucanom biskupu”. No koliko god njegovi pogledi bili prijeporni ili prevladani, i koliko god on bio u nepomirljivu raskoraku i opreci s trendovima i pravcima koji su nastajali u filozofiji, umjetnostima i uopće *Zeitgeistu* u Europi u drugoj polovini XIX. i na počecima XX. stoljeća, Mahnić nipošto nije bio „zatucani neznalica”. Naprotiv, bio je dobro obrazovan (bečki doktor filozofije) i iznimno načitan, a stavove koje je iznosio i obrazlagao nije temeljio na svjetonazorskoj, afektivnoj ili moralističkoj isključivosti, nego ih je logički i metodološki sustavno izvodio iz jasnih i čvrstih premisa ukorijenjenih u klasičnoj filozofiji, osobito u platonizmu, zatim u skolastici i kršćanskoj filozofiji, u katoličkoj misli i kulturnoj povijesti kršćanskoga Zapada.

Mahnić je pisac bistre misli i temeljita argumentiranja, i ma koliko njegovo razumijevanje umjetnosti i propisivanje uvjeta po-

kojima neko djelo uopće može biti („priznato kao“) umjetničko bilo pregaženo od same umjetnosti i dominantnih refleksija o njoj, ovaj izbor nudi solidan uvid u postulate, metode i domete njegova mišljenja. U tome je njegova primarna vrijednost. Istina je naime da je moderna umjetnost od Lessinga i Goethea, preko Baudelaireovih „Cvjetova zla“ ili Taineova naturalizma naovamo često nadirala bilo na krilima određenih filozofija – kao što je recimo pesimistička Schopenhauerova ili nihilističko/übermenschska Nietzscheova ili socijalistička Comteova odnosno Marxova ili evolucionistička Darwinova itd. Modernu su umjetnost mnogi intelektualci tradicionalnoga kova doživljavali kao stihiju, pobunu i rastrojstvo koje nema (i ne može imati?) valjana i estetički branjiva teoretskog obrazloženja ni opravdanja. Istina je, doista, to da je moderna umjetnost najednom bila proglasila svoju punu „suverenost“, svoju „apsolutnost“, i time svoju izuzetost od svih premisa i obzira kakvi mogu postojati odnosno nužno postoje u svakom uređenom sustavu mišljenja, društvenog reda, javnoga i privatnoga morala pa i elementarne „pristojnosti“. Za tradicionalnu filozofsku svijest, a osobito za katolički ukus i kršćansku sliku koja počiva na božanskoj Objavi o spasenju i o smislu čovjeka i povijesti to je bilo previše, i tu je dolazilo do sve dubljeg nerazumijevanja i sukobljavanja između katolicizma i modernih tendencija, ne samo na umjetničkom, nego i na mnogim drugim područjima.

Mahnić se – još kao profesor Novoga zavjeta u Gorici, gdje pokreće časopis „Rimski katolik“, a osobito kao krčki biskup te inicijator i podupiratelj hrvatskoga katoličkog pokreta, koji ima za cilj biti protutežom posvemašnjoj liberalizaciji i dekrizijalizaciji, a osobito na idejnom i duhovnom planu – osjetio pozvan svim se snagama dati u obranu katoličkog poklada vrijednosti i kršćanske slike svijeta. Svim je silama branio ono što je smatrao načelima koja se mora bezuvjetno (o)braniti i na području umjetnosti – poradi dobrobiti čovjeka i naroda, te *sub specie aeternitatis*. ‘Prema van’ to se svodilo na borbu protiv ‘naturalizma’, subjektivizma, relativizma i svakog liberalizma, a ‘prema unutra’ pro-

tiv popustljivosti i podlijeganju takvu duhu, protiv „katoličkog liberalizma“, po načelu „aut – aut“, ili-ili.

Cijela zgrada Mahnićeve misli počiva na postavci o u sebi neraskidivoj „metafizičkoj trilogiji istinitoga, dobroga i lijepoga“, odnosno na ideji kalokagatije. Preuzima pritom tomističku definiciju ljepote (lijepo je ono quod visum placet – „što se *videno* mili“), te ju najprije tumači dovoljno moderno, ovako: „Ljepota je i u subjektu i u objektu.“ No odatle olako i tendenciozno čini dva logička skoka, uvjetujući ljepotu istinom, pa ljepotu definira kao nešto „objektivno“ (jer i *istina* je takva), ispuštajući i zanemarujući to da Toma pojmom *videno* (=upoznato, spoznato) i te kako otvara prostor za subjektivni aspekt određivanja lijepoga. Posegnimo još za platonizmom i uopće apstraktnim filozofskim mišljenjem koje ne raspolaže „instrumentima“ za spoznaju pojedinačnoga bića (=umjetničkoga djela) – i tu smo već na dobro poznatom terenu filozofskog razumijevanja umjetnosti kao nečega u čemu spoznaja općega ima presudnu važnost, i u što se svaki pojedinačni artefakt mora „uklopiti“.

Mahnić i priznaje da se bavi samo idejnom stranom umjetničkih djela, dok bavljenje tzv. formalnom uređenošću (*ordinatum*) odnosno „ruhom“ u koje se, kako je to dugo postavljala estetička misao, zaodijeva „ideja djela“ prepušta znanstvenicima i za to kvalificiranima (uz aluziju: ako takvih uopće ima). To ga pak *eo ipso* odvodi u vode filozofskoga mišljenja u kojemu se utapa (pravo na) autonomnost umjetnosti i posebnost umjetničkoga djela kao nečega *sui generis*. Pa individualnu posebnost (umjetničkoga) djela, ono što se u skolastičkoj filozofiji (približno) nazivalo *haecceitas*, zanemaruje u korist onoga što bi djelima imalo biti zajedničko i opće, tražeći u njima *quidditas*, a vrijednost jedincatoga djela procjenjuje po njegovoj (ne)usklađenosti s istinom i dobrotom, odnosno s idejom i spoznajom o Bogu kao punini istine i dobrote. „Ne može biti lijepo ono što nije istinito i ujedno dobro. To je osnovna dogma prave estetike“, ističe Mahnić u ogledu „*Sloboda umjetničkoga stvaranja*“. Tomu će još dodati: „A istina se opet svodi na Boga kao uzorno prapočelo. (...) Vezu, dakle, između lijepe

umjetnosti i religije sačinjava istina. (...) Odcijepiti umjetnost od religije i Boga znači prerezati joj žilu, osuditi je na smrt.”

Mahnić bi zapravo da sva umjetnost bude *teocentričnom* i *sakralnom*, i to po mogućnosti na katolički način, i zapravo samo takvu umjetnost „dopušta” kao pravu. Time se nepovratno razilazi s modernom umjetnošću, koja je u sve većoj mjeri već dugo bivala *antropocentričnom* i *svjetovnom*. To je najveće pretjerivanje i metodološka nedosljednost inače u mnogim detaljima uvjerljivo obrazlagane teorije umjetnosti kakvu je krčki biskup zastupao pozivajući se na mnoge filozofske autoritete i na samo Sv. pismo. No Mahnić pritom ne priznaje, i ujedno proskribira, ideju *egzistencije* i sve konzekvence koje iz nje proizlaze. Njegov je pojam ljepote talac starovjekovnoga mišljenja, statičan je i nepovijestan, nosi krupne boljke „estetike odozgo”, i nema sluha za dramatiku i tragiku povijesti, za *situacije* u kojima se čovjek može naći, za doživljaj sumnje i besmisla ili za kierkegaardovsku strepnju i svu tjeskobu koju može osjetiti te ju umjetnički izraziti, i to na bitno *nov* način.

Nadalje, Mahnić zastupa tezu da je umjetnik podčinjen kao čovjek zakonima kojima su podčinjeni i ostali ljudi, pa ako je recimo preljub nešto nedopustivo u stvarnosti, onda bi pokazivanje razumijevanja za nj ili njegovo zagovaranje bilo nedopustivo i u romanu. Tu se susrećemo s temom o tomu kolika je „sloboda” u umjetničkom djelu dopustiva, i smije li se umjetniku kao „geniju” dopuštati da skupa sa svojim djelima bude „apsolutan” – kada nijedan čovjek i nijedno ljudsko djelo nije i ne može biti „apsolutno”, pa stoga i književnost ima „relativnu vrijednost”. Mahnić ne želi da umjetnost opstruira pedagogiju i razara ono na čemu počivaju obitelj i narod (književnost mora biti „narodna”), moral i odgoj, vjera i sustav vrijednosti. Zgrožen je nad djelima koja šire očaj i beznađe, nad onim mladima koji očajem i pesimizmom, ili hulom i psovkom (Kamov), ispunjavaju svoja djela i time čitatelje povlače za sobom. Za njega, „čudorednost je sudac umjetnosti”, a „zadaca knjige i lijepe umjetnosti sastoji se u tome da narod odgaja”, kloneći se krajnosti bilo realizma bilo uljepšavajućeg idealizma.

Odnosno: „umjetnik mora prirodu *idealizirati*, mora svoj predmet podići do ideala, do idealne ljepote, i to na temelju istine”.

Zanimljiva su uz ostalo Mahnićeva razmatranja o (ne)postojanju tendencije u umjetnosti, gdje dokazuje da neka tendencija, neka 'ideja', u stvaranju djela uvijek postoji, samo je pitanje koja: „Jer ne varajmo se: *oni* se bore protiv tendencije u umjetnosti samo zato da mogu *svoju* tendenciju lakše provesti. Danton je nekoć rekao: 'Sloboda je u tome da smo mi gore, a drugi dolje.’”

Autor predgovora Vlado Vladić, odajući priznanje vrijednostima Mahnićeve misli i razloge za njegovo govorenje o „slabosti i površnosti moderne misli o umjetnosti”, upozorava na razini estetičkoga mišljenja na nedosljednost i na neopravdanu isključivost te iste misli, ocjenjujući da je „svoju estetičku misao sveo u granice apologetike, pastoralala”. Te da „nije vodio računa o tome da polemiko iskustvo, iskustvo misaone rasprave i polemike nije dostatno nadomjestiti umjetničko iskustvo kao osnovicu estetičke misli”. S pravom primjećuje da Mahnić praktički ignorira umjetničko djelo kao *izraz*, kao *realizaciju* ideje, da tu imamo „estetiku zaustavljenu na površini, formi kao vanjštini”. Vladić kritički zaključuje: „Lijepo i umjetničko nikada ne mogu biti zajamčeni prisutnošću istine i dobra, kao ni dovedeni u pitanje njihovom odsutnošću, nego jedino prisutnošću ili odsutnošću samih sebe kao načina određenja ideje.”

No da Mahnićevo (neoskolastičko) propitivanje naravi ljepote umjetničkoga djela i inzistiranje na ovakvoj ili onakvoj svezi s kategorijama dobrog i istinitoga u sklopu integralnosti čovjeka i totaliteta spoznaje nije nešto što je u teorijama umjetnosti razriješeno ili „prevladano”, nego da i dalje intrigira teoretičare i same umjetnike (od katolika Maritaina do ateista Eca), to je i danas više nego nedvojbeno. Mahnićeva misao može navesti na ponovno razmišljanje o tim neporecivim, imanentnim suovisnostima, koje su u suvremenim teorijama s nepravom gotovo izgubile „pravo građanstva”.

(Uostalom: Koliko je snimljeno filmova u kojima pobjeđuje зло? Koliko je napisano romana u kojima autori veličaju notornu laž?

– Ako ih je zanemarivo malo, kako to da ih je zanemarivo malo? Nije li ideja dobrote i istine, pa čak i funkcionalnosti – recimo u odgoju, ili u arhitekturi, koju i Mahnić navodi kao potkrjepu – i dalje i te kako živa i prisutna u vrijednim umjetničkim djelima?)

Zdravko GAVRAN

Male stvari velikog pjesništva

Branimir Bošnjak
Svrhe malih stvari,
VBZ, Zagreb, 2008

Premda poznat kao pjesnik, Branimir Bošnjak već gotovo četrdeset godina objavljuje književnopovijesne i teorijske tekstove i knjige iz područja poezije, proze i drame, eseje i književne kritike, uređuje zbornike o radiodrami te u koautorstvu ili samostalno priređuje panorame i antologije, odnosno izbore pjesama. Za vrijeme njegove uredničke prakse u časopisu *Pitanja* (1969.-1975.) dogodio se značajan poetozofski obrat – od svijeta prema tekstu, gdje je na velika vrata inaugurirana francuska dekonstrukcijska i psihoanalitička misao, primijenjena kao prilog kritici ideološkog društva kao društva logocentrične matrice koja neprestano obnavlja represivnost. No, sve su to opća mjesta koja su posljednjom potvrdom Goranova vijenca do kraja i bez zadržke osviještena i legitimirana.

Inauguracijska zbirka *Sve što nam prilazi* barem u jednom smislu naznačila je smjer poetike Branimira Bošnjaka, koja će stoga biti otvorena prema različitim taksonomijama svijeta. Svejedno da li je riječ o tijelima, tijelima stvari ili tijelima teksta/znaka, emotivnim registrima u rasponu od ljubavne do socijalno svjesne lirike, uvijek je riječ o prisutnosti svijeta o autorovom pjesništvu. Premda će svijet biti definiran naoko negativnom atribucijom, negdje u kontekstu mihaljevićevskoga pisanja, ostajat će u svim knjigama prisutan trag antropološko-etičke kategorije koje će između

poststrukturalističkog odnosa prema jeziku te svijeta uhvaćenog u obzor različitih užasa XX. stoljeća činiti poveznicu/premosnicu. Smisao je nešto što Bošnjak ne pušta odvojiti od jezika. Pa i kada slobodnije pripušta fragment u svoj diskurs, on će biti u funkciji „odslikavanja zbilje svijeta“, a time kazuje kako metoda nije samo bezsadržajan put do oblika nego da posjeduje značenja koja korespondiraju s određenom referentnom zbiljom. Kao što se stvarnost, zbilja, realnost rasipa u svojim mnogostrukim manifestacijama, predodžbama i doživljajima, tako se i sama tekstualna praksa haba od upotrebe. Kritika je stoga upozorila kako je riječ u Bošnjakovom pjesništvu o pokušaju razvlašćivanja metafizike. Pa ipak to razvlašćivanje u poeziji je nemoguće – Bošnjak to zna te stoga ne čini radikalni otklon prema jeziku kako je to činio Darko Kolibaš, nego u obzor uvodi svijet tijela – kroz fenomenologiju sitnog, banalnog, svakodnevnog. Ukoliko svakodneвно čini obzor pjevanja, gdje pjesnik nikada iz vida ne ispušta antropološku i etičku konstantu svog glasa, utoliko je B. Bošnjak pjesnik živoga, odnosno Života. Pa ukoliko bismo se služili referentnim teorijskim modelima onda bismo slobodno mogli zaključiti kako sva tri Mrkonjićeva iskustva (prostor, egzistencija, jezik) plodonosno se susreću u autorovu pismu ili s druge strane to isto reči za gnoseološki i semiotički model C. Milanje koji je uostalom u Branimiru Bošnjaku i prepoznao jedno od uporišnih mjesta hrvatske pjesničke prakse nakon Drugog svjetskog rata.

Zapravo se posljednja knjiga u velikoj mjeri nadovezuje na prvu. *Sve što nam prilazi* uključuje kvantitativnu bliskost s *okolišem*, ma kako on širok bio, dok u posljednjoj knjizi, u *Svrhama malih stvari* ta se bliskost „funkcionalizira“, pronalazi im se smisao, pa i onaj metafizički. Pitanje koje Bošnjak postavlja u čuđenju – „Kako?! / Svijet još postoji?“ (*Zrno pijeska*) – zapravo zadire u samo iskustvo pisanja budući da implicira pitanja stvarnosti, reprezentacije, odnosa, svega onoga što je u funkciji raz/gradnje materijalnosti i osjetilnih i pojmovnih predodžaba. Odgovor je isto tako *bošnjakovski* lucidan i kada operira teorijski referentnim mjestima koja nisu tek

i jedino Baudrillardove provenijencije, kada zaključuje kako je pouzdana tek varka. Pjesništvo koje se vraća svom temeljnom načinu prikazivanja, metafori, u ovoj je zbirci izuzetno izvedeno. Veliki je broj pjesama zapravo izgrađen na principu poredbe, što je zapravo stara definicija metafore koju autor proširuje do granica pjesme. U nekim pjesmama *Svrha malih stvari* naprosto je maestralno izvedena sinteza cjelokupnog opusa Branimira Bošnjaka – kroz savršeno jednostavnu i jasnu misao koja je kanalizirana autorovom esejističkom praksom, preko poredbi koje svjedoče širinu mašte da je sve usporedivo sa svime pa do metafore kao srca pjesništva koje čuva smisao ljubomorno u sebi opirući se jednostavnom opisu. Drugim riječima, određeni broj pjesama (*Jutro jednostavnih prijetnji, Kako postoje svijetovi, Rastava povijesti...*) lucidan je i preko granica pjesničkog jezika.

Malim stvarima autor natkriljuje velike ideologeme povijesti, tijela, utopija itd. tako da im podvaljuje ideju *in minimis maxima*. Drugim riječima, odnos dijela i cjeline međusobno je uvjetovan, da ne kažemo metonijski, i rekao bih kako upravo ta jednostavna istina jedna je od temeljnih odlika svakog dobrog pjesništva, a Bošnjakovog od samih početaka iz 1969. godine. *Sve što nam prilazi i Svrhe malih stvari* pretendiraju sveobuhvatnosti ukoliko pod njome mislimo prostor udjela ljudskoga u životnom prostoru svijeta, ma koliko on bio intiman ili pak javan, konkretan ili totalan. Malene stvari tako se uzdižu do velikih, idejna je okosnica zbirke. Ljubav prema njima, prema toj fenomenologiji sitnoga ne samo da je u sferi rastave čovjeka i povijesti, nego su zapravo mjesto autentičnosti svega što je u nekom nacrtu osobno – svijeta, prostora, vremena, jezika, pamćenja... Pa stoga uopće nije ništa čudno kako u prvoj i posljednjoj pjesmi ljubav zauzima središnje mjesto. *Obogaćen opustošenošću* u osnovi je sintagma koja svijet/život ne prihvaća ravnodušnim i relativističkim pathosom, nego naprosto ih obuhvaća u svim svojim manifestacijama, ma kojega vrijednosnoga predznaka. Nije li naprosto takav iskaz ujedno i komentar mnoštva pomodnih pisanja, sasvim je retoričko pitanje.

Temeljni događaj ove zbirke jest preokretanje uvjerenja postmodernizma kako je vrijeme velikih priča gotovo, premda se to na prvi pogled ne čini. Naime, „male stvari“ postaju vrijednosno mjesto koje su u modernizmu posjedovale činjenice pjesništva: svijet kao negostoljubivo mjesto, logocentrizam, subjekt kao središte itd. Nije li, u osnovi, upravo to karakteristično mjesto ove zbirke pjesama? Rekao bih da je, ali ne u smislu kako Bošnjakovo pjesništvo obnavlja modernističke utopije, negoli kako ono razumije pjesništvo kao jedan niz neprekinutih pitanja, neovisno o vremenima, modama i poetikama, pjesništva, ako se baš hoće – još od Gilgameša. Stoga nije niti najmanje čudno niti neobično to što je Bošnjak pjesnik kontinuiteta, hrvatskog i europskog pjesništva, no prije svega vlastitoga. Našavši već odavno svoj jezik, svoje forme i teme (predmetnost, svijet, povijest, i u kontekstu svega toga nukleus – vrijeme) autorova se poezija neprekidno pročišćava, pod time podrazumijevam reduciranje kakvo je još davno Mrkonjić apostrofirao – *Svijete stroga sliko*. Upravo će u toj strogoći Bošnjakov se pjesnički put približavati Šimićevome, put čije se smjer počinje razabirati u nekoliko posljednjih zbirki pjesama.

Na kraju, htio bih pomalo problematizirati i aktualnost koja trenutno resi zapravo jednog od rijetkih hrvatskih pjesnika s izrazito naglašenom spisateljskom širinom. Neprijeporno Goranov vijenac dolazi na zasluženo mjesto no, ali: nije li, nekih relativno bliskih proteklih godina nagrada dodjeljivana po čudnim kriterijima, da bi se tek sada jedan zapravo velik prostor ispunio pravičnošću? Da li je riječ o voluntarizmu ili čemu drugom i trećem, posve je nebitno, no čini mi se kako je pjesništvo koje je u svojoj povijesti bilo sudionikom poetičkih mijena, koje ih je i iniciralo, koje u svojoj unutarnjoj slobodi producira i slobodu hrvatskog pjesništva uopće naprosto je morala kudikamo prije biti oboružano i tom najprestižnijom pjesničkom nagradom. Sva druga mjesta, zapravo su Bošnjaku odavno opće mjesto.

Sanjin SOREL

Mudri i tužni stihovi

Diana Burazer: NARANČA,
„Fidipid”, Zagreb, 2008.

Tko kaže da matematičari ne mogu biti vrsni pjesnici i književni teoretičari ili pak izvrsni prevoditelji?! To se događa, kad se neporecivost i konstantna stamenost brojeva udruži s mudrošću i iskustvom lirskih, humanih promišljanja. Možda je to i svojevrсни kontrapunkt: biti diplomirani matematičar poput Diane, ali i osjećajni lirik. Naime, naša Diana, poput lirskeoga maga, svojom diskretno pritajenom senzibilnošću i svojim istančanim smislom za životnu realnost, podarila nam je pjesmu od četiri stiha, osebujni lirski medaljon u kojem je sve rečeno o mirakulu ljubavi i o suštini ljuske prirode:

„Kad sve prođe
ostajemo trajno
zaljubljeni
u vlastitu bol.”
(Zaljubljenost)

Pjesme poput: „Napokon smo sve o tome kazali”, „Predigra”, „Vrijeme koje nam preostaje”, „Loš dan”, „Naranča”, odraz su prigušenih, samozatajnih ljubavnih čuvstava u kojima je ljubavni zanos prizemljen, a nepopustljiva tuga bivstvovanja isprepletana s pritajenom trpkošću koja je daleko od otora:

„Ništa se posebno nije dogodilo
ali cijeli dan
zostavljaju me vlastite emocije.”
(Loš dan)

Fenomen prolaznosti nataložen je u ovim poetskim sintagmama u kojima je čarolija *lijepog u ljubavi* zaustavljena nepovratno, a mudre spoznaje o životu koji gotovo beščutno prolazi, ostavljaju nam gorčinu patnje zbog onoga što smo *propustili* u ljubavi iznevjerivši tu čaroliju čuvstva inhibicija radi, koje smo sami sebi nametnuli, dopustivši da nam ne-

utažena žudnja odnese volju za sadržajnim, ljubavnim bivstvovanjem:

„Ali spoznali smo
da smijeh i plakanje
uzmu istu količinu snage.”
(Vrijeme koje nam preostaje)

Koprena prigušene tuge prekriva ove stihove o ljubavi, kratkotrajnoj himeri, iza koje ostaje osjećaj neizrecive osamljenosti, zatvorenosti u neki svoj izmaštani bitak:

„Svatko u svojoj osami
bez stida i griznje savjesti
da nekoga u tom trenutku varamo
vodimo ljubav
tajno.”
(Predigra)

Teško je biti *mudrim u ljubavi*,” kad sve se čini dobro/ Samo je prostor između nas/ ostao stiješnjen.” („Napokon smo sve o tome kazali”).

Ta gotovo poražavajuća sintagma o stiješnjem prostoru koji dijeli dva ljudska bića, neprolazna je životna istina o sužavanju *prostora slobode*, neosporena istina o manjku bogomdane, neprisiljene odanosti spram one druge osobnosti koja od nas očekuje – ljubav. Pjesma „Naranča” Diane Burazer koja svojom simbolikom prekriva cijelu zbirku, samo je naoko ljubavna pjesma. Tužno i mudro promišljanje, kad je *sve ogoļjeno i razdijeljeno*, (kad je „sve rečeno”), rastvara nukleus ljubavne žudnje, kad *nestali zanos* odnosi čak:” *sjećanje/ na ljepotu njene cijelosti*”. („Naranča /ili pjesma o ljubavi/).

Poseban duhovni užitak za čitatelja vjerna poeziji je ciklus pjesničke proze pod naslovom „Otoci pod snijegom”. To su kratke poetske rasprave, osebujni lirski traktati kojima realnost životnog iskustva ne oduzima ništa od njihove lirske nježnosti i prirodene mudrosti. I ovdje je riječ o ljubavi, o umiješnosti *jedrenja* unutar toga fatalnog *mirakula*, o umijeću *osluškivanja tišine koja govori*, razapete između dvaju bića poput tanašne paučine, o prešućivanju *istine*, svekolike, nedokučive i neuhvatljive, jer počiva na lažima kojima se utječemo

kao „luci spasa”, o sveprisutnoj *patnji što piše pjesme; o bivšim ljubavima*, koje, napuštajući nas, odnose ono najbolje u nama, ostavivši nas s one strane ljubavi:

„ Svi ti, *bivši*, kad su nas napuštali, uzeli su i naše vrijeme. I sve ono dragocjeno unutar tog zajedničkog vremena odnijeli su sa sobom, i preselili iza te, za nas, fatalne granice.

Tako neumitno, ispred svega, ostajemo sami.”

(Putnik)

Kad knjiga poezije, poput Dianine simbolične „Naranče”, svojim meditativnim lirskim refleksijama otvara i zatvara životne mijene, kao svojevrсни *circulus vitiosus* koji se ne može izbjeći, kad, dakle, poezija aktivira čitateljevu duhovnost, onda se taj neizgovoreni, duhovni dijalog između čitatelja i pjesnika pretvara u dobrodošlu komunikaciju. A to je ono čemu teže svi pjesnici: da ih čitaju!

Ljerka CAR MATUTINOVIĆ

Pouzdan ukus i intelektualno poštenje

Vinko Brešić: KRITIKE
DHK, Zagreb, 2008.

Bez obzira na prijepore što ih književna kritika izaziva, rijetka su imena književnoga života koja makar jednom nisu napisala kritiku (prikaz, recenziju, osvrt, bilješku s povodom...). Izražavajući svoje mišljenje/stajalište o pojedinoj knjizi, ušli su, možda i ne-htijući, u „trusno područje” književnosti, ne pitajući se pri tome ni o naravi kritike, niti pak o njezinu odnosu prema drugim disciplinama (književnoj teoriji, književnoj povijesti, recepciji, utjecaju na književna događanja i sl.). Unatoč otvorenim prijedorima, povlašteni su kritički status izborila mnoga imena. Spomenuti je tek Donata, Mandića, Tenžere,

Mrkonjića i Maroevića, Viskovića; njihova su se mišljenja uvažavala, cijenila, na njih se pozivalo, njihove ocjene i danas stoje kao vrijednosne odrednice. Vrijedi to i za kritike Vinka Brešića! Bez obzira što nije riječ o prvotnim interesima autora, poznato je da je književne kritike pisao u različitim povodima. U osobnoj autorovoj biografiji nastala je tako pozamašna niska kritika i kritičkih zapažanja/ocjena, koje – istina – neće uvećati njegov književni/književno-znanstveni potencijal, ali će zacijelo proširiti znanja koja o autoru imamo te uvećati njegov ionako neprijeporan književno-znanstveni legitimitet.

Naslovljena *Kritike*, Brešićeva knjiga sadrži 40 kritika i obuhvaća, razvidno je, gotovo sve autorove interese: izvornu književnost, znanost o književnosti, književnu povijest. Izvornom književnom stvaralaštvu pripadaju napisi o Fabriju, Brešanu, Cirakiju, Cimermanu, Kaštelanu, Horvatu i drugima, dok su književno-povijesnog predznaka tekstovi o knjigama Milanje, Detonijeve, Jelčića, Šicela, Sablić-Tomić/Removu „slavonskom tekstu hrvatske književnosti”, Lasiću, Majhutu, Cvijeti Pavlović, hrvatskoj književnosti BiH, Koromanovoj i Stamaćevoj antologiji, Škvorcu i dr. Prema mjestu tiskanja, najveći broj kritika je objavljen u *Vijencu*, ali i u *Reviji*, *Vjesniku*, a dio kritika je, kažimo, nastao na temelju predstavljanja knjiga.

Evo nekoliko impresija. Pišući o monografskoj studiji o ženskom dijelu hrvatske književnosti druge polovice devetnaestoga i prve polovice dvadesetoga stoljeća Dubravke Detoni, Brešić najprije opisuje sadržaj knjige; spominje i navodi autorice koje se pisale i nehrvatskim jezikom, apostrofiru ulogu ženskih salona i okupljališta, osvrće se na njihovu suradnju u todobnim glasilima, ne propuštajući spomenuti da je pisanje nerijetko bilo podređeno nacionalnim zadaćama. Iz takvog ozračja autoru je, s pravom, izrastala misao o „dvospolnosti hrvatske književnosti” u kojoj nisu samo Ivana Brlić Mažuranić i Marija Jurić Zagorka, kao najistaknutija imena, nego i cijeli niz drugih, čije portrete autorica uokviruje tako da u svakome osvjetljava literarni razvitak, ključne teme, estetska opredjeljenja,

stil i kritičku recepciju, uvijek s naglaskom na tekstualnosti pisanoj ženskom rukom. Sličan metodološki postupak Brešić rabi i kada piše o Blažetinovoj knjizi (o *Književnosti Hrvata u Mađarskoj od 1918. do danas*), naglašavajući uvjetovanost književnosti socijalno-gospodarskim razlozima te povezanost mađarskoga odvojka hrvatske književnosti s onim gradišćanskim. Poseban naglasak Brešić pri tome usmjerava na „osebujni lokalni regionalizam” i tematske komplekse, a svoje čitanje konkretizira u ocjeni da je posrijedi „nepoznati nacionalni književni odvojak”, koji odsad objeručke kuca na „vrata svih budućih književno-povijesnih sinteza”.

Knjiga *Hrvatsko-češke književne veze* Brešiću je povod za poticajan esej o dijalogu dviju kultura i ulozi Praga u hrvatskom književnom zemljopisu. Posebnost eseja očituje se i u lirski intoniranom uvodu („Na dijelu kojim protječe kroz Libušin grad Vltava je sasvim sigurno jedna od najsretnijih rijeka, jer malo je gradova koji na svojim rijekama znaju tako živjeti kao što živi Prag”), koji će u razvoju teme prizvati i legendu o Lehu i Mehu, Šenou, mlade Pražane, Marjanovića, Radića (*Na sveučilište u Pragu*), Hajduka, Praško proljeće 1971., Cesarca i Vojnovića, otvarajući vrata začudnoj povijesnoj rekonstrukciji koja krijepi misao da je hrvatski književni identitet „dužnik onome praškome” ili bar bez njega nezamisliv/ necjelovit.

Brešićevoj pozornosti nije promakla ni studija o Šopu, ona kolege Slavića. Smjestivši je u ozračje istoimenih/monografskih studija (Machiedo, Mrkonjić, Palameta, Ferluga-Petronio), autoru je povod za isticanje značenja ovoga pjesništva i njegova metafizičkog traga u hrvatskoj književnosti.

Osim što je uredio neke knjige Ive Brešana, Brešić je o njima često i pisao. Tako u *Pukotinama* odčitava „majstorsku prozu, ne samo trpku dijagnozu našega vremena, već i poticajno filozofijsko štivo; u *Kockanju sa sudbinom* otkriva Brešana ne samo kao dramskog klasika, već i kao rasnog pripovjedača koji duboko šparta našu suvremenu proznu bitno joj pomlađujući žanrovsku sliku”; *Država Božja 2053*. Brešiću je antiutopijski roman

s tezom, a ne manje i „mračna i futurološka vizija buduće hrvatske države kao moguće totalitarističke države kojom upravlja crkva, ali i impresivna intelektualistička konstrukcija koja se temelji na ideji kao na neprestanoj igri dobra i zla”. (I sam pišući o navedenim knjigama, iznio sam slična mišljenja, samo s drukčijim argumentima!).

U ovom Brešićevu kritičkom obzoru trima Milanjinim knjigama pripada posebno mjesto; riječ je o troknjižju kojim je p/opisano suvremeno hrvatsko pjesništvo, *krugovaški, razlogovaški i pitanjaški* njegov segment; o cjelovitim i nadasve relevantnim studijama koje su hrvatsko pjesništvo stavile u kontekst hrvatske književne slike. Riječ je, da parafraziramo, o knjigama koje su pročitale – temeljito, uvjerljivo, relevantno – i književno-teorijski katalogizirale hrvatsko pjesništvo, i znače „vrhunce hrvatske književno-kritičke misli i književno spremanje najvišega reda te izvanredno vrijedan prilog hrvatskome književnome znanstvu i književnoj povijesti, bez kojih je nezamislivo svako buduće bavljenje navedenom problematikom”.

U knjizi Helene Sablić Tomić i Gorana Rema o slavonskom intertekstu hrvatske književnosti Brešić ne vidi samo „pospremanje književne Slavonije”, nego i „reidentifikaciju identiteta unutar nove, postmodernističke paradigme, ali i unutar procesa punoga nacionalnog identiteta”, a u naslovu izraženi regionalizam čita kao (mogući) „odgovor globalizacijskim trendovima”.

O širini Brešićevih interesa govore i drugi napisi u knjizi, onaj o Matičeviću (o knjizi *Baklje u arhivima*), hrvatskoj usmenoj književnosti Bosne i Herecegovine, o antologijama (Koromanovoj i Stamaćevoj), Šicelovoj povijesti hrvatske književnosti te posebice članak o Lasiću. Potonji Brešića legitimira kao vrsnoga upućenika u predmet o kojemu piše, pri čemu do izražaja dolazi njegova filološka akribičnost, pouzdanost i povjerenje u govor činjenica, suvremeni metodološki pluralizam te osobito esejistički, gotovo lirski pripovjedački diskurs. Potonja će osobina do izražaja poglavito doći u zapisima o (livanjskom) zavičaju (a Brešić je čovjek nekoliko zavičaja!) potaknutima knjigama Stipe M. Crnjaka

„Pozdrav iz Livna” i „Livno na poštanskim razglednicama i poštanskim markama od 1874. – 2004.”) te Stipe Manderala „Gospodari kamena”, „Kutija za čuvanje vremena”, „Zlatne ruke” i „S Vidoške gradine”, u kojima Brešićeva braudellovska i legoffovska imaginacija plete začudno ruho priče brojnih dotoka (i) simboličnih konotacija. Poput Andrića, iz kojega je posuđena prva slika, Brešić začudnom lakoćom i pripovjedačkom uvjerljivošću brojne slike, detalje, imena, zapamćenja, običaje i navike pretvara u prvorazredne prozne vinjete. Držim da neću pogriješiti kažem li da ovaj „rasuti teret” naprosto traži sretnu ruku da ga pretoči u gustu evokativnu prozu ili pak roman! Poznavajući Brešića, tomu se ne bih iznenadio!

Ovakav, letimičan opis sadržaja knjige i osvrtna na teme koja ona u sadrži, govori da je Brešić, uza sve poznato, i prvorazredni kritičar: za razliku od kritike koja je „recenzentska, novinska, tračerska, estradna, parolaška i školnička” (ili kakva sve može biti), Brešićeva je kritika uvijek mnogo više od književno-kritičke ocjene. Ne sakrivajući se općim frazama, ona je mnogo više od informacije ili medaljona o pročitanome, pri čemu do izražaja dolaze osobine koje pravi kritičar mora imati. A to su poznavanje teme o kojoj se piše, obrazovanost, intelektualna otvorenost, upućenost u tajne književnosti i umjetnosti, istinski ukus i senzibilitet, poznavanje književnosti i književne teorije te, nadasve, intelektualno poštenje. U osebujnom individualnom omjeru sve je to naći u ovim Brešićevim kritikama, zbog čega ova knjiga i jest uvijek mnogo više od knjige (ukoričenih) književnih kritika. Zato se u njih uvijek može pouzdati!

Ivan J. BOŠKOVIĆ

Fusnote ljubavi i zlobe (48)

Ján Jankovič / Dubravka Dorotić
Sesar: *Tatre i Velebit / Tatry a Velebit*.
Vydavateľstvo Jána Jankoviča. Bratislava 2008.

Vrsni kroatisti izvan Hrvatske nisu baš česta pojava. Oni kova Jána Jankoviča izbrojivi su, pak, na prste jedne ruke. Publicist, prevoditelj, iskušani komparatist, promotor hrvatske i južnoslavenskih književnosti u svojoj domovini, rodio se Jankovič 1943. u slovačkoj Považskoj Bystrici. Diplomirao je slovački jezik i povijest u Bratislavi, gdje je pohađao i lektorate iz srpskog i hrvatskog jezika i književnosti. Doktorirao je radom o Antunu Nemčiću. Slijede zaposlenje na nacionalnom radiju, uredničkovanje u nakladničkoj tvrtki, nekoliko godina staža slobodnoga pisca, prevoditelja i publicista pa vođenje nakladničke kuće Slovačke akademije znanosti. Prije desetak godina imenovan je zamjenikom direktora Akademijina Instituta za svjetsku književnost, a dvije godine poslije postaje znanstveni suradnik istoga Instituta. Mada nam već i ovaj šturi životopisni nacrt svjedoči o bogatoj i svestranoj karijeri, ne treba zaboraviti da se istinska biografija ljudi od pera nalazi u njihovoj bibliografiji. A ona je u Jankovičevu slučaju više nego impresivna. Tu je na prvom mjestu monografija *Hrvatska književnost u slovačkoj kulturi* (na slovačkom) raspodijeljena u dva pozamašna sveska od kojih se prvi bavi recepcijom naše književnosti u Slovačkoj od početaka do 1938., a drugi razdobljem od 1939. do 1948. godine. Znanstveno iscrpna, bibliografski sveobuhvatna, metodološki besprijekorna, ova bi dvodijelna studija mogla poslužiti izvedbenim obrascem i uzorom svim sličnim komparatističkim poduhvatima. Preciznost, problematiziranje svakoga podatka, enciklopedijska obaviještenost i interpretativna originalnost, a sve to u službi izuzetne snage i sposobnosti sinteze – aduti su kojima Jankovič ostvaruje filološke i kulturološke uvide trajne vrijednosti i aktualnosti.

Knjigama, zanstvenim studijama, recenzijama, prikladnim publicističkim ostvarajima, samima po sebi i više nego dostatnima za angažman jednoga čovjeka, pribrojiti je i čitavu biblioteku književnih prijevoda, dijelu Jankovičeva truda koji bi i opet bio sasvim dovoljan jednomu čovječjemu i radnom vijeku. Zagorka, Bauer, Pavličić, Aralica, Hitrec, Kanižaj, Gavran, Mihalić, Vojnović, Kušan, Tuđman, Grgić, Horčić, Držić, Šnajder, Kozarac, Tribuson...Uistinu impresivan popis, makar i ovako nanizan, bez reda i ambicije da obuhvati sve hrvatske auktore što ih je preveo Jankovič. Ako pritom znamo da je preveo čitavu biblioteku Zagorke i Gavrana, možemo tek izdaleko predočiti kakav je to mar i ljubav za hrvatsku riječ. Poznavajući filološku temeljitost i kroatističku potkovanost, ne treba dvojiti glede stilističkih dosegâ ovih prijevoda. Sve što čovjek može osjećati glede ovakve radinosti jest divljenje te poštovanje. A s obzirom na hrvatske profitke – i zahvalnost.

Druga osoba zaslužna za pojavu najnovije knjige jest hrvatska slovakistica Dubravka Dorotić Sesar. Svestrana slavistica, osim bohemistike i slovakistike, u svoje interese ubraja i poredbeno slavističke teme, sociolingvistiku, translatoologiju. Obnašala je i niz organizacijskih dužnosti u akademskoj zajednici, a trenutno je predstojnica studija slovakistike Filozofskog fakulteta u Zagrebu. Ono što je u njenu opusu osobito važno jest upravo niz prijevoda, najprije čeških, ali i sve češće i intenzivnije i slovačkih književnika. Ovi potonji traduktološki zahvati utoliko su korisniji ukoliko znamo da su slovačka književnost i kultura ipak manje nazočni u hrvatskome kulturnom prostoru od češke. Čini se da je političko središte bivše federacije dvaju zapadnoslavenskih naroda ipak pomicalo i kulturno težište u svom pravcu. I po tome su Slovaci i Hrvati srodni. Osim i po ocrnjenosti koju im je namro čitav niz neugodnih povijesnih okolnosti. Prirodna je stoga uzajamnost ovih nacionalnih identiteta, a o njoj izvrsno svjedoči sam početak Jankovičeve studije *Tatre Velebitu, Velebit Tarrama* na početku knjige: „Osnovno obilježje ove knjige može se sažeti u iskaz: sačuvati i razvijati tradicionalno dobre slovačko-hrvatske

i hrvatsko-slovačke odnose! Tradicija dobrih odnosa sačuvala se zahvaljujući bliskosti za koju je karakteristično i poznavanje nacionalne i književne povijesti prijateljskoga naroda. Književnost i umjetnički prijevod obogaćuju i produbljuju naše odnose od vremena narodnoga preporoda, dakle od 30-ih i 40-ih godina 19. stoljeća, koje u tom pogledu smatram zvjezdanim razdobljem.”

Ime knjizi, slijedom istoimene revije koja je dvojezično tiskana i izdavana u Zagrebu tijekom Drugoga svjetskog rata, nije bez težine. Ništa u hrvatskoj kulturnoj povijesti nije jednoznačno, a još manje jednostavno. Vjerojatno je slično i u Slovaka. Osobito je neugodnim primislama opterećeno razdoblje europskoga nacifašizma, tijekom kojega su i jednom i drugom narodu nametnuti režimi s ambicijom da tobože reprezentiraju njihove tisućljetne težnje. I upravo zbog mješavine programirane krivnje i nesretne i neselektivne adoracije kulturnih i državotvornih dosegâ Hrvatske u Drugome svjetskom ratu, pričem se državotvornost brka s konkretnom zbiljom nasilno uzetom jedinim patriotskim modelom, pojava ove knjige je dragocjena. Ma koji Hrvat i ma kako govorio o spomenutom kompleksu, naime, teško će izbjeći neurotiziranost nametnutu nezdravom situacijom čiji su korijeni prezamršeni da bi se o njima moglo lako i kratko razmatrati. Jankovič nas poučava kako je moguće konstruktivno odustatu od stigme i stoga ove njegove riječi mogu s pravom biti pravim malim programom za emancipaciju toliko nužnu zemlji ukopanoj u fantazme, kao što je Hrvatska: „Knjigu sam bez ikakvih dvojbi nazvao imenom društveno-književne revije, koja je dvojezično izlazila u Zagrebu za vrijeme drugoga svjetskoga rata, a bila je distribuirana i u Slovačkoj. Ime sam upotrijebio svjesno, jer sam uvjeren da su naši narodi tijekom prošlih desetljeća dovoljno vehementno dali na znanje da nisu opterećeni ideologijom poredaka koji su u našim zemljama vladali u vohoru drugoga svjetskoga rata. U slobodnoj i demokratskoj Europi nema razloga koji bi nas priječili da se slobodno služimo svojim nacionalnim simbolima i da se nadovežemo na pozitivne tradicije naših odnosa.”

Ključna osobitost ujedinjuje istoimeni časopis i ovu knjigu – dvojezičnost. Od legendarne *Kći slave* Jána Kollára pa do patetične i dirljive *Ivanu Gunduliću* Svetozára Hurbanu-Vajanskoga te rukoveti narodnih pjesama, nižu se stihovi na slovačkome i u hrvatskome prijevodu, stihovi istinski rodoljubni koji potvrđuju danas možda i nerazumljiv sve-slavenski zanos, ali i oduševljenu naklonost spram drugoga malog i ugrožena slavenskoga naroda. Slovaci su se očito prepoznali u Hrvatima. Hrvatska kultura, na žalost, još premalo poznaje slovačku i čini se da je prevaga na strani Tatra. Ján Jankovič zoran je dokaz. Srećom, već se pojavilo ime koje barem donekle ublažava hrvatski deficit. Mada su s hrvatske strane zastupljena takva prevoditeljska imena kao Luko Paljetak, Stanko Vraz, Miroslav Kraljević, Lujo Bauer, ranije spomenuta Dubravka Dorotić Sesar, auktora najvećega broja prepjeva, izrasta zadnjih godina, osobito nakon hrvatskoga osamostaljenja i oformljenja zagrebačke slovakistike, u slavističku i općekulturnu figuru vrijednu divljenja. Za-

hvaljujući i njenu maru i umijeću dobili smo dobar pregled slovačkoga pjesništva 19. i početka 20. stoljeća.

Dopunivši znanje, ali i krpajući još uvijek brojne praznine u poznavanju slovačke književnosti i kulture, knjiga završava više nego instruktivnim nizom opširnih životopisa uvrštenih auktora. Iako organiziran enciklopedijski, bez namjere da dosegne književnu povjesnicu, ovaj biografski niz, međutim, pretpostavka je i nužna građa za književnu povijest. Za neku buduću povijest slovačke književnosti stoga će ovi tekstovi, koje bi bilo preskromno nazvati tek natuknicama, biti nezaobilazan kompendij, kao što će i za sve ljubitelje lijepo riječi ova antologija naći lako dohvatno mjesto na polici. Za sve nas ona će biti dokaz da hrvatska književna riječ ipak živi i u drugim sredinama, ali i poticaj da shvatimo kako je vlastita sudbina lakše spoznatljiva kada se ugledamo u drugome. Slovaci su glede Hrvata to shvatili odavno.

Antun PAVEŠKOVIĆ

DHK - Kronika

Svibanj 2009.

– 5. svibnja

Održan sastanak Prosudbenog povjerenstva za nagradu „Anto Gardaš“.

Između dvadeset i tri naslova koja su stigla na natječaj za Nagradu „Anto Gardaš“, za dječji roman i knjigu priča, Prosudbeno povjerenstvo u sastavu: Tito Bilopavlović, Branka Primorac i Stjepan Tomaš – predsjednik, odabrao je četiri finalista: Mladen Kopjar za roman *ŠIFRA KINESKE KORNJACE* (izdanje Znanje, Zagreb), Zoran Krušvar i njegove *ZVIJERI PLIŠANE* (izdanje Knjiga u centru, Zagreb), Nada Mihoković Kumrić s naslovom *REP, ALI NE LASTIN* (vlastito izdanje, Velika Gorica) i Nela Sisarić s prvijencem *SVE ZBOG POGLEDA* (izdanje Naklade Bošković, Split). Pobjednik natječaja bit će proglašen 20. svibnja 2009. u Osijeku, dan uoči rođendana književnika Ante Gardaša.

Održana je Tribina DHK s temom *KNJIŽEVNOST I NOVI MEDIJI*. Voditelj Tribine DHK, književnici Darko Macan i Alojz Majetić, te urednik Ognjen Strpić odgovarali su na pitanja: *Kako nova tehnologija utječe na književnost? Tko će se u budućnosti smatrati piscem? Pojavljuju li se među blogerima novi književni kritičari? Koliki je njihov utjecaj? Što je s novim oblicima autorskih prava? Tko je sve danas svjestan otvaranja novih medijskih prostora i kako ih nastoji iskoristiti?*

– 8. do 10. svibnja

U Rovinju su održani *14. dani Antuna Šoljana* u organizaciji Pučkog otvorenog učilišta Grada Rovinja i DHK.

Prvoga dana predstavljena je knjiga eseja i kritika o životu i radu nedavno preminule

književnice Tatjane Arambašin Slišković, uz projekciju dijela filma, a u večernjem terminu projiciran je film „Kužiš stari moj“ (1973.) u produkciji Jadran filma.

Drugoga dana položen je vijenac na spomen-ploču na kući Antuna Šoljana, te je održan književno-znanstveni kolokvij na temu: *KNJIŽEVNI OPUS ZVONIMIRA MAJDAKA*. Izlagali su: prof. dr. Cvjetko Milanja: *Šoljanova ideja sociologije književnosti*, dr. sc. Antun Pavešković: *Šoljanova kritička idiosinkrazija*, dr. sc. Branimir Bošnjak: *Što je govoreći subjekt Majdakove pjesme?*, prof. dr. sc. Nikica Gilić: „*Medeni mjesec*“ i „*Kužiš stari moj*“ – filmska čitanja *Zvonimira Majdaka*, Zdravko Gavran: *Majdakov roman „Starac*“, mr. sc. Božidar Petrač: *O prozama Zvonimira Majdaka*. U večernjim satima održana je književna večer *HRVATSKA PROZA*, na kojoj su izbor iz proznoga djela čitali: Stjepan Čuić, Davor Velnić i Borben Vladović, a Amneris Bosazzi čitala je ulomke iz djela Petra Šegedina, Antuna Šoljana i Zvonimira Majdaka. Koncert su održali umjetnici iz Finske: Kimmo Pohjonen – harmonika i glas, Heikki Iso-Ahola – zvučni efekti i Ati „Valo“ Virtanen – svjetlosni efekti.

Trećega dana domaćini, organizatori i sudionici dogovorili su o temama sljedećih *Šoljanovih dana*.

– 11. svibnja

Održana je sjednica Nadzornoga odbora DHK.

– 13. svibnja

U prostorijama DHK „Večernji list“ dodijelio je nagrade za Kratku priču.

Održana je Tribina DHK s temom *DHK i HDP, godine nakon razvoda*. Voditelj Tribine i književnici Ljerka Car Matutinović, i Seid Serdarević odgovarali su na pitanja: *Zašto su pisci napustili književnike? Što su bili razlozi, a što povodi razilaženja? Je li novo književno društvo ispunilo očekivanja svojih članova? Ispunjava li DHK očekivanja svojih članova? U čemu se DHK i HDP razlikuju? Što treba mijenjati?*

– 18. svibnja

U prostorijama DHK Naklada Ljevak predstavila je knjigu Nives Tomašević i Mihe Kovača *KNJIGA, TRANZICIJA, ILUZIJA*. Uz autore, knjigu su predstavili prof. dr. sc. Dubravka Oraić Tolić, prof. dr. Andrea Zlatar, prof. dr. sc. Jasna Horvat i urednica Nada Brnardić.

– 19. svibnja

Održana je sjednica Odbora Fonda Miroslava Krleža. Za članove Prosudbenog povjerenstva za Nagradu Fonda Miroslav Krleža izabrani su: dr. sc. Ivan J. Bošković, dr. sc. Branimir Bošnjak, dr. sc. Branko Hećimović, Milan Mirić i akademik Krešimir Nemeć.

– 20. svibnja

U Osijeku je u Knjižari Nova dodijeljena književna nagrada „Anto Gardaš” za najbolju proznu knjigu za djecu Neli Sisarić za prvine nac *SVE ZBOG POGLEDA* (izdanje Naklade Bošković iz Splita).

Na Tribini DHK predstavljena je knjiga Rikarda Jorgovanića *FELJTONI* (HZKD, 2008.). Uz voditelja Tribine, sudjelovali su književnici Božidar Brezinščak Bagola, Božidar Petrač i Vladimir Poljanec.

– 22. i 23. svibnja

U Drenovcima održani su *20. PJESNIČKI SUSRETI* u organizaciji DHK, Ogranka slavonsko-baranjskog. Na okruglom stolu posvećenom *MIRKU JIRSAKU* sudjelovali su:

Predrag Jirsak: *Mirko Jirsak, čovjek iza stihoa*, Vladimir Rem: *Mirko Jirsak u hrvatskom pjesništvu 20. stoljeća*, dr. sc. Sanjin Sorel: *Jirsakova Avangarda*, mr. sc. Vera Erl – Sanja Šušnjara: *Mirko Jirsak u stihovima i sjećanjima*, Sanja Jukić: *Panonizam Mirka Jirsaka*, Dinko Petriševac – Ivana Gložić: *Jirsakov Mali rum, interpretacija*, Vlasta Markasović: *Meki egzistencijalizam proznog Jirsaka*, dr. sc. Joanna Rekas (Poznanj, Poljska): *Kršćanska paradigma Jirsakova pjesništva* i dr. sc. Stjepan Blažetin (Pečuh, Mađarska): *Poredba, poetike šezdesetih*.

Predstavljena je knjiga Mirka Jirsaka *UCJENA i Drenovačka antologija hrvatskog pjesništva*.

Na *Središnjem književnom sijelu* dodijeljene su: *Povelja „Visoka žuta žita”* Ivanu Golubu – za sveukupni književni opus i trajni doprinos hrvatskoj književnosti, te *Priznanje „Duhovno brašće”* Miroslavu S. Mađeru – pjesniku iz Slavonije za najbolju objavljenu zbirku između dvaju Susrete. Na književnoj večeri sudjelovali su: Tito Bilapavlović, Stjepan Blažetin, Branimir Bošnjak, Mirko Ćurić, Lana Derkač, Tihomir Dunderović, Tea Gikić, Ivan Golub, Marica Kokanović, Nikola Kraljić, Ivan Kunštić, Miroslav S. Mađer, Bogdan Mesinger, Franjo Nagulov, Sanja Najvirt, Marinko Plazibat, Goran Rem, Vladimir Rem, Stjepan Tomaš, Marina Tomić, Jadranka Vuković, Božica Zoko.

– 25. svibnja

Održana sjednica Povjerenstva za Zagrebačke književne razgovore.

– 26. svibnja

Održana sjednica Prosudbenog povjerenstva za nagradu „Tin Ujević”. Na natječaj je stiglo 67 zbirki poezije.

– 27. svibnja

Na Tribini DHK, a u okviru međunarodne kulturne suradnje DHK, u suradnji s Nacionalnom zajednicom Bugara u RH i Veleposlanstvom Republike Bugarske u RH,

predstavljani su bugarski književnici *DONKA PETRUNOVA* i *VALERIJ STEFANOV*. Uvodne riječi: Raško Ivanov-predsjednik Nacionalne zajednice Bugara u RH i Borben Vladović-predsjednik DHK. Uz voditelja Tribine DHK, sudjelovale su u ime Katedre za bugarski jezik i književnost Filozofskog fakulteta u Zagrebu Marijana Bijelić i Ana Vasung i dramska umjetnica Urša Raukar.

– 28. svibnja

Održana sjednica Prosudbenog povjerenstva za nagradu „Tin Ujević”.

Održana 7. sjednica Upravnog odbora DHK.

Za člana Povjerenstva za Zagrebačke književne razgovore izabran je Stjepan Čuić, koji će zamijeniti nedavnog preminulog Srećka Lipovčana.

Za člana Prosudbenog povjerenstva za nagradu „Julije Benešić” izabran je Boris Domagoj Biletić.

Anica VOJVODIĆ

ISPRAVAK

U „Republici” broj 4/2009 na str. 103 u rubrici „Kronika DHK” za mjesec ožujak 2009. objavili smo:

27. ožujka na 5. sjednici Upravnog odbora DHK izabrano je Povjerenstvo za književni susret „Dobro jutro more” u sastavu: Tomislav Marijan Bilosnić, Jakša Fiamengo i Bratislav Lučin.

Gospodin Bratislav Lučin nije prihvatio ukazano mu povjerenje, a Upravni odbor DHK nije nakon toga još izabrao novoga člana.

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