

REPUBLIKA

MJESEČNIK ZA KNJIŽEVNOST, UMJETNOST
I DRUŠTVO

KAZALO

Borben Vladović: *Rječnik dobrih riječi* / 3

Višnja Machiedo: *Putanje starenja* / 12

Ivana Šojat – Kuči: *Sve* / 40

Tema broja:
KNJIŽEVNOST I DRAMA DANAS

Cheryl Black: *„A” kao autsajder: potpuno poniženje i kulturna kritika u dramama crvenog slova Suzan-Lori Parks* / 46

John Elsom: *Jezik, urotništvo i globalizacija* / 58

Carolyn D. Roark: *Žrtva bez krvi: alternative pogibeljnu pozivanje na mučeništvo u suvremenom kazalištu* / 62

Jay Malarcher: *Univerzalna binarna napetost komedije* / 70

Helena Peričić: *Dramatičnost nudađenja dramskog* / 75

Lucija Šarčević: *Recepcija drame Mire Gavrana u SR Njemačkoj* / 84

Ivan Trojan: *Poveznica između Hauptmannovih socijalnih drama i suvremenog hrvatskog dramskog pisma* / 89

T. S. Eliot: *Osam ranih pjesama* / 96

Davor Velnić: *Marginalije i sve druge ...arije* / 102

UMJETNOST • KULTURA • DRUŠTVO

Vlatko Perković: *Kako ideološki angažman ubija dramu – slučaj Ervina Šinka* / 112

KRITIKA

Božidar Petrač: *Katolički idealizam i realizam
Ljubomira Marakovića* / 122

Zvezdana Timet: *Sakrilegij?* / 126

Cvjetko Milanja: *Je li kultura posustaje u postmodernu doba za/palosti
čovjekova bitka?* / 131

Kronika DHK (*Anica Vojvodić*) / 135

Borben Vladović

Rječnik dobrih riječi

ČINOVNIČKA KIŠA

Po uredskim stolovima padaju kiše
vani je sunčano i nema crnih kišobrana
Svi su prozori otvoreni za odlazak
tiha glazba iz gnijezda registara
ali evo na obzoru preporučenoga oblaka
otipkanog na starom pisaćem stroju
na računalu, u slušalicama mobitela
Činovnici su zaustavljeni u pokretu
kao da ih je snimio Jacques Tati
za film PLAYTIME
Plima je po stubištima
ne može se odlaziti domovima
tramvaji, autobusi se kvare
pada strašna kiša u petnaest sati
iz oluka teku rijeke bez povratka
svi su činovnici na indigo splavi

ŠTO SE VIDI SA STIJENE?

Sa stijene se vidi tok, vidi korito
pogrešan putokaz, nebeske granice
spaljena strpljivost i ugašena ljubav
vijugavi putovi i okomiti pad
Vidi se neviđeno i nedohvatno
stare krošnje i novi paraziti
vise na stablu kao ženski ukrasi
na vratu doline i u raširenom oku
Vidi se naga utopljenica
možda neplivačica a možda plesačica
ognjište toplo ali bez žara
odjeća na vrbi krhkost muškarca

sa stijene se ne vidi stijena

KIPIĆ

Svaki dan jedan mrak
prelazi suton u noć
al nisam želio tuda proć
Biljka noćurak se uspinje
i ne pita me kako mi je
O drugom predvečerju hoću reć
kada si težak i kada si nijem
u sumraku se bolje vidi
što si sve zapustio i potrgao već
kipić s klavira, kruh sa stola

PREDSTAVA SUVREMENOG PLESA

Što mi to govore bez riječi
ja sam navikao na knjige
U gledalištu ljudi strepe
ne miču se u stolcu
predaju se reflektor-suncu

Na pozornici usne nijeme
koljeno raste pored stvari
nove kretnje i male radnje
publika misli da su sanje
Čude se svome tijelu
što je toliko nepismeno
i lakše im je pročitat
koliko su u životu mali
nego da su u kretanju posve stali

ŽIVOST PREDMETA

Svakog ljeta iznova
susretnem mala željezna vratašca
koja zatvaraju vrt srušene kuće
Zapuštena okućnica, nitko tuda ne prolazi
sve stoji, ne miče se i ne glasa
Vratašca ne zakrivaju ništa
i nema ih potrebe otvarati
Ali došao sam nakon godine dana
i želim vratima vratit svrhu
Odškrinem ih malo
već se jave glasom ptice
bićem koje ih jedino dotiče
preko godine kada mene nema
Ako i ja budem češće dolazio
kad rastvorim suvišna vratašca
oglasit će se mojim ljudskim glasom
u visu, uvišan, svoga bratašca

ODLAZAK

Tamo je prostrano tamo su jezera
do tamo je kretanje, promjena krvi
ovdje stojim i ne nudim usne
tamo se vole i kada se ne ljube
Tamo si u centru i kada si na rubu
svatko ima svoju svetu kuru

Ovdje sam zaštićen i zaboravljen
s drugog kata slab je let
ali kada odem bit ću sav svijet
Tamo je dan dugačak
noćnih svjetiljki ni nema
nikakav ti orijentir ni ne treba
ideš brzo ili sporo siguran si
ovdje virim i ne izlazim

NACRT BRODA

Za svojim crtaćim stolom
projektant svih mora, oluja i valova
razvukao je paus-papir
i sa specijalnim pribadačama
pribio sva putovanja i plovidbe
kao zoolog leptire na ploči
Crtajući određuje put do umirovljenja
oblik pramca i pravca do žena
koliko će godina zaronit
trup grdosije otrgnut od čovjeka
koliko će pomoćnih čamaca biti
za spas ljubavnih čežnji
Nacrt broda pod tušem nastaje
crnom linijom kao suhozid
gledan s vrha jarbola, s vrha gore
i plovit će taj kamen
po pjenama mora i oceana
po bijelom runu zbijenih ovaca

OBLIKOVANJE DVERI

Kako oblikovati ulazna vrata?
Prema ukućanima ili stanarima
prema katedralnim dverima
izrezbariti ih i uresiti
ili obojiti u jednolično bijelo
Kakva ti trebaju vrata?
Da se ogradiš, a ne samuješ

možda kazališni oslikani zastor
pa si sam na sceni a među mnoštvom
oni tebe vide kao nekog drugog
a ti njih kao svoje sustanare jer
mrak i svjetlo jednako vrijede!
Možda kao pomična trajektna vrata?
Gutaš znance sporo jednog po jednog
a kada dođeš u stan
povратиš ih sve odjednom na postelju
pa s njima neudobno ležiš
ne možeš spokojno usnuti
jer si uznemiren dvojbom
kakva si vrata i ljude
za života trebao odabrati?

STAROST

Sjedim na balkonu i gledam
pokojnog postolara iz gornje ulice
i njegove drvene čavlice
s kojima pričvršćuje korake unaprijed
Gledam kovačev mijeh
i vatru koju raspiruje
zbog konja zbog mene djece
potkovu koja se ne kuje za sadašnjost
nego za sreću galopa
I prije sam znao tako sjediti
ali gledajući uzrujano
u sve parkove i voćnjake
uređene i neuređene
Sada mirno sjedim na balkonu
i gledam krojača na stazi
kako mi bešumno prilazi

DRVENI MOST

Nekada stari drveni most
drvo mu je sada novo
pješaci su drugačijega hoda

na obližnjoj adi
peku se nepoznata jela
kupači se boje vode
Slijepi harmonikaš na mostu
ne vidi nove daske i grede
ne vidi ruke koje spuste kovanice
ne vidi došljake koji ga pitaju
o povijesti mosta i mjesta
on se oslanja na svoje melodije
na ogradu staroga drvenoga mosta
na onaj isti žubor rijeke
koji daje nasljednost njegovoj svirci

SPAVANJE NA RUKAMA

Ni soba nije ni postelja nije
spremljena za tvoje snove
Plahte su mokre i jastučnica
uže se vrti na koloturu
suše se tvoje noći
Izmiješani komadi namještaja
ormar se nudi za krevet
stolarova radnja je zatvorena
tvoj ti zanat nije na pomoći
Ujutro, kad se oslobodio rasporeda
naslonio je ruke na prozor
pa na njima zaspao
Vidjeli su kako u kuću
kroz širom otvorena krila
ulaze majstori sna na oči

NAVIJATI URU

Imam uru koja se navija
pa vrtim oprugu tog vremena
prošle mašinicke i prošloga mene
Zavirio sam u taj mali stroj
i jedini vidljivi pomični dio

jedan je kolutić što se klati
kao omča za sate, zelene vlati
Kupio sam mjerač svoga vremena
usputno, u trgovini mješovite robe
kao stranu stvar moje sobe
a uskoro se osovala
kao moj glavni sugovornik
Nadglasao pitam se:
ima li još ura za kupiti
koje stanu ako ih ne navijaš
pa se gubitno varaš
da si zaustavio vrijeme

PUKOTINA IMA MNOGA ZGRADA

I ove nove betonske zgrade
čvrste, glatke, neustrašive
imaju pukotina na svojoj
dinosaurskoj tvrdoj koži
Kroz te pukotine
kroz koje bližnji zure
ne može se nazrijeti
obiteljska tuga
armiranog betona
Iz tih će pukotina
ponekad, izrasti neka travka
neki snažni cvijetak
donesen tko zna kakvom silom
s livada ovih stanara
Oni sa svojih visokih balkona
gledaju u čudesnu biljku
izniklu u pukotini tuđih života

BEETHOVENOVIM KORACIMA

Koraca po vodoskocima
po krošnjama vilinskoga svijeta
po pastoralnim stazama

po stadu bježećih konja
po preplašenim šišmišima
po damskim šeširima
po nezrelim valcerima
po topovskim zorama
po plamenu Prometeja
po rumenom jagodnjaku
 po svojoj krvi
Iako odavno gluh
jasno je čuo korake
 svojih jastuka

ZAŠTO JE POTREBNO SPAVANJE?

Da se spojiš s mrakom
da si horizontalan kao led
da trčiš kao sjena
da uvireš kao med
da se probudiš kao litica

Da se hraniš zajedno s pticama
da si plitica psećim jezicima
da žedniš s njima
da se boriš sa svima
da se probudiš kao voda stajaćica

Da si skupljač lunarne svjetlosti
da si plamen mokre glavnje
da si napunio hidrocentralu
da si munja fotoreportera
da se probudiš kao svoja slika

RJEČNIK DOBRIH RIJEČI

Pogledaj me, približi se
rastegni harmoniku, sviraj
s prtljagom pleši na narodnu
kapu baci među oblake

Tucaj kamen za ceste nade
i jedri po njima
kao da je more
Vrč pun dobrih riječi
nek je stalno na stolu
ni slatke vodice se ne boj
ako ti je jezik zaista žedan
Svečani rubac na tronošću
kad označava ljubavni sastanak
može vijoriti jače nego na stijegu
Orguljice odjekuju u crkvici na visu
očekuju se dvije dobre riječi
da, da, pogledaj me, približi se
neka pijetlovi pjevaju

Višnja Machiedo

Putanje starenja

Zašto sam se rodio, ako to ne bijaše zauvijek.
Eugène Ionesco, *Kralj umire*

U svakoj smo minuti pregaženi idejom i osjećajem
vremena. Postoje samo dva sredstva da uteknemo toj
mori – da je zaboravimo: Užitek i rad. Užitek nas troši,
rad nas krijepi.
(...)

Vrijeme možemo zaboraviti samo služeći se njime.
Charles Baudelaire, *Rakete (list 88)*

Razmišljati o životu – o životu sučelice smrti –
nedvojbeno znači samo produbljivati njegovo pitanje.
André Malraux, *Antimémoires*

Nakon što je lani objavljen hrvatski prijevod *Neobične priče Benjamina Buttona*¹ Francisa Scotta Fitzgeralda ubrzo je, u nas, na ekranima osvanuo istoimeni američki film. Vjerujem da nije drsko pretpostaviti kako se mnogi među zabavljenim čitateljima/gledateljima pritom nisu opterećivali pitanjem o izvornosti temeljne ideje (fantastične po apsolutnoj nemogućnosti inverzije od koje polazi), a na čijem se razboju zasniva narativno tkanje proslavljenog američkog prozaista. Pa ipak, prije više od dva stoljeća, ta se ideja pojavljuje u

¹ *The curious case of Benjamin Button* (1922), Algoritam, Zagreb 2008, preveo Andy Jelčić.

jednom jezgrovito ironičnom zapisu – ali sa znatno univerzalnijim dometom od pustolovine, odnosno pojedinačnog slučaja Fitzgeraldova glavnog junaka – u sklopu pet svezaka postumno tiskanih aforizama osebujnog njemačkog pisca, znanstvenika i mislioca, Georga Chr. Lichtenberga (1742-1799). Ideja je to o *svijetu u kojem bi se ljudi rađali kao starci*. Živeći, oni bi postupno postajali sve mlađi, dosegnuvši zatim i djetinji uzrast. Na kraju života, kad bi presahnulo vrelo pomlađivanja, ili kraju tog *tubitka (Dasein)* u specifičnom obratu od onoga, kažimo, posve nezaobilazna i neumoljiva Heideggerova *Sein zum Tode*, te bi čovječuljke zatvarali u boce. Tu bi oni, poslije devet mjeseci, izgubili dah života „nakon što bi se već toliko smanjili” – napominje duhoviti Lichtenberg – „da bi se moglo progutati čak deset Aleksandara na kriškici kruha s maslacom”. Pritom bi npr. „šezdesetgodišnje kćeri” – zadirkuje po svojem običaju taj prvi aforističar u povijesti njemačke književnosti (na utreniku francuskih moralista i prosvjetitelja, ali ujedno i predromantičar) – „naveliko uživale u uzgajanju svojih sićušnih majki u boci”. Smjesta pridodajem da je isti pisac svojim prodornim psihološkim raščlambama i razmišljanjima o bitnoj naravi *oniričkoga* zarana razotkrio duboku analogiju između kreativnog rada sna i rađanja mitova iz primitivnog mentalnog ustrojstva. Naslutio je također srodnost između osobnog i kolektivnog nesvjesnog, zacrtavši time jedan točkasti pravac koji će istraživanje ubuduće voditi prema dubinskoj psihologiji C. G. Junga, više negoli prema Freudovoj psihoanalizi. Rado ću stoga odmah prizvati i jednu pripovijest iz grčke mitologije, zato što i ona, iz svoje legendarne davnine, korespondira s lajtmotivom mog sadašnjeg pisanja. Reklo bi se da on pripada tematici koje se libi suvremeni *Zeitgeist*, od koje se čak ježi njegova pretežito biološka paradigma; tematici izričito mrskoj njegovu kultu tjelesne mladosti i spolnog hedonizma, tako da se čovjek ponekad zapita koliko je zapravo dostojanstva *duha* ovom dobu još preostalo. Tom istom mitskom pričom, navodno, nadahnuo se i veliki rimski govornik i pisac Marko Tulije Ciceron (106. – 43. pr. Kr.) za djelo *Cato Maior de Senectute*. Dodatni je to poticaj da ju sada ukratko iznesem, premda sam Ciceron svoj filozofski traktat *O starosti* ne pripisuje mitskome Titonu i za vlastita (rekbi) glasnogovornika radije odabire povijesni lik „dugovječnog” (*i quo maiorem auctoritatem haberet oratio*) Katona Starijeg (234. – 149. pr. Kr.), vrlo uglednog rimskog pisca, govornika i političara.

U prelijepog mladića Titona, brata trojanskog kralja Prijama, zaljubila se Eos, boginja svitanja i „ružoprste zore”, koju su vazda privlačili lijepi muževi. Kako bi se za njega udala i zauvijek živjela u sretnom braku, Eos je izmolila od Zeusa besmrtnost za mladoga smrtnika. No zaboravila je izmoliti i njegovu vječnu mladost. Živjeli su sretno negdje na kraju svijeta, gdje je Titon postao kraljem Etiopljana, ali se on s godinama nažalost naborao i ostario, te se toliko zgurio i smanjio da se naposljetku pretvorio u cvrčka. Ili je možda on sam, ne

bi li prekinuo tu vječitu starost, izmolio od bogova da ga pretvore u cikadu! Rado se tu, onako usput, prisjećam Nazorova cvrčka koji, u nutrini mojeg sluha, cvrči na svojoj crnoj smrči, još od onog đačkog recitatorskog doba, te se pitam ne krije li se i u njemu neki pradačni brački Titon.

Prvu pobudu da se upustim u ovu neizvjesnu i, jamačno, lutajuću tematizaciju „starenja” dao mi je čitateljski „užitak u tekstu” *O starosti* (44. pr. Kr.), spis što ga je Ciceron sročio u dobi od šezdesetdvije godine. Pročitala sam ga tek nedavno u dokolici dužeg postoperacijskog mirovanja, koja mi je priuštila raskoš i posve neobvezatnog štiva. Nadoknađujući propušteno, ili pak vraćajući se svojoj prethodnoj i već pomalo zaboravljenoj filozofijskoj lektiri, a pod okrepljujućim dojmom Ciceronova stila i vedre mudrosti zaključivanja, postadoh na stanoviti način obuzeta motivacijom filozofijskog traktata slavnog rimskog prozaista, govornika i teoretičara. To me je usmjerilo k ponovnom zavirivanju, listanju, ili udubljanju u Platona, Seneku, Montaignea, Pascala, Schopenhauera, Kierkegaarda, Heideggera, Lévinasa, Ciorana, Jankélévitcha, Sloterdijka... A ona usputna, gotovo panegirička smotra poučnih primjera iz povijesti, predočena likovima glasovitih latinskih i grčkih pisaca i mislioca, s kojima Ciceron upozorava na izvore i uzore vlastita mudrovanja o starosti, znala me je, mjestimice, navesti i na poduža sanjarenja. Tako, u 23. paragrafu, dok razmatra o nepomućenom oštroumlju staraca koji ne popuštaju u radinosti, učenju, stvaranju i znanosti, Ciceron navodi primjer Sofokla koji *ad summam senectutem tragoedias fecit*. No, baš zato što je veliki grčki tragičar još stvarao na domak devedesetog godini života, njegovim se sinovima učinilo da zapušta imanje, i da sam više nije kadar upravljati obiteljskim dobrima, pa ga tužiše sudu ne bi li mu se zakonski oduzelo to pravo. Stari Sofoklo, prema predaji, pred sucima je tad ispriповijedao fabulu *Edipa na Kolonu*, svoje najrecentnije tragedije koju držaše u rukama, recitirajući im i poneki odlomak, ne bi li se ovi na svoje oči i uši uvjerali, stoji li pred njima neki raspamećen i slabouman pjesnik. Naravno, suci davnašnje Helade ga oslobodiše optužbe, a mene je nasmijala činjenica što se veliki grčki tragičar dosjetio najboljoj (samo)obrani, dokazavši usput (danas tobože vrlo upitnu) tranzitivnu moć književne riječi. U svojoj mašti sam potom cijelu tu epizodu, zbijenu u jedva desetak Ciceronovih redaka, razradila i preradila – ne „dekonstruirajući” izvoran tekst – u niz dramskih ili čak filmskih prizora, nagađajući jedino o zagonetnom izboru odlomaka što ih je Sofoklo recitirao u toj prigodi. Možda je to bila ona potresna pjesma kora na svršetku četvrtog čina, u kojoj pjeva upravo o nevoljama starosti, te o fatalnom spasu što ga ljudima donosi smrt poslije svih životnih iskušenja, borbi, moralnih i inih zala, posrtaja i udaraca sudbine. Ili je možda izabrao lirski hvalospjev Kolonu, svojem zavičaju, gdje će njegov junak, slijepi i izmučeni Edip, naposljetku okončati svoj tragični život na spokojan, ali i vrlo tajanstven način? Ciceron će još svega jedanput spomenuti Sofokla u 47. odjeljku svojeg spisa, u kojemu se razmatra o libidu i

o Venerinim nasladama. Kada Sofokla jednom priupitaše doživljava li ih jošte u poznoj svojoj dobi, on im otpovrnu da je uistinu rado od njih pobjegao – kao od neotesana i mahnitoga gospodara: *libenter vero istinc sicut ab domino agresti ac furioso*. Zagovarajući načelo umjerenosti u svemu, Ciceron će se na to ubrzo nadovezati riječima kako je, po odsluženju „vojničke službe” požude, ambicija, natjecateljskih borbi, neprijateljstava i pohlepnih želja, za čovjekov duh najvažnije da napokon „bude sam sa sobom” (*secum esse secumque*) i da živi za svoj račun. Jer se s duhovnim užicima, što ih mudrim i obrazovanim starcima donosi strastvena ljubav prema kulturi, ne mogu, tvrdi Ciceron, usporediti slasti nikakvih gozbi, ni zabavnih igara, ni bludničenja. (Mogu zamisliti kako bi takvo zaključivanje ismijali, kad bi Cicerona iole čitali, mnogi pobornici suvremenih seksopolisa, a naše moderne bakhantkinje zasigurno bi bar njegovu „lutku” bijesno rastrgale i spalile na Venerinom žrtveniku.)

Logično je da Ciceronova rasprava o lošim i dobrim aspektima starosti upleće u diskurs i problem neotklonjive, neumitne smrti, ali čini to u posrednoj (rekbi, ljekovitoj) sprezi s filozofijskim učenjima o besmrtnosti duše. Uz Pitagoru i Pitagorovce, Ciceron se nadasve poziva na ono što *de immortalitate animorum*, u posljednjem danu svojeg života u tamnici zbori Sokrat, *qui esset omnium sapientissimus*, najmudriji od svih ljudi prema Apolonovu proroštvu u Delfu. Premda je sâm duboko uvjeren u besmrtnost duše, pa nije ni kanio njoj u prilog nanizati odveć brojne i različne dokaze, ipak će, pored vrhovnog autoriteta što ga predstavlja „Plato Socraticus” i *Apologija*, citirati još i *Kirupediju*, tj. Kirovu romansiranu biografiju, iz pera Sokratova učenika i Platonova nešto mlađeg suvremenika Ksenofonta. Dojmljiva je posebice, u preuzetom navodu, jednostavnost logičkog rasuđivanja čim se problem same smrti više ne postavlja kao apsolutna nepoznanica, ili kao otvoreno pitanje ili, napokon, kao nerješiva zagonetka. Naime, dok se na samrtni obraća svojim sinovima, Kir im kaže neka ne misle da on, kad se bude od njih rastao, „neće nigdje ili nipošto biti” (*nusquam aut nullum fore*), jer kao što ne vidješe njegovu dušu dok bijaše s njima, a iz svih mu čina razabirahu da ona prebiva u njegovu tijelu, tako neka i dalje vjeruju u nju, premda neće vidjeti ništa (*etiamsi nullum videbitis*). *Iam vero videtis nihil esse morti tam simile quam somnium*, jer ništa nije tako slično smrti kao san, a to će poslije rado ponavljati Montaigne, Leibniz..., te mnogi drugi mislioci i pjesnici. Duša spavača najvećma pokazuje svoje božansko porijeklo (a tu me moj hitar asocijativni skok vodi i do romantizma) i tek onda kada napusti prirodno čovjekovo tijelo biva cjelovitom, čistom i najumnijom. Katon Stariji, *alias* Ciceron, ne tvrdi da mu se stoga iole žuri umrijeti, ali kada bi mu bozi odobrili da izađe iz svoje staračke dobi, da iznovice podjetinji i da se dreči u kolijevci (*ex haec aetate repuerascam et in cunis vagiam*), on nipošto ne bi pristao da se vrati na početak životnog puta (!).

Eto, pored Fitzgeralda i Lichtenberga, s kojima je započeo ovaj esej, mislim da bi svaka daljnja potraga za izvornošću *ideje* o inverziji prirodne nužnosti

glede vremenite postupnosti čovječje egzistencije, a zasad je već, na priličnom razmaku vjekova, povezala prvu dvojicu s očito njoj nesklonim Ciceronom, mogla (i upornije tragače-znatizeljnike od mene) odvesti u nedogled.

Sada me, naprotiv, salijeće jedan bliži književni primjer iz 20. stoljeća zato što, po mome sudu, predočuje modernu antitezu onoj vedroj i utješnoj *ars moriendi* velikog rimskoga klasika. Našao bi se, naravno, niz drugih i drukčije relevantnih djela, ali kao da je kazališni komad *Kralj umire* (*Le roi se meurt*, 1962) Eugènea Ionescoa, iz nekog svojeg „pakosnog” prikrajka, jedva dočekao da se nametne mojoj svijesti, čim ova bijaše izronila iz sanjarske i duhovne okrepe Ciceronove knjižice. Usuđujem se odmah pripomenuti kako taj uzorak „teatra apsurdna”, temeljito pročitani i proniknuti, ili uprizoreni u doista relevantnoj kazališnoj izvedbi, može osobama nevičnima i nesklonima apstraktnom „žargonu” filozofijske literature na vrlo plastičan način nadoknaditi stotine i stotine stranica razmatranja o smrtnosti i smrti. Radnja Ionescove drame odvija se u nekom neodređenom kraljevstvu i u neodređeno povijesno vrijeme, odnosno negdje u svezremenom Povijesti svijeta ili čak pri njezinu kraju. Sve replike i geste u postupnom rastu dramske napetosti upućuju na neku potmulu i ogoljelu mitsku strukturu, iako se u komad ne upleće nikakva Ionescova transpozicija određenog mita. Pa ipak, ne mogu se oteti pomisli kako propadanje i pustoš Ionescova bezimena kraljevstva krije u sebi neke vrlo daleke konotacije, i to samo *via negationis*, s mitskim Graalom i „pustom zemljom” Kralja Ribara iz srednjovjekovnih romana arturskog ciklusa. Teško ću opravdati tu smionu primisao budući da se, u Ionescoa, nasuprot kompleksnoj simboličnosti potrage za svetim Graalom, tj. spasonosnim duhovnim prosvjetljenjem i unutrašnjom puninom bića, ustobočio jedan goli, isključivi *conatus essendi*, odnosno nagon egoističnog jastva za bivstvovanjem bez kraja. Žudnja glavnog junaka (kralja Bérengera I.) da se vječito održi na životu, i to bez obzira na egzistencijalne moduse, etičke i duhovne vrijednosti, tragikomično se, u Ionescoa, sučeljava s lekcijama postupna preodgoja njegove subjektivne svijesti zato da ipak prihvati umiranje i pripremi se za smrt. Ionescov Kralj ne personificira samo vlastodršca i slijepog autokrata, nego utjelovljuje štoviše *tip* čovjeka Modernog doba koji, u svojoj volji za moć nad svekolikom prirodom, kad pomama za napretkom već razotkriva i svoje kobno naličje, čak „i suncu nalaže da izađe”. Ali u njegovu se „kraljevstvu punom rupa kao golemi sir grojer” već i „planine obrušavaju”, „more je srušilo nasipe i potopilo kopno”, „nacionalni teritorij se sužava” zbog stravičnih ratova, a „mladi se masovno iseljuju”. I sam Kralj već podliježe nekoj općoj entropiji, jer odavno ne poduzimlje ništa da bi zaustavio ekološko i svako drugo propadanje svoje zemlje, jer mu se svaki napor čini jalovim i apsurdnim, i jer je samoljubivo jedino zaokupljen vlastitim tjelesnim tegobama. Cio zaplet Ionescova komada svodi se, u biti, na dramsku tematizaciju apsurdna umiranja i smrti za samouvjereno i sebično ljudsko stvorenje koje

se grčevito, djetinjasto i budalasto opire apsolutnoj nužnosti okončanja ovozemaljskog bića, pa ga užasava i sama ideja smrti. Dramski je sukob, u svojoj biti, polariziran između racionalnog propedeutičkog (na)govora *na-strani-smrti* Margerite, prve Kraljeve supruge, i Liječnika (u komadu je on ujedno *kirurg, krvnik, bakteriolog i astrolog*), te osjećajne i mnogo lirskije „obrane” *na-strani-života*, prožete nepopustljivom nadom, koju zastupa Marija, kraljeva druga, mlađa i voljena žena. Prvo dvoje uvjeravaju i podučavaju Kralja da se mora dostojanstveno pripremiti za smrt, premda o njoj nikad nije razmišljao, kao što ni nakon tih „dvjesto sedamdeset godina i tri mjeseca”(!) otkad sjedi na prijestolju „nije imao vremena upoznati život”. A uza se je ipak „imao najveće učenjake da mu ga razjasne”, napominje Margerita, „i teologe, i iskusne osobe, i knjige koje nikada nije pročitao”(!). U vijuganju misaonih meandara argumenata i (crno)humornih preljeva preodgajanja, u koprcavoj „psihodrami” Kraljeve prisilne vježbe umiranja, na površinu spora ipak nikada ne izranja (metafizičko) pitanje o duši, a nekmoli o njezinoj besmrtnosti u onostranosti. Umjesto toga će u prvi plan iskočiti ona dramaturški zahvalnija i zabavnija opruga ljudske taštine: „Neka se ovjekovječuje sjećanje na mene u svim povijesnim udžbenicima”, „neka se spale sve druge knjige”, „neka budu zaboravljeni svi drugi kraljevi, ratnici, pjesnici, tenori, filozofi i neka budem samo ja u svim svijestima”, ... „neka rijeke u ravnicama ocrtavaju profil mogeg lica”, itd., itd..., mahnitat će očajan a nemoćan Kralj. Optuživat će zatim sve druge ljude za egoizam, jer ionako „misle samo na svoj život, na svoju kožu”. „Neka umru svi, samo da ja poživim vječno, makar i sam samcat u pustinji bez granica. (...) Mogu živjeti i u prozirnoj neizmjernosti praznine”, prijeteći zapomaže Kralj. No ni Marija, dok u već pomalo rezigniranome Kralju budi zanosne uspomene na njihov prošli život, a s uvriježenom nadom da se svako žiće može bar infinitezimalno produljiti, nije lišena argumenata suprotiv tjeskobe bitka-k-smrti, bitka-za-smrt: „Postojati, to je riječ, umirati je riječ, formule, ideje koje sebi stvaramo. (...) Ti sada jesi, jesi. Budi samo beskonačno pitanje (...) Nemogućnost odgovaranja je odgovor sam (...) Uroni u čuđenje bez granica, tako ćeš uzmoći bivstvovati bez granica (...), sve je začudno, neodredivo. Razmakni rešetke tamnice, probij zidove, pobjegni od definicija”. Marija, tješiteljica, pozvat će se i na „ludu ljubav”, ljubav koja je, tradicionalno uzevši, za mnoge pjesnike i mislioe slovila *jačom od smrti*. No težište Kraljeva straha premješta se već na aporiju nepojmljivog i neizrecivog „iskustva” (potonji je izraz, dakako, posve neadekvatan) smrti, pa se scenski izričaj ritualno usmjeruje k zazivanju pomoći od bivših „milijarda mrtvih” u Kraljevoj jalovoj potrazi za prosvijetljenjem. Doista, „kad pomislimo do koje je mjere smrt obična, a koliko je totalno naše neznanje”, veli francuski filozof Vladimir Jankélévitch, „i da nikada nije bilo nijednog bijega, moramo priznati da je tajna dobro čuvana”. I cio kvintet ostalih Ionescovih likova upleće se, svojim zasebnim dionicama (u *duru* ili u *molu*), u (crno)humorni cik-cak opiranja i defetizma Kraljeve svijesti. Stražar i sluški-

nja Juliette upuštaju se čak u nesuvislo, hiperbolično laskanje, pripisujući zbrda-zdola svome gospodaru sve ljudske podvige, izume i dostignuća od pamti-vijeka. Liječniku je ponajviše stalo da Kralj ne umre od straha nego od vlastite smrti. „Tako dugo dok ona /smrt/ nije tu, ti si tu”, tješi ga uporno nježna i odana Marija, mudro zaključivši: „kad ona bude tu, ti više nećeš biti tu, susresti ju nećeš, vidjeti ju nećeš”. Margerita se ruga tim Marijinih „starim sofizmima”, za nju je smrt oduvijek tu, prisutna je od prvog dana života: *mors vitalis* ili *vita mortalis*, to su drevne, lakonske formule paradoksa na koji će Margerita aludirati lepezom svojih replika. „Nije prirodno umrijeti zato što ne želimo”, jedan je od posljednjih aduta Ionescova antijunaka kojemu se smrtnost, konačnost bitka bića nadaje apsurdnom. Ta čovjeku prirođena *protunaravna* želja glavni je uzročnik Kraljeve tjeskobe, svojevrsna moderna varijanta „neizlječive rane” srednjovjekovnoga Kralja Ribara. Ali Ionescovo je „kraljevstvo” sudionik jednog posve antropocentričnog i materijalističkog svijeta i, kao takvo, već ogrezlo, potonulo u duhovnu prazninu. Odrekavši se transcendentalnog, čovjek „bačen” u svijet prepun zla više ni ne očekuje ono spasonosno pitanje što će ga, primjerice, na kraju zamršene legendarne potrage Čisti vitez uputiti zagonetki Graala i tako „pustu zemlju” odriješiti od zlokobnih čina. Razvidni su, naprotiv, solip-sizam i narcizam čovjeka modernog doba: čovjeka koji jest „iza svake stvari” i sebi umišlja da je njegovo biće sav bitak: „ja sam, zemlja, nebo, ja sam vjetar, vatra; jesam li u svim zrcalima ili sam pak zrcalo svega”, patetično se još hvasta Kralj na pragu agonije. Tada čak počinje doživljavati čudesne kozmičke vizije, ali ga Margerita amfiboličkim metonimijama i metaforama neprestance nuka na odricanje od svih stvari za koje se usput hvata njegova senilna svijest, tjerajući ga susljedice u predigru ništavila. Dijelove njezinih zaključnih monologa valja, bar na preskok, citirati: „Sve će se sačuvati u memoriji bez sjećanja. Zrn-ce soli koje se topi u vodi ne nestaje zato što zasoli vodu. (...) Ne drži stisnutu pest, raširi prste. Što držiš? (*Razmiče mu prste.*) On čitavo svoje kraljevstvo drži u ruci. U posve malom: mikrofilmove, zrnca... (*Kralju.*) Ta zrna neće ponovno niknuti, sjemenje je pokvareno, to je zlo sjeme. (...) To je još samo prah. (...) Ne okreći glavu. Izbjegni provaliju s lijeva, ne plaši se tog starog vuka koji zavija... očnjaci su mu od kartona, on ne postoji. Ne boj se više ni štakora. (...) Ne daj da ti se smili prosjak koji ti pruža ruku... Pripazi na staricu koja ti se približava... Ne uzimaj čašu vode koju ti pruža. Nisi žedan. (...) Ne osluškuj žubor potoka. Objektivno ga se i ne čuje. (...) Više te nitko ne zove. Pomiriši zadnji put onaj cvijet i baci ga. Zaboravi njegov miris. Ostao si bez riječi. A kome bi mogao govoriti? Evo skele, ne plaši se vrtoglavice. Penji se, penji. (...) Okreni se prema meni. Gledaj kroz mene. Gledaj u to zrcalo bez slike... (...) Eto, vidiš, nemaš više riječi, tvom srcu više nije potrebno da kuca, ne mučiš se disati. Bila je posrijedi doista suvišna uznemirenost, zar ne?”

U završnom prizoru kada Margerita, poput kakve primalje smrti ili „vodiča mrtvih duša”, u ulozi kakvu već može iznjedrili teatar absurda, ostaje na sceni

sama s Kraljem, njegovo se tijelo postupno koči i ukruti u kip. S pozornice tada naglo nestaje Margerita, a zatim polako iščezavaju vrata, prozori i zidovi. Ostaje samo neko sivo svjetlo. (Ta zaključna igra scenografije vrlo je važna, napominje Ionesco u didaskaliji.) Još se neko vrijeme, doduše, mora vidjeti Kralj na prijestolju, prije nego što i sam utone u maglu.

Može li taj kazališni komad polučiti u gledatelja neku vrst katarze s obzirom na jetku ironiju kojom Ionesco čas dijalektički tkâ, a čas svojim lucidnim uvidom u apsurdnost egzistencije para vlastito dramaturško viđenje problema smrti (smrti kao „apsolutnoga gospodara”, što bi rekao Hegel)? Problem smrti preispituje se tu u nekoj vrsti limba gdje se susreću i prepleću moderni materijalizam, ateizam, individualizam onemoćalog (postmodernog) subjekta, krnji vitalizam i (postmetafizički) nihilizam. Polazi se od „najprizemnijeg” suvremenog stava da je prijetnju smrti lakše podnijeti tako da se na nju i o njoj ne misli. On se samo polovično priklonio glasovitoj Pascalovoj misli, a možda bi se naknadno „svidio” duhu iz Nietzscheove *Vedre znanosti* kada bi mu još uzmogao pružiti dokaze istinskog ljudskog vitalizma. U suvremenoj zapadnoj uljudbi, upregnutoj u tehnološku kolotečinu sve brzometnijeg napretka i bezgranične potrošačke „mobilizacije”, čovjek već dugo živi kao „navinuto” biće. A „navinutom, napetom čovjeku, u punoj snazi, izgleda nemoguće da bi *taj isti* mogao i prestati biti takav”, bilježi Paul Valéry u jednom fragmentu (*Analecta*, 1926.) i nastavlja: „On *vjeruje* – a to je *vjera* najpriprostijeg tipa – *vjeruje* kako bi najprije morao postati *netko drugi* e da bi mogao izgubiti svijest, e da bi ‘umro’. (...) Oslabiti, umrijeti, čine se njemu nečim izvanjskim – gotovo *teoretskim*.” Da bi utekao proždrljivom vremenu i potisnuo paničan osjećaj neumoljive prolaznosti, „navinuti” čovjek sadašnje epohe rado je postao plijenom kinetičkog duha „beskonačne mobilizacije” (Peter Sloterdijk). Ipak, paradoksalan je taj melem zaborava što mu ga nudi suvremeni kinetički duh, jer je i njegov protuotrov neizbježno ukorijenjen u *kronosu*. Zato se već na samom početku Ionescova komada, kraljevstvo-svijet nadaje uzdrmanim, ugroženim, podložnim raspadanju, u kojem će se njegov protagonist tek malo-pomalo suočiti i sa činjenicom vlastitog umiranja. Ne mogu se oteti ni pomisli da je Ionesco, u svojoj višedimenzionalnoj kazališnoj fikciji, slijedio izdaleka i jedan naputak iz *Sumraka misli* (1940.), vrlo ranih pjesničkih meditacija² svojeg rumunjskog sunarodnjaka i budućeg francuskog mislioca E. Ciorana. On glasi: „Okreni se k smrti nag i pročišćen – bez zaslađivanja duha, ublaženosti ideja. Valja joj se zagledati u lice, s onim unutrašnjim djevičanstvom trenutaka kada ni u što ne vjerujemo – štoviše: kao mučenik Ničega.”

Prigovor da mi se pisanje, skrenuto spram problematike smrti, udaljilo od naslovne teme pokazat će se, nadam se, uskoro neopravdanim. Jednu i drugu ionako obuhvaća kategorija vremena, tj. vremenito postojanje i ko-

2 To je djelo E. Cioran (1911-1995) napisao i tiskao na rumunjskom, a francuski prijevod *Le crépuscule des pensées* objavljen je u Parizu tek 1991.

načnost bitka ljudskog bića, u čemu starenje nije doli životna etapa, tijek što ga obilježuje prijelaz iz sadašnjosti u budućnost nužno omeđenu smrću. Da što prije umaknem apstraktnom govoru, rado ću prepustiti riječ E. Cioranu kada on, u *Sumraku misli*, razmišlja o staračkom licu: „Tjeskoba glede vremena počinje mnogo prije čitanja filozofa, dok pažljivo motrimo lice nekog starca.” Nedavno sam se i sama nehotice, pažljivo zagledala u lice neke sirote starice, ponad ulične kante za smeće nedaleko od moje kuće, i priznajem da su me prošli srsi. „Brazde izdubene žalostima, nadama i iluzijama”, nastavlja umjesto mene E. Cioran, „pocrniše i gube se, reklo bi se, bez traga na dnu mraka što ga ‘lice’ teško skriva, kao nesigurna obrazina bolnog ponora. Reklo bi se da se vrijeme nataložilo u svakom naboru, da je budućnost na njemu zarđala, da je trajanje ostarjelo. Svaka je bora leš što ga je ostavilo vrijeme.” Takvo nam lice neposrednije od Salomonova Propovjednika ili drugih mudraca govori o ispraznosti, a Cioran se potom pita „ne izražava li i grozničavo batrganje djece u naručju djedova neki nagoni užas pred vremenom?” Međutim, bit će da se erozija vremena ne očituje uvijek tako okrutnom, jer viđaju se katkad skladna i plemenita, čak umilna staračka lica što ih demon vremena nije izobličio. Možda se samo radi o „esenciji /njihove/ privlačnosti, neovisnoj o vremenu” (Milan Kundera), koju gonetamo na tim naboranim licima, ili se ipak radi o nekoj tajnovitoj poštedi sudbine? Kada Platon, u par poteza, „portretira” Parmenida kao sasvim sijedog starca, reći će da je to „vrlo stari šezdesetpetgodišnjak, ali lijepa i plemenita izgleda”, čak i pored „visoke i oku mile” pojave znatno mlađeg Zenona. Zašto onda ne bih, u idućem asocijativnom skoku, i Baudelaireova „licemjerna štioća” podsjetila na „Staričice” („*Les petites vieilles*”), predivnu, vrlo potresnu pjesmu od dvadeset i jednog četverostiha, koja u *Cvijetovima zla* slijedi iza autorove podosta groteskne pjesme o „Sedam staraca” („*Les sept vieillards*”). Upravo u tim „Staričicama” se Baudelaireova kontrastna oštroidnost i sućutna istinoljubivost vinula nenadmašivom sublimnom izričaju. Na staračkim licima tih „iščašenih rugoba”, tih krhkih „slomljenih, grbavih ili zgrčenih” bića, Baudelaire zamjećuje „oči prodorne kao svrdlo, / blistave kao rupe gdje noću spava voda”, ali istodobno vidi i „božanske oči djevojčice / koja se čudi i smije svemu što sja”. „Tajanstvene oči” starica kriju „neodoljive draži / za onog kojeg je došla stroga nesreća” i pjesnički ih subjekt sa zanosom slijedi dok ponire u zagonetku njihovih pojedinačnih osobnosti i sudbina. Ima među njima i „onih koje su, pretvarajući bol u med, / rekle Odanosti što im pružaše krila: / hipogriife moćni, odvedi me u samo nebo!” Nitko više osim pjesnika, usred kaotične gradske vreve, ne prepoznaje u tim „smežuranim sjenama” majčinsko srce koje krvari, njihovu bivšu raskalašenost ili svetost, „ljupkost ili slavu”, nitko više osim pjesnika koji ih „nježno motri iz daleka” uznemirenim očinskim okom. Pjesnikova nutrina kao spužva upija njihove „izgubljene dane, / sumorne il’ sjajne”. Njegovo tad „umnogostručeno srce uživa u svim /njihovim/ porocima”, a „duša

se sjaji od svih /njihovih/ kreposti”. Svake im večeri pjesnik upućuje svoje upitno „svečano zbogom”: „gdje ćete biti sutra, vi osamdesetgodišnje Eve, / što vas pritišće užasna Božja pandža?”

Lice one starice, od kojeg sam se tužno naježila, vraća me sada šturoj prozi svjedočanstava o homolognoj sudbini njezinih (talijanskih) vršnjak/inj/a. Navodi ih doslovce, ili komentira, u svojoj knjizi *De senectute i drugi autobiografski zapisi* (1996.) Norberto Bobbio (1909.-2004.), autor više djela iz područja filozofije prava i filozofije politike. Poslije Ciceronova traktata i ponovnog uranjanja u odabranu filozofijsku lektiru o ukrižanoj tematici vremena, starenja i smrti (s povlaštenim mjestom, u njoj, jednog Schopenhauera, Bergsona, Jankélévitcha, Ciorana, Lévinasa...), moj čitateljski susret s knjigom Norberta Bobbia ne bijaše mi posebice utješan. Spis *O starosti* iz pera tog sveučilišnog profesora, doživotnog talijanskog senatora, renomirana intelektualca i, *nota bene*, povlaštena pripadnika suvremenog zapadnog društva, uronio me je, zahvaljujući autorovoj demokratskoj i racionalnoj svijesti, te analitičkoj suosjećajnosti, u konkretne i uistinu tjeskobne sociološko-antropološke aspekte starosti u današnjem svijetu otuđenja. N. Bobbio ukazuje, naime, na strašnu samoću napuštenih i nemoćnih koji su ispali iz nemilosrdne sveopće utrke za materijalnim blagostanjem ili bar kakvim-takvim preživljavanjem. Shvatila sam zašto me je Ciceron uzmogao uljuljati u sanjarenje (nije li me uz to njegov uzoran latinski vraćao u slatko „đačko doba” klasičarke), jer njemu kao patriciju nije bilo ni na kraj pameti da se zabrine za starost robova(!). Povrh vjere u svoju besmrtnu dušu, računao je i na besmrtnu slavu pisca u memoriji ljudske povijesti. Dok će se Ionesco naprotiv, iz retrospektive minulih dvaju tisućljeća, s razlogom debelo narugati i toj težnji za svjetovnom besmrtnošću: „Bit će on jedna stranica u knjizi od deset tisuća stranica, a nju će staviti u biblioteku što će imati milijun knjiga, jednu biblioteku između milijuna biblioteka.”

Sjećam se da me prvo kazališno uprizorenje *Kralja umire* – odgledano zahvaljujući jednom čarobnom štapiću Fortune 1972. godine³ na Siciliji – nije nimalo oduševilo. Predstava se prikazivala na golemoj pozornici veličanstvenog baroknog kazališta „Vincenzo Bellini” u Cataniji. I tekst komada i njegova izvedba djelovali su mi ondje *fuori luogo*, sve u svemu, dosadno, akademski. Nazočio joj je sam autor poslije svečane dodjele Premio Etna Taormina i Premio Quasimodo, na kojoj je figurirao kao počasni predsjednik žirija.

S obzirom da su odavno, i na žalost, pokojni drugi akteri jedne prigodne (ležernije, da ne velim, smiješne) epizode kojoj sam ondje nazočila, umetnut ću je u svoj tekst kako bih i sama na tren predahnula od njegova ozbiljnog napona. U kazalištu „Vincenzo Bellini” sjedila sam u drugom redu parketa, tik iza Ionescoa i njegove majušne supruge Rodice, a pored mene nalazio

3 Mladen Machiedo je tad dobio Premio Quasimodo – Etna Taormina.

se Bartolo Cattaifi, odličan talijanski pjesnik i vrlo drag prijatelj. Dok smo istoga dana šetali alejama središnjega gradskog perivoja, taj šarmantan rasni Sicilijanac aristokratskog izgleda i hirovita vladanja priuštio je sebi javni gest nepokornosti tako što je zdušno pljunuo na veliki kip ujedinitelja Italije Giuseppea Garibaldia. Na večernjoj mu se predstavi očito prispavalo i morala sam ga diskretno probuditi, jer smo glasovitom avangardnom dramatičaru, a od 1971. i francuskom akademiku, izdisali ravno u potiljak. No B. Cattaifi se nimalo nije dao smesti i šapnuo mi je da ga odrešito gurnem laktom samo ako u snu bude zahrkao. Ionesco i Rodica sjedili su pred nama posve nepomični kao da su i sami umrtvljeni scenskom izvedbom komada. Ionesco je tek prešao sedamdesetu, ali meni se tada taj „filozof s maskom klauna”, o kojem ću kasnije i sama napisati kritički esej, doimao duhom odsutnim, ne baš živahnim i druželjubivim starčićem. Hodao je bez žurbe, sitnim koracima, kao da je neki utjelovljeni duh koji se neprimjetno hoće što prije, neokrznut, provući kroz gužvu koju su oko njega stvarali stvarni ljudi. Možda se već bio zaputio onom stazom besmrtnosti „u nerazlučivom paru sa smrću”, što bi rekao Kundera, iako je pred sobom još imao nešto više od dvadeset godina života. Umro je 1994., nakon duge i teške bolesti, objavivši još 1980. i svoje *Putovanje k mrtvima*. Danas, na vremenskoj udaljenosti, rekla bih da je, poput E. Ciorana, patio od neizlječive melankolije, kao da ga je svagda mučila zagonetka ljudske sudbine: „Rađamo se, rastemo u snazi i ljepoti i, malo-pomalo, dolazi do sloma i već smo šepavi, ružni, slabi; kako je to moguće?” Ponešto je drukčije mrskom vampiru starenja i senilnosti doskočio, i to još u naponu svoje zrelosti, Ionescov mlađi kolega, dramatičar, pjesnik i prozaist René de Obadia. Njegovu romanu *Stogodišnjak* (1959.) jamačno nedostaje filozofske dubine i ozbiljnosti, ali je zato pun ludovetne komičnosti i satiričkih vragolija, pomoću kojih autor pokazuje duhovite rogove egzistencijalnoj tjeskobi i apsurdnu. Obaldia se rado znao čas podičiti čas našaliti na račun hispanskih gena naslijeđenih od svojeg oca-vjetrogonje. Ionescoa su, vjerojatno, očevi rumunjski geni duboko obilježili. Ali kako mu, po majci, francuski bijaše materinski jezik, možda sebe nije baš smatrao „otpadkom s Balkana”, kao na pr. Cioran koji je francuski tek naknadno usvojio. Obojicu ih je, međutim, povezivala neka duboka emigrantska ranjivost, osjećaj iskorijenjenosti, otuđenosti i, istodobno, pripadnosti dvama različitim svjetovima. Ionesco je, okružen nevjericom, uporno prosvjedovao protiv nepravdi, predrasuda, laži i zala u zbilji suvremenog svijeta. Njegov zemljak, mislilac i pisac Emile Cioran naposljetku je, kako kaže, izabrao francuski „kao asketsku vježbu ili, čak radije, kao mješavinu luđačke košulje i salona”. U naručenu autobiografskom prikazu⁴, povodom drugog njemačkog izdanja *Kratkog pregleda raspadanja* u prijevodu Paula Celana, Cioran priznaje da je francuski – zbog svoje otmjenosti, strogosti i zbroja elegantnih prisila – bio

4 U Cioran, *Exercices d'admiration /Essais et portraits/*, Pariz, 1986.

„antipodan njegovoj naravi, njegovim izljevima i jadima”, pa ga je upravo zato prigrlilo. Usput napominje da je „skakao od veselja” kada mu je veliki pjesnik Paul Celan (1920.-1970.), koji se također rodio u tadašnjoj Rumunjskoj, povjerio jednoga dana kako, za njega, „zaslužuje da postoji samo ono što je izraženo na francuskom”.

Ova nova digresija neoprezno me ohrabruje da progovorim i o vlastitom ranom, a trajnom, doživljaju vremena, te da svoje subjektivno iskustvo *kronosa* naznačim slikom prijeteceg „žrvnja”. Žrvnja koji je velik dio mojih nauma svodio i svodi na treskano mlivo, ili ih puštao na čekanju, gurao na marginu odgoda. Mnogo sam riječi pritužaba trošila na to „izdajničko” vrijeme kojemu se, naravno, fućkalo zbog mogeg zaostajanja i kašnjenja. Nije li i moj davni diplomski rad, pod naslovom *Le temps chez Marcel Proust*, zbog kojeg se bijah ponešto udubila u filozofijske tekstove Henria Bergsona, već ukazivao na tu obuzetost demonom vremena. Ideje o starenju ili nedajbože umiranju ljudskog bića počam od samoga rođenja nisu još tada ni izdaleka kružile oko moje mlađahne „misleće trske”. Voljela sam se radoznalo družiti s mnogo starijim osobama od sebe, i zato sada zamjećujem kako to današnja mlađarija uglavnom izbjegava. Već mi je, za pubertetskih nesanica, znao u moje nemirno sanjarenje dolutati (da li iz budućnosti ili pak jungovske podsvijesti?) neki zagonetan i blag kosooki starčić. I tako se u mojoj imaginaciji pojavio tip drevna istočnjačkog mudraca, kudikamo prije ikakva dodira s mudroslovnim štivom Dalekog Istoka. Dobrohotno se nastanio u mojoj mlađahnoj svijesti tako da sam mu po miloj volji, u noćnoj samoći, mogla postavljati pitanja, iznositi svoje dvojbe i jade, a on me je umio smiriti kratkim i neobičnim odgovorima, ili bi me tješio već i samim svojim tajanstvenim smiješkom. Ne sjećam se više kad je diskretno iščeznuo iz mojih priviđenja, ali kasnije sam ga „susrela”, „prepoznala” u liku Lao Zea i u zagonetnoj mudrosti daoizma. S tugom sam – ali ne još dramatično – primjećivala na svom ocu negativne učinke bolesti i starenja, a niti je očeva relativno rana smrt još mogla stubokom uzdrmati polet moje mladosti. S kudikamo većom strepnjom motrila sam znakove majčine starosti, popraćene gubitkom sluha, kroničnim boljeticama i, naposljetku, slabljenjem vida. Bio je to najkobniji udarac za njezinu dinamičnu narav, velikodušni vitalizam uvijek okrenut skrbi za druge. Tek poslije gubitka majke, u mojoj zreloj dobi, a konačan rastanak s bližnjima čini nam se svagda neočekivan, nepravedan, šokantan, prvi sam se put zagledala u sablažnjivu i ponornu nepoznanicu smrti. „Smrti /bližnjeg/ drugoga”, naravno, ispravili bi me filozofi, jer nikome nije dano spoznati vlastitu.

„Svaki put kada mislim na smrt, čini mi se da ću umrijeti malo manje, da se ne mogu ugasiti, ni nestati, znajući da ću nestati i ugasiti se...”, šapuće mi sada iz nekog kutka memorije suptilni Cioran, „a nestajem, gasim se i umirem oduvijek”. I nakon što su mjesecima moje misli i osjećaji strujali

rubom ponora, koji se rasklopio majčinom smrću, niknuo je iznenada u mojoj svijesti imperativ da samu sebe moram „ponovno roditi”, da mi je odsad doći-na-svijet iz sebe i po sebi. Dobacio mi je on spasonosan pojas neke *ars nascendi* izvan zaštitnoga krila nikada prežaljene majke, oblikovan uz njezinu nevidljivu pomoć, upravo sjećanjem na majčinu dobrotu, samoprijegor, mudrost. Proći će, međutim, još godina – u kojima su se nanizale smrti prijatelja i znanaca, starijih i mlađih, ostavljajući za sobom bolnu prazninu i potmulo rast osamljenosti – prije nego što ću se, zainteresirano, usredotočiti na štiva koja konceptualiziraju i promišljaju fenomene vremena, starenja i smrti. To je otprilike značilo da ću od tog časa, primjerice u Schopenhauera, tražiti više zbog sebe i *za samu sebe* one intimne pouke, onkraj samog uvida u misaoni sustav filozofa koji je, zna se, snažno obilježio umjetnike 19. i 20. stoljeća (od Wagnera, Flauberta, Laforguea i Huyssmansa do Itala Sveva, Th. Manna. L.-F. Célinea, K.Š. Djalskoga, itd.). Tada sam počela još jasnije uočavati neke začudne srodnosti, neku vrst telepatškog dosluha, unatoč razmaku vremena i međusobnom nepoznavanju, između Schopenhauera i Baudelairea. Događalo mi se nešto slično i sa Cioranom, ali s razlogom. U njegovu *Sumraku misli* mnogi fragmenti bijahu očito nadahnuti Baudelaireom i često su se potom pretvarali u istančana, višeslojna, ontološka, metafizička i psihološka tumačenja pjesnikove melankolije, dosade, *spleena*, svjetonazorskih proturječja i estetičkih pogleda. Možda je baš Baudelaire ponukao Ciorana da se udubi u djelo izazivačkog i „reakcionarnog” mislioca Josepha de Maistrea i napiše (1957.) svoj dugi, vrlo lucidan kritički esej o tom „zavodljivom monstrumu”. Pridometnula bih, štoviše, da je Cioran, u još vrlo lirskom *Sumraku misli*, odnosno na startu svog mislećeg puta, ispisao neku osobnu varijantu „razgolićenog srca”, te da je niz Baudelaireovih misli-*raketa*, neke ambivalentne sastavnice i antimoderna proturječja Baudelaireova modernizma, na svoj način razvio do njihovih postmodernih i krajnjih konzekvencija.

Razvidno je da su mojim moždanim vijugama primjereniji filozofi koji rado u svoj diskurs upleću primjere iz književnosti i drugih umjetnosti. Nosim se lakše s onima koji me privlače ekspresivnošću ili ljepotom svojeg pisma, i bolje mi leži temperamentan i svojeglavi esejizam, ma koliko on katkad bio na uštrb rigoroznosti, metodičnosti i koherentnoj usustavljenosti mišljenja. Zato bi mi nakon strpljiva poniranja u hermetičnog Heideggera gotovo „laknulo” kad bih se iznova mašila maksima i aforizama jednog Chamforta, Vauvenarguesa, Jouberta..., Novalisovih fragmenata, ili kad bih prelistavala Montaignea, Pascala, Nietzschea, Simonu Weil, Gastona Bachelarda, pa i Vladimira Jankélévitcha. Potonji, koji je u sebi sretno objedinio filozofa i profesionalnog glazbenika, posebice me zadivljuje „glazbenom” harmonijom i strukturom svojih dijalektičkih razmatranja i njihovim paradoksalnim razrješenjem. U njima se isprepleću i izmjenjuju asonance i disonance, različna tempa, varijacije provodnih misaonih motiva, nižu se postupci analogni fugi i kontrapunktu. Sigurna sam

da bi stilistička analiza Jankélévitchevih filozofijskih „partitura” s nekog usporednog muzikološkog motrišta razotkrila u njima pravo blago primijenjenih glazbenih oblika.

Autokritički gledano, moje pisanje kao da sve više vijuga premda nije ni otpočelo s nekom čvrstom, apriornom impostacijom. Htjela sam samo to da ne izgubi predugo iz vida (središnji) problem *starenja*, dok oko njega mogu slobodnije kružiti sutične i vezivne teme *vremena* i *smrti*. Ipak, ne bih nipošto htjela da nasjedne vježbalištu moje vrlo osrednje učenosti u sprezi s isprekidanim, nedovoljno postojanim rasuđivanjem. Budući da u procesu starenja lučimo fiziološke, psihološke, sociološke i mentalne aspekte odumiranja čovječjeg bića, odmah ističem da moj pristup neće – i ne može – biti gerijatrijski ni gerontološki. No još ne razaznajem ne pokreće li ga možda i kakva podsvjesna „egzorcistička” pobuda. Starenje nije zanosna tema ni u praksi ni u teoriji, pa se može dogoditi da u mojem pisanju opstane samo kao raspršena opsesija. Ne moram se bojati ni da će me moje (vjerujem) nepreuzetno prebiranje po filozofijskim i književnim uzorima odvesti previše uvis i ušir, jer mu to, žalibože, jamče moja amnezija i prostranstvo mog neznanja. Naime mnogo puta sam se već uvjerila kako mi opetovano čitanje nije tek osvježeno *vraćanje* stanovitim djelima nego naprotiv, i na sreću, njihovo drukčije – *novo otkrivanje*. Žrvanj mi vremena tako pokazuje svoju premoćnu *pars destruens*, ali isto tako i svoju utješnu *pars construens*. Izlaže nas, eto, stalnoj mijeni, gubitcima i dobitcima. Još za života, svi mi ispijamo u manjim ili većim gutljajima vodu iz Lete, rijeke zaborava, i ne protivimo se, naravno, tzv. „optimizmu pamćenja”, odnosno zaboravu onih mučnih egzistencijalnih iskustava. Ali ljutimo se i žalostimo kad nam on preotimlje naše kulturne tečevine, kad nam radi njega izblijede prošli umjetnički doživljaji, kada nam zamagljuje mukotrпно ili radosno stjecane spoznaje, i donekle nam čak osujećuje spiralu našeg duhovnog rasta. Da li se, doista, od svega pročitanoga odmah zaboravlja 9/10, kao što zaključuje Schopenhauer, dok piše *Senilia* u svojoj poznoj dobi? Ostavlja to i na slavnoga filozofa vrlo loš dojam! Stoga, koliko se divim osobama obdarenima izvrsnim pamćenjem, i jedino pritom ćutim zavist, toliko se izjedam i sebi predbacujem ono prilično labavo prisjećanje stvari kojima sam se svojedobno i temeljitije pozabavila.

Dok još malo držim u pričuvi Bergsonov mnogo vedriji, i za me blagotvorniji, nauk o *memoriji* i *trajanju*, okrećem se načas davnoj književnoj predaji koja nam podastire jedan sasvim obrnuti model. Diogen Laertije nam pripovijeda, u *Životima filozofa*, kako je Pitagori bog Hermes ponudio da izabere na dar što god poželi osim besmrtnosti. Pitagora je tad zatražio da *se sjeća svega za života i u smrti*, što znači i tijekom svih onih budućih seljenja svoje duše u druga živa bića. Tako je, rekla bih, taj „prefrigani” pred Sokratovski mudrac – zahvaljujući metempsihozi, tj. seriji svojih novih rađanja, života i

umiranja – doskočio Hermesovoj zabrani, te polučio neku vrst isprekidane *serijalne* besmrtnosti sa svekolikom glavnicom i kamatama svojih uspomena kao pridom. Ipak, *cum grano salis*, ne bih stavila ruku u vatru da bi dar bogova s tako zamornim angažmanom, u Modernim (ili postmodernim, kako hoćete) vremenima, zabiljno doveo u napast značajan broj („jakih” ili „slabih”) subjekata. Ne obilježavaju li *Zeitgeist* suvremenog masovnog društva hedonistički nazor na svijet, kult športa i mladosti, te klišeji dugotrajne, doživotne mladosti i industrijski dizajnirane ljepote, dok je sokratovska „briga za dušu”, izvan religijskih okvira, sasvim prepuštena privatnoj inicijativi jedinike. Možda bi skrb o duši također dobila na publicitetu, da je proizvodno i tržišno iskoristiva, da se i za duhovne vježbe, primjerice, pronađu neka tehnička, medicinska i kozmetička pomagala, kakva nam svakodnevice nude sve inventivniji obrasci i „eliksiri” tjelesnog pomlađivanja.

Romantizam, koji je bio „opčaran” smrću, kao i neke njegove avatare poput simbolizma, privlačila je još ideja metempsihoze, a moj omiljeni i, objektivno uzevši, veliki onirički pjesnik Gérard de Nerval bio je njome zamalo opsjednut. I Schopenhauer ju ozbiljno uzimaše u obzir, ali je teorija ezoterične palingeneze bolje od egzoterične metempsihoze odgovarala njegovu primatu i metafizičkoj biti *volje*. U odnosu na volju, kao supstanciju, otpada već i sama pretpostavka sjećanja na prethodni život pojedinca, zato što je sjećanje tek jedan trošni dio propadljivog i prolaznog individualnog intelekta. U drugom poglavlju „dopuna” svom stožernom djelu *Svijet kao volja i predodžba*, pod naslovom *Metafizika smrti*, Schopenhauer ističe doktrinu metempsihoze kao jedan od najdrevnijih, najplemenitijih nauka i jedno od najraširenijih vjerovanja, te je usput drži i teorijom gotovo svih religija osim judaizma, kršćanstva i islama. Upravo u budizmu, veli Schopenhauer, nauk o metempsihozi poprima svoj najsuptilniji i istini najbliži oblik, te ukratko zaključuje da za ljudski razum ona predstavlja jedan *privodan filozofem*. Ta me postavka ohrabruje da se prisjetim vlastitih, rijetkih (djetinjastih?) pomišljaja na metempsihozu kao jedno od mogućih objašnjenja za neke začudne danosti moje svijesti. Primjerice: za neporeciv dojam već viđenoga (*déjà vu*) na nekim mjestima gdje se zatekoh prvi put, a po čemu nisam nikakva iznimka. Ili na pr.: za onu racionalno nesavladivu, „paranoičnu” jezu koja bi me hvatala prigodom (turističkog) silaska u duboke mračne tamnice srednjovjekovnih i renesansnih utvrda. Ili: za onaj apsurdan osjećaj gadljive strave, u mojem djetinjstvu i mladosti, kad bih ugledala štakora, divovskog pauka, zmiju, krokodila..., čak ne u naturi nego na slici. Ili pak, u posve pozitivnom smislu i nasumično, za onaj raskriljeni zanos, tako nalik na levitaciju, što ga očutjeh na Akropoli, u Epidauru, u rimskoj bazilici San Paolo fuori le mura, te onaj – gotovo mistički – u katedrali u Chartresu... Ili, recimo, u Aja Sofiji, Alhambri, Gran Mesquiti u Cordobi, na vrhu romaničkih i gotičkih kula, u Velikom Taboru... Ili ono oduševljenje spokojstvom drevnih opatija... Kao

da je silina mojeg zanosa, oduševljenja ili straha mogla jedino izvirati iz uspomena na neki prošli život, pa je let moje imaginacije samohotno povezala s aleatoričkim selidbama moje duše.

No nagadanja o metempsihozi postaju zapravo lažan problem ako u sam psihofizički proces starenja ne unose kakvo-takvo olakšanje, kao što mnoge još i sad uspijeva tješiti *fama*, tj. nada u kakvu-takvu svjetovnu besmrtnost, „veliku”, „malu”, ili „smiješnu”, kako ih opisuje Milan Kundera u svom esejističko-ironičnom romanu *Nesmrtelnost* (1990). Iz njega izdvajam prizor susreta Goethea s Hemingwayem u onostranosti, dočaran specifičnim Kunderinim humorom. U razgovoru što ga vode ti „osuđeni/ci/ na besmrtnost zbog grijeha pisanja knjiga”, a koji im pripisuje „frivolna fantazija romanopisca/Kundera/”, Goethe zaključuje: „... vjerovao sam da ću živjeti u slici koju ću iza sebe ostaviti. Da, bio sam kao vi. I nakon smrti bilo mi je teško pomiriti se s tim da me nema. Znae, to je strašno neobična stvar. Biti smrtan je najosnovnije ljudsko iskustvo, a pritom čovjek nikad nije bio sposoban prihvatiti to, shvatiti i ponašati se u skladu s tim. Čovjek ne zna biti smrtan. A kad umre, ne zna biti ni mrtav.”⁵

Premda nam *iskustvo* smrti, a ne poimanje metafizičke posmrtnosti bića, onkraj njegovih tvarnih ostataka, ostaje apsolutno nedostižno, ne dopuštam svojem skromnom i smjernom umu napast da se upusti u opasno hrvanje s nekim od modernih zagovornika i ontoloških „sofista” ništavila. Ako je *patent pesimizma* dao moralno pravo Schopenhaueru da, tijekom i unatoč starosti, propituje *ars bene vivendi*, sa svrhom da pronikne u dobro umijeće starenja, možda se i napregnuta autorica ovih redaka smije zapitati da li joj čitanje njegova, Montaigneova, Ciceronova i ostalog filozofijskog štiva pomaže u osobnom podnošenju tegoba i aporija starenja. No, da odveć ne zamrsim mogući odgovor na taj samoupit, isključujem iz njih bolesti, zato su one životne anomalije koje ne pitaju za dob, pa mogu zadesiti i dojenčad, a široko im se polje, dakako, pruža u starosti. Čini mi se zanimljivije progovoriti o svojevrsnu stidu od starenja što ga ljudi danas prikriveno čute, čak i kad su dovoljno filozofijski i medicinski obrazovani, tj. svjesni da „stare” od rođenja ili bar nakon vrhunca svoje zrelosti. Čemu zapravo duguju taj otegotan stid? Ne duguju li ga možda svome *društvenom ja*, upregnutome dokle god izdrži u jaram zahuktale *akcije*, *profita* i *napretka* sadašnjeg tehnološkog svijeta? U zbilji kojom je zavladao, ponavljam opet za P. Sloterdijkom, kinetički duh „beskonačne mobilizacije” za budućnost, to atomizirano, anonimno *društveno ja* u masovnom društvu nužno stišće i guši psihički ogrljak panike, a s njim se zamor od duge životne borbe i iscrpljene snage u starosti teško nose. A i budućnosti mu, blago rečeno, preostaje sve manje. Naborani, pogrbljeni starci nisu ikone podobne tržišnom oglašavanju proizvoda, osim ako se, tu i tamo, vragolasto ne smješkaju nekom

5 Milan Kundera, *Besmrtelnost*, Zagreb 2002; prevela Sanja Miličević Armada.

novom čudotvornome sredstvu protiv inkontinencije i impotencije. Popuštanje ili prestanak putene žudnje i spolnih naslada, iako to mnogi mudraci odvajkada smatrahu *rasterećenjem* na putanjama spokojne starosti, nadoše se zamalo na indeksu sadašnje uljudbe koja je *volentibus nolentibus* prigrllila panseksualizam. Treba li usput napomenuti čega se sve odriče potonji pojam s prefiskom *pan* dok, ionako usredotočen samo na mehanizme spolnog općenja, provodi onu „represivnu desublimaciju” *erosa*, na koju je, uz nadrealizam, upozorio već Herbert Marcuse, lišavajući erotizam njegove zagonetnosti, dubine, tajnovitosti individualne žudnje, ili čak njegove subverzivnosti u odnosu na ustaljeni poredak a, naposljetku, i njegove „poezije”.

Budući da je problematici spolnosti, a u nju se prijašnja filozofija rijetko upuštala, dodijelio vrlo značajno mjesto u svojem sustavu, Schopenhauer je, zasigurno, utro put i Freudovoj psihoanalizi. (No može li, naivno pitam, suvremenoj genetici još išta došapnuti Schopenhauerovo uvjerenje da dijete u času začeca od oca nasljeđuje karakter, tj. supstancijalnu volju, a od majke, zauzvrat, propadljivi intelekt.) Između medijski *javne stvari*, kakvom je spolni nagon postao u međuvremenu, i njegove funkcije očuvanja (besmrtnosti) ljudskog roda, u Schopenhauera, očituje se silan konceptualni otklon. Sloboda da se pronikne u tajnu seksualnosti, da se „sve kaže”, da se iscrpe njezine mogućnosti, kao da danas nadomješta ili se poistovjećuje s drugim domenama slobode. Kao da novi duh kapitalizma u tehnološkom društvu blagonaklono računa s jačanjem seksualne energije i množenjem klišeizirana hedonizma. (Zar ona stilski nesklapna, imperativna rečenica: *odvrni užitak na maksimum* – slogan na koji sam pukim slučajem naišla u hrvatskoj replici jedne glamurozne svjetske tiskovine – ne uspoređuje ljubavni čin s rukovanjem i radom stroja?) Valja se samo prisjetiti pronicljive dijagnoze Herberta Marcusea kako sve što naše društvo dodirne postaje potencijalom napretka i eksploatacije, otuđenja i zadovoljstva, slobode i ugnjetavanja, a pritom ni seksualnost ne predstavlja iznimku. Čemu se onda čuditi ako tržišno gospodarstvo sve više iskorištava spolnu želju i njezino zadovoljenje, i što ta profitabilna otrcanost spolnog nagona čovjeka istodobno otuđuje od istinskog erotizma, postaje nekom vrsti cenzure koja uvelike podčinjava i nivelira njegov raspon i tajnovitost.

U jednom fragmentu Schopenhauerovih (postumno objavljenih) *Senilia* stoji iskaz koji bih rado supotpisala, a vjerujem da bi to učinili i drugi. „Koliko god postali stari, unutar sebe u svemu se i za sve osjećamo isti kao nekada dok bijasmo mladi, štoviše djeca. Ono što ostaje nepromijenjeno i svagda istovjetno, te s prolaženjem godina ne stari, zapravo je jezgra naše biti, koja se *ne* nalazi *u vremenu*, i upravo je zato neuništiva.” Stariji čovjek može manje-više posjedovati isti životni elan, gajiti istu ili čak veću radoznalost, istu duhovnu volju, ali kao da se neki nezgodan procijep podmuklo uvlači između ovih i sve trošnijeg organizma koji bi morao odjelotvoriti njegove zamisli i nakane. Kao da pred njih samo tijelo sve češće postavlja svoje živčane, mišićne, košta-

ne, krvožilne, moždane... kočnice i prepreke. Henri Bergson nije bez razloga skovao onu složenicu *le cerveau-obstacle* (mozak-prepreka), koja me se i te kako dojmila, a zatim sam je – neoprostivo – smetnula s uma pišući, primjerice, o mentalnom i nervnom mučenštvu pjesnika Antonina Artauda! Kada Bergson razmatra o jedinstvu tijela i duše (*Tvar i pamćenje*, 1896.), on prvenstveno ističe njihov uzajamni suodnos koji, po njemu, ipak počiva na dualizmu nesvedive različitosti njihove naravi. Duša tu nije odcijepljena od iskustva i materije kao u Platonovoj sasvim apstraktnoj koncepciji nerastavljive, besmrtnne duše. Dok eksperimentalno i postupno pristupa samom problemu dualizma, francuski filozof ustanovljuje razliku između tvari, materije koja jest ponavljanje, i inovacijske, tvoračke, stvaralačke duše. Ovu je ranije – i opreznije – označavao sintagmom „unutrašnji život”, da bi je zatim smatrao glavnom prenosnicom u našem komuniciranju s drugima. Nepreuzetno sam već prije usvojila Bergsonovu tvrdnju da se duša ne pokorava mjerenju, da ostaje strana znanosti koja ju svagda nastoji ukloniti u korist proučavanju mozgovnih mehanizama, premda potonji predočuju „najniži/najmanji dio našega umnog života”. Dvojno jedinstvo duše i tijela, kako ga shvaća Bergson, proistječe iz bitne novosti njegova filozofijskog nauka što polazi od povratka „neposrednim danostima svijesti” i oslanja se na svojevrsnu dekonstrukciju iluzija znanosti i filozofije, odnosno njihovih konceptualnih konstrukcija tih zaboravljenih danosti. U jednom pismu sam Bergson nudi interpretativno načelo proučavateljima svoje misli, koji bi je u cijelosti mogli iskriviti ili promašiti ako se otprve i zastalno ne budu držali samog središta njegova nauka, a to je *intuicija trajanja*. Drugim riječima: radi se o neposrednom, iracionalnom, a ipak jasnom razumijevanju *trajanja*, koje se temelji na memoriji kao „najočitijoj značajki” svijesti, jer „svijest ponajprije znači memorija”⁶. Posrijedi je jedno mnogostruko, raznorodno, kvalitativno, kreativno trajanje i baš stoga bitno različito od brojčane mnogostrukosti onoga – za fiziku objektivnog – mehanički mjenjenog vremena. Zašto bi se inače, a sigurna sam da to ne kazujem samo u svoje ime, ono *duboko ja* bunilo i trpjelo (pa i *društveno*), kada mu taj osjećaj kvalitativnog i subjektivnog trajanja ne bi nagrízao, mrvio i lomio prazan hod sati..., ili sizifovsko ponavljanje tvornih radnja u službi pukog održavanja na životu? Doduše, i u Bergsonovu pojmu trajanja mrijeti se paradoks i, nalik na neki nasmiješeni smisao iracionalnog, ukazuje na to da život uvijek nadjačava misaoni sustav. Takvo trajanje ne predočuje uzastopnost trenutaka, poput nizanja točaka u vremenu i prostoru. Ono jest slijed, ali slijed množine psihofizičkih i duhovnih elemenata u izmjeničnome međuprožimanju. Budući da je neprestance na putu oblikovanja, ne treba nas nimalo čuditi što izmiče konceptualnim obrascima. Smijem li dometnuti da me vlastiti, zacijelo manjkavi, introspektivni pokušaji da u svom unutrašnjem životu „ulovim” *in flagranti* pravu narav

6 U *L'Énergie spirituelle*, Pariz, 1911.

trajanja i osvijestim domet Bergsonova pojma trajanja nisu odveć zadovoljili. Razotkrivala mi ih je književnost: Proust, Virginia Woolf, Joyce..., Musil i pisci sličnog kalibra, ili čak Ch. Péguy (izravan i kadšto nedosljedan Bergsonov učenik), a možda još magičnije glazba. U tim nedoumicama oko *trajanja*, a mimo sigurnosti vlastita intuitivnog doživljaja, njegovu slojevitost i uzbibanost muzika mi umije dočarati na najosjetilniji, najsenzualniji način. Samim time nju ne uzdižem nad književnost, makar su je neki od velikih mislilaca što ih ovdje često spominjem i te kako uzvisili: tako Schopenhauer u glazbi vidi čisti izričaj *volje*, a Cioran doslovce veli „da nema duše, stvorila bi je muzika”, i upravo nam ona „pokazuje to što bi bilo vrijeme na nebu”.

U Bergsonovoj koncepciji samoga *shvaćanja* također se nazire stanoviti anti-platonizam, podosta srodan fenomenologijskome. Valja prije svega naglasiti da rad ljudskog uma, spoznavanje, ne predstavlja nezainteresiran čin. Osim toga Bergson ne želi razdvojiti izbor što ga slobodno ljudsko biće – jer i svijest nije drugo doli „sinonim invencije i slobode” – u svom odlučivanju mora učiniti od svekolike prošlosti toga bića. On ne pristaje nikako na to da se problem koji iziskuje neku odluku može izraziti apstraktnim i razumnim terminima, s kojima se i bilo koje drugo razumno biće kadro izjasniti, zato što shvaćanje također smješta u produžetak konkretne i cjelovite egzistencije pojedinog bića. A ta je egzistencija, suvišno je pripomenuti, *miješana*: tjelesna, psihička, umna, društvena, politička... Znači da sva (njezina) proživljena prošlost neku individuu vodi nekoj budućoj odluci, i samo će njoj, toj jedinki, biti razumljivo značenje te odluke. A „za fenomenologe, kao i za sljedbenike Bergsona, značenje se ne razdvaja od pristupa koji k njemu vodi. *Pristup je sastavni dio samog značenja*. Ne ruše se nikada skele. Ne izvlače se nikada ljestve”, zaključuje metaforički Emmanuel Lévinas⁷. „Dok platonička duša, oslobođena od konkretnih uvjeta svoje tjelesne i povijesne egzistencije, može dosegnuti visine Empireja da bi motrila Ideje, dok rob stiže, samo ako ‘razumije grčki’ koji mu omogućuje da stupi u vezi s gospodarom/učiteljem, do istih istina kao i gospodar”, dotle naši suvremenici – nadovezuje se duhovito Lévinas – „traže i od samoga Boga, ako hoće biti fizičar, da prođe kroz laboratorij, kroz vaganja i mjerenja, kroz osjetilnu percepciju, pa čak i beskonačnu seriju aspekata kroz koju se zamijećeni predmet razotkriva.”

Posebice je zanimljivo, pa ću na tren opet malo „zastraniti”, što se Lévinas već u idućem ulomku osvrće na tada (tj. 60-ih i 70-ih godina 20. stoljeća) najrecentniju, najsmioniju i najutjecajniju etnografiju. Ta grana znanosti postavila je na istu ravan mnogostruke kulture, a na to su se potom, pretpostavljam, nadovezale i danas razvikane kulturalne studije. Po mišljenju Lévinasa se tako politički proces dekolonizacije (a *mutatis mutandis* valjda i globalizacije)

7 U svom kapitalnom djelu *Humanisme de l'autre homme*, Pariz 1972.

našao povezan s ontologijom, tj. „s mišlju o bitku, tumačenom počevši od mnogostrukog i mnogoglasnog kulturnog označavanja. A to mnogoglasje smisla bitka, ta suštinska pomutnja⁸ možda jest – napominje Lévinas – moderni izraz ateizma”.

Ta intuicija trajanja u dinamičnom obliku stalnog strujanja našeg *ja* ipak mu podaruje jamstvo istovjetnosti. To se strujanje, naravno, odvija na različitim razinama psihičkog života, ali ga Bergson, dok nastoji na nov način riješiti problem stare alternative *spiritualizam / materijalizam*, ili *idealizam / realizam*, promatra kroz obostrane odnose duha i tijela. Teže je ipak shvatiti tijelo nego duh, veli Bergson, i zato mu promišljanje tijela mora omogućiti da *a contrario* spoznaje stvarnost duha. Ako je svijet skup slika koji prodire u sustav naše svijesti (drukčiji od sustava znanosti), sve se slike „ravnaju prema jednoj središnjoj slici, našem tijelu, čije varijacije slijede”. Ovdje smjerno odustajem od vrlo složene, suptilne i teške filozofijske argumentacije, jer niti sam nakanila, a niti sam tom zadatku dorasla, opširnije i postupno obrazlagati Bergsonovu doktrinu. Zavirivanje u nju, iskreno rečeno, osnažilo me je u naletu sumnje da trajanje mojeg *ego*-a i odveć podliježe isprekidanosti, raspršenosti i zaboravnosti. Pomoglo mi je čak da se oduprem nelagodi i zamoru izazvanima danas podosta dominantnim „nihilističkim čitanjem” francuske kritike. A i da predahnem od apstraktnog izriječka, prizvat ću nakratko psihosomatiku koja također ukazuje na tu svezu duha/duše i tijela. Jedan njezin plastičan primjer zabilježio je u svom djelu *L'art de Penser* francuski filozof E. B. de Condillac (1715.-1780.), a ticao se nekog kostobolna čovjeka koji više nije mogao stati na vlastite noge i onda je, posve iznenada, ugledao sina koga je držao zauvijek izgubljenim. Njegove su boli naglo prestale, a jedan čas kasnije kad je naglo izbio požar, i prije nego što dotrčaše ukućani da mu pomognu, on sam se već spasio od pogibelji. Taj spasonosni preokret u tijelu dugovao je, veli de Condillac, „svojoj imaginaciji zapanjenoj jakim dojmovima”. Suvišno je napomenuti da moderna medicina bilježi i mnoštvo drukčijih slučajeva takve psihosomatske konverzije.

Da odnosi između tijela i duha, tvarnog organizma i duše, nisu simetrični pokazuje nam osobno iskustvo i bez pomoći filozofije. Dok tijelo nužno stari, gubi energiju ili se razboljeva, duh može očuvati manju ili veću žilavost i ne mora uvijek slijediti fiziološke „varijacije” svoga tjelesnog supstrata, ali biva sve teže zadržati ih u stanju ravnovjesja. Možda se loše piše onima koji, stareći pod jarmom tjelesnih kočnica, ostaju zarobljeni u linearnom vremenu, iako se obično misli da starci žive ponajviše od uspomena. I tu se opet utječem Bergsonovu poimanju *trajanja*, koje se živi u vlastitoj nutrini, dakle trajanja kao jednoj razini iskonskog vremena, ili nastajanja, u kojem je svaki trenutak težak od prošlosti i bremenit mogućim, budućim. Konačnost bitka bića,

8 U francuskom izvorniku stoji: *cette essentielle désorientation*, što isto tako znači: /.../ *zavođenje u bludnju* (!)

„nezaobilazna smrt” (Heidegger) nije upisana u takvo trajanje. Smrt je, za Bergsona, upisana u entropiju, u srozavanje energije, ona se tiče stvari, akcije i inteligencije. Život je, naprotiv, trajanje, životni elan, stvaralačka sloboda... i zato ih treba sve zajedno poimati, razumijevati u njihovu zajedništvu. Tako to najzgušnutije objašnjava E. Lévinas⁹ u svom osvrtu na Bergsonovo djelo *L'évolution créatrice* (1907.), tumačenju usredotočenom napose na razlike između Heideggera i Bergsona.

Svakom je čovjeku naprosto očito da bez memorije ne bi mogao opstati kao individualno biće, makar s vremenom njegov subjekt doživljavao niz promjena, budući da upravo to sjećanje, ponavljam, podupire njegov – bilo intuitivan bilo osviješten – osjećaj trajanja. Svakom je isto tako otrprve zorno da se sjećanje u prvom redu odnosi na nešto što je prošlo, na neki materijalno dokinuti „perfekt”. Ali to nevidljivo *prošlo* traje i dalje kao element postojanja, a ne samo kao predmet motrenja, ono se upleće u njegovu sadašnjost. Stoga, kada god gubim svoju subjektivnu parnicu s hotimičnim i, žalibože, zaboravnim pamćenjem, kada god imam dojam da tonem u nepovratnost pravocrtnog vremena akcije i tijela, pokušavam sebe bar misaono okrijepiti, „utješiti”, ako ne i sasvim uvjeriti u osobnu primjenu odnosnih Bergsonovih zaključaka. Razvidno je da svakom od nas njegova memorija omogućuje kakvo-takvo uskrснуće izgubljene prošlosti. Ali i znatno više od toga zato što ta prošlost – prema Bergsonovim dubokim psihološko-filozofijskim uvidima – nije mrtva, ona ostaje živa, pokretna i utječe u/na „prezent” i „futur” ljudskoga bića. Za tog francuskog mislioca prošlost jest *duh*, temeljno i isključivo duh. Ta živa prošlost jest spiritualnost, povlašteno mjesto za vježbu ljudske slobode. Na samom početku, još u *Ogledu o neposrednim danostima svijesti* (1889.), taj će budući Nobelovac (1928) ustvrditi: „Mi smo slobodni kada naši čini izvire iz cijele naše osobnosti, kad ju izražavaju, kad imaju s njome tu neodredivu sličnost, sličnost što je katkad nalazimo između djela i umjetnika.”

Na ovaj bi se citat možda prezirno namrštili svi teoretičari i zagovornici nužne i dužne impersonalnosti pisca, ili pak književnog iskustva kao anticipacije smrti subjekta, pisanja kao njegova ništenja. Ah, Henri Bergson, *c'est fini!*, rekli bi, omalovažavajući ono još i dandanas snažno, ali prikrito zračenje njegove misli. No možda se i za poneke od njih već govori: *c'est fini!* „Kraj humanizma, metafizike – smrt čovjeka, smrt Boga (ili smrt Bogu!) – apokaliptične ideje ili slogani visokog intelektualnog društva”, zaključuje na svoj iznimno lakonski način Emmanuel Lévinas u *Humanizmu drugog čovjeka*. „Kao i sva očitovanja pariškog ukusa – i gađenja, te odrješite riječi nameću se s tiranijom posljednjeg modnoga krika, ali se stave na dohvat svih burza i izrode.”¹⁰

⁹ U predavanju naslovljenom „S ove strane Heideggera: Bergson”, održanom 1976, a nalazi se u knjizi *La Mort et le Temps*, (priređio J. Rolland), Pariz, 1991.

¹⁰ Emmanuel Lévinas, *Humanisme de l'autre homme*, Pariz, 1972.

Romantičarima se zamjera što bijahu očarani smrću, ali njihova je očaranost još vrlo daleko od korelacije s literarnim izdancima malarmeovskog nihilizma u drugoj polovici 20. vijeka. Bilo mi je dovoljno čuti, 70-ih godina tek minuloj stoljeća, kakvim poluglasnim, smrtno ozbiljnim i svečanim tonom, uz tajanstven izraz lica, neki mladi pjesnici u Parizu izgovaraju riječi-svetinje: *l'absence... la mort... le néant*, čak prije nego što bih ih nalazila „rasijane” u njihovim stihovima. Zahvalna sam im, doduše, što su me uputili na rano otkriće Edmonda Jabèsa, širem krugu francuskih čitatelja tada još nepoznata velikog pjesnika, ali s mojom (post)kritičkom primjedbom da je njihovu onodobnu recepciju tog iznimno *misaonog* pjesnika možda posredovalo i ograničilo istodobno divljenje *tvarnom*, suhom i kinetičkom pjesništvu Andréa du Boucheta.

Pitanju „neodredive sličnosti” između umjetnika i djela vraća me sada i moja relativno svježja lektira: *Valovi* Virginie Woolf¹¹, što ih odnedavno hrvatska prijevodna književnost duguje stilski najvećma mjerodavnom, briljantnom peru traduktologinje Ive Grgić. Za mene je puko retoričko pitanje: bacaju li naknadno neke činjenice iz autoričina životopisa (depresivna stanja koja V. Woolf možda dovode 1941. i do samoubojstva) svoju sjenu na čarobno narativno/lirsko talasanje slika i spoznajnih trenutaka svekolikog života koji nas zapljuskuje sa svake stranice, izvire iz svakog polutona, akorda i preljeva polifonijskog višeglasja tog romanesknog „epa”. Razvidno je da stvaranje, uopćeno govoreći, siše, troši, iscrpljuje umjetnikov energetske potencijal. No, kako odvagnuti, je li to uistinu inovacijsko, pjesničko pismo *Valova*, iz kojega zrači, navire (bergsonovski) životni elan, isijava neko katarzično slavljenje života, „otkupljeno” po cijeni „usmrćivanja autora”? Ili ga, naprotiv, možemo zahvaliti umnogostručnosti, zrcalnoj „samooplodnji” spisateljici subjekta. Njegov golem raspon, u *Valovima*, seže od sićušnih prirodopisnih fenomena i prostire do vrhunaca uma i duha; rastvara se i svija kao neizmjerne lepeza različitih šara, navodno iznjedrenih iz osjetilnosti i individualnih struja svijesti šestero romanesknih likova ženskog i muškog roda. Možda je baš Vrijeme, njegov vječiti tijek koji prijete istovjetnom integritetu osoba i nepovratno mijenja svačije iskustvo postojanja, u Virginijinoj dugoj proznoj poemi onaj alegorijski neutjelovljeni, a svemoćan protagonist naracije. Zato će se i nad „sitnozornim” pjevom o ljepoti i punini intenzivnih trenutaka života sve više nadvijati melankolija, izbijat će svijest o krhkosti i starenju bića, izniknuti motiv ranog suočenja sa smrću bliskoga druga. Nedavno sam, a više se ne sjećam gdje, pročitala da se može doimati „smrtonosnim” ono štivo koje se izrijetkom svrstava na stranu poništenja i smrti. Ima u tome bar zrnice istine ako uzimamo u obzir sugestivan domet pojedinih književnih djela. Tako, primjerice, Vladimir Jankélévitch oštro osuđuje „nekrofilne filozofe”, one mislioce koji u *biću* traže *nebiće*, koji daju prednost oduzimanju, nijekanju i ništenju, sve dokle

11 V. Woolf, *The Waves* (1931); *Valovi*, „Vrhovi svjetske književnosti”, Zagreb, 2007.

odbijaju život i svjetlost, onu životnu radost koja im se nudi. Naposljetku, nije li živo, ne živi li samo ono što umire! „Konačno, u životu samom, u radosti življenja, u *natprirodnosti* (istakla V. M.) proživljene prirodnosti naći ćemo jamstvo nepropadljivog postojanja”, tvrdi Jankélévitch. „Reći *ne* umjesto *da* blaženoj punini, zar to nije jedan oblik filozofijske izopačenosti”, negoduje taj francuski mislilac.¹²

Autorica *Valova* dočarava tu „blaženu puninu” postojanja, jer me se baš životvoran naboj njezina pisma duboko dojmio, jer me je i njegov hrvatski prijevod, od stranice do stranice, ispunjavao *oduševljenjem*. Kao da su se *Valovi* slova prelijevali preko obala svoje *virtualne* zbiljnosti i, hrabreći me, ljuljali iznad jedne tjeskobne faze moga života. I sada ih upućujem kao svježi čitateljski „pozdrav” odgonetanju pravog smisla Bergsonova *trajanja* (*la durée*). Istodobno ga šaljem i onoj – meni ništa manje bliskoj – „metafizici trenutka” Gastona Bachelarda. Ne moram više kriti kako se, pored Jankélévitcha, i potonji mislilac, unatoč svojoj „ljubavnoj” prepirci sa starijim kolegom i neospornim novatorom u filozofiji, bar prešutno upleo u moje dosadašnje prizive Henria Bergsona. Naime Bachelardovu sam dijalektičko-kritičku analizu Bergsonova *trajanja* otprije prihvaćala kao *komplementarno* opovrgnuće, ili kao njegovu značajnu dopunu. „Svijest o vremenu je za nas uvijek svijest o korištenju *trenutaka*, ona je uvijek aktivna, nikada pasivna, ukratko svijest o našem trajanju jest svijest o nekom *napretku* našeg intimnog bića, čak i kad je, uostalom, taj napredak zbiljski ili odglumljen ili još naprosto sanjan.”¹³ Mislim da je pjesničko/narativno tkanje Virginie Woolf uspjelo majstorski povezati „oporbene”, ili možda tek ambivalentne, konceptualne polove nauka te dvojice francuskih filozofa. Podjednakim dočaravanjem i onog zgusnuta „vertikalnog vremena” (bašlarovskih) *trenutaka*, njezini *Valovi* utjelovljuju neki naizgled razlomljeni (nipošto raspršen) bergsonovski *životni elan*. Rascijepljen ili razveden različitošću individualnih poriva, on se vremenito rastače, ali i neprestance obogaćuje, kroz pluralizam izričaja i uzajamno prelamanje intimnih struja svijesti, osjećajnosti i memorije. Stvaranje je čudo, tvrdi Bergson, koje čovjeku može pružiti božansku radost. „Ona /intuicija/ uočava, znade da duh izvlači iz samog sebe više nego što ima, da se duhovnost sastoji samo u tome, i da je zbilja, prožeta duhom, stvaranje.” Duh je jedina realnost kadra pružiti više nego što posjeduje, i čitav opus Bergsona filozofa ne teži drugom doli oslobođanju čovjeka putem stvaranja.

Takav produhovljeni nazor ohrabruje i krijepi, ne samo pri susretu sa „solistima ništavila”, nego naročito sučelice materijalističkom uzgonu sadašnjeg potrošačko-masovnog društva. Da li njegova „kinetička mobilizacija” podrazumijeva oslobođanje čovjeka putem stvaranja ili stremljenje jedino boljoj (točnije, unosnoj) budućnosti (gospodar/stvenik/a) svijeta; svijeta s već iscrpljenom

12 U djelu *La Mort*, Pariz, 1977.

13 Gaston Bachelard, *L'Intuition de l'instant*, 1931, 1991.

prirodom, koji bi mogao i „skončati” (Ch. Baudelaire)? Kao da se nov okorjeli cinizam, u epohi globalističke „špilje”, sprda s posvuda obznanjenim pravom sviju na „jednaka prava”, uzmu li se uistinu u obzir vrlo nejednaki uvjeti i mogućnosti njezinih protagonista, agonista i pukih statista. Takav „cinički razum” (P. Sloterdijk) podrazumijeva da će mu dobro služiti samo „informatička pismenost”, dočim se humanistička prosvijećenost zna pokazati svoje glavom i buntovnom. Možda se on, pod krinkom ravnodušnosti, ponekad prisjeća da se u vrhunskom književnom i filozofijskom štivu može sakriti i nevidljiv „trojanski konj” malog formata.

Poradi začudnih tečevina tehnike i specijaliziranih znanosti, lice svijeta oko nas mijenja se mahnitom brzinom u usporedbi s njegovim prošlim bilo tisućljetnim bilo stoljetnim promjenama. No ne naziru li mu se, s naličja, istovremeni (pred)znaci jednog ubrzanog stadija „entropije čovječanstva” (Bergson), posebice u opadanju njegove duhovne energije? Mašta li već, *cum grano salis*, neki vidoviti antropolog o skorašnjoj budućnosti kao „utopiji” u kojoj će senilna djeca savršeno vladati računalima svijeta, okružena balastom podjetinjelih staraca koji će krpiti i lijepiti svoje dotrajalo tijelo (parafraza Montaignea) najsofisticiranijim medicinskim metodama? Hoće li se tada pjesnici i mislioci, te ostala kritički nastrojena čeljad, iz inata spram isključivih blagodati visoke tehnologije, pretvoriti u subverzivne *hackere*? To polušaljivo pitanje neka slovi kao mala razbibriga od pomisli na objektivne tegobe starenja u svijetu gdje „smrt je još samo statističko svojstvo ove užasne žive materije” (P. Valéry), u svijetu kojemu se sve očitije fućka za one nekoć „vječne” paradigme uljudbe.

„Bog se pokazao milostivim prema onima kojima malo-pomalo oduzima život; to je jedina dobra strana starosti.”¹⁴ U suvremena pseudoboštva „na kotačima” nije uprogramirana milost: ljudi današnjice „deset puta dnevno riskiraju život e da bi uživali u svojim novim mašinama”¹⁵. Oni „izvode čudesa o kojima tvoja (*Mefistova*) magija nije ni sanjala, a osim toga ona stoje na dohvat djece, idiota...”, govori Valéryev *Faust*. Može li se staračka usporenost nositi s povampirenim kumirima brzine i naletima reformi, pitanje je koje implicira i Bobbiovo djelo *O starosti*. N. Bobbio s razlogom luči anagrafsku, birokratsku i psihološku starost od biološke. Ova danas, zahvaljujući modernim medicinskim palijativima (tzv. „zdravom i aktivnom starenju”), počinje na pragu osamdesete godine života. U *De Senectute*, što ga je objavio s 87. godina, taj militantni filozof ukazuje na ošamućenost i „otuđenost” koje u čovjeku, tijekom starenja, izazivaju povijesne i kulturne krize. O uzastopnoj mijeni kulturalnih sustava Bobbio piše: „Nije sasvim pogrešno govoriti o ‘modama’. Hvataju me vrtoglavice na pomisao kolikim je usponima i padovima, kolikim munjevitim pojavama popraćenim iznenadnim premetima/slomovima, kolikim neočekivanim prijelazima iz pamćenja u zaborav, pribivala jedna osoba

14 Michel de Montaigne, *Eseji* (Knjiga treća / XIII. poglavlje).

15 Paul Valéry, „*Moj Faust*”, u V. Machiedo, *Od kazališta do teksta i obrnuto*, Zagreb, 2007.

moje dobi.” Prisjetimo se samo smjene epohalnih „učitelja” od Sartrea, Foucaulta, Althussera... do Francisa Fukuyame i Slavoja Žižeka, i to u proteklih pedeset godina. Kao racionalistu, ateistu, ali i „zasopljenoj” žrtva kulturalne „otudenosti”, Norbertu Bobbiu dosađuje ona druga i duga „retorička” predaja mahom apologetskih rasprava o starosti, koje navodno i samu smrt lišavaju dramatičnosti. Kako nije sanjar ni pjesnik, u Bobbia valja cijeniti trijezna promatrača društvenih pojava, a u njih se također ubraja izopćena starost u staračkim domovima i ubožštima. Relevantan je kao onaj memorijalist koji se ne zadovoljava samo narcističkim prebiranjem zakopanog blaga vlastite prošlosti.

Naše vrijeme zahvatila je pošast tiskanja „životopisa” i „memoara”; objavljuju ih i raznorazni estradni „mladci”: starlete, rockeri, manekenke, modni „stilsti”, radodajke... I kad sam već načela ovu novu digresiju, nije bespredmetan upit potiče li tu pošast neka hlepnja za besmrtnošću, ako većina ljudi – a tu mi opet upada u riječ Valéryev *Faust* – „više nema pojma o vječnosti”. Možda je posrijedi samo jedan mali podmazani kotačić planetarnog marketinga, ne bi li se polučio „trenutak slave” na tržištu isključive, proždrljive sadašnjosti? I možda se naposljetku varamo, zaostajući u svojoj nevjerici da tipologija u znaku *Fahrenheit* 451 s negdašnjim paležima knjiga više uopće ne treba novim svjetskim varijantama Big Brothera.

Ovaj kratki izlet u domenu kiča nuka me da se sjetim strogosti Mauricea Blanchota (1907.-2003.), vrlo utjecajna francuskog esejista, teoretičara i romanopisca, koji je u rubriku „lijene vječnosti idola” uvrstio čak i memoarska djela nekih uistinu velikih književnika. „Pisati zato da ne umreš, povjeriti sebe nadživotu djela /.../ Genij prkosi smrti, djelo postoji da bi učinilo smrt uzaludnom ili preobraženom ili, prema maglovitim Proustovim riječima, ‘manje gorkom’, ‘manje neslavnom’ i ‘možda manje vjerojatnom’.”¹⁶ Prema Blanchotu su pritom posrijedi tradicionalni snovi humanističke umjetnosti koja ovjekovječuje individualizam u književno-memoarskom obliku i tako sjedinjuje umjetnost s Poviješću. Umjetnici i pisci ubrajaju se onda, poput velikih povijesnih ličnosti, vojskovođa i junaka, u znamenite primjere, djelotvorne u povijesti svijeta, te se na taj način zapravo zaštićuju od smrti. Memoarski žanr ostaje stoga izvan Blanchotova „književnog prostora”, jer u potpunosti istinski stvaralac hoće dokučiti smrt, suočiti se s njome. Takav, dakle, piše u anticipiranom odnosu sa smrću, dok ju pisac koji doživljava umjetnost po modelu historijskog djelovanja nastoji samo držati na razmaku. Smrt – u metafizičkom ili metaforičkom smislu što ga joj pridaje Blanchot – jest svrha i opravdanje pisanja, dočim memoarsko pismo gradi pojedincu neku vrst spomenika, ali za Blanchota je to grob usred „lijene vječnosti idola”. Pomišljam odmah na Mallarméov sonet „Grob Edgara Poea”, *takav ko što vječnost Njim ga samim*

16 U *L'Espace littéraire*, Pariz, 1955.

tvori, u čijem *neobičnom glasu* također *zbori smrt*. Međutim, zar smrtnost snažno ne progovara i kroz Chateaubriandove *Zagrobne uspomene* (1848.-50.) ili Malrauxove *Antimemoare* (1967.), a ipak o dometima tih djela M. Blanchot, inače vrstan kritičar, sudi malo odveć reduktivno.

Treba li zažmiriti, zavaravati se na ovaj ili onaj način pred klepsidrom koja se neumitno prazni? Može li se tome itko radovati, ako nije beznadni nesretnik, mučenik ili svjetac? Ionescova rečenica: "Zašto sam se rodio, ako to nije zauvijek" (prvi *motto* mog eseja) nije stoga nimalo luckasta. Ona je logična jer sadržava bitku prirodenu (ontološku) opravdanost. „Tu je moje mjesto pod suncem. Eto početka i slike otimačine čitave zemlje”, kaže Pascal. „Služili su se kako su već mogli požudom da bi je naveli da služi javnom dobru. Ali to je samo pretvaranje i lažna slika milosrđa. Jer je to u biti samo mržnja.” Upravo te Pascalove *Misli* navodi Emmanuel Lévinas u prekretničkom djelu *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence* (1974.), a rado im se vraća i u svojim kasnijim tekstovima. Od tada sva Lévinasova duboka razmatranja kreću od korjenitih pitanja: je li smisao uvijek događaj bitka, je li bitak označavanje smisla... Da li se čovječnost/ljudskost, kao smisljeni poredak, razum, kao smisao ili racionalnost ili razumljivost, kao duh, i filozofija kao izražavanje čovjeka, svode na ontologiju? Da li biti čovjek znači biti samo dio pustolovine bitka, biti njegov pastir i čuvar? Je li *conatus essendi* baš izvor svakog prava i svakog smisla? Nemaju li transcendencija bitka, te briga, uznemirenost glede Boga, u filozofiji, neka druga značenja osim Heideggerova „zaborava bitka” i zabluda ontologije? Lévinas sustavno pobija preuzetnost ontologije da bude sveobuhvatna sudbina čovječnosti, zapečaćena tjeskobom „bitka-za-smrt”. „Zar se u tom biću koje jesmo ne događaju 'stvari' u kojima naš bitak nema prvenstvenu važnost?” Zar se *odgovornost za drugog* („moja odgovornost, kao preživjelog, za smrt drugoga”) ne izdiže iza pitanja straha od vlastite smrti? Presudan je to, iako prema onoj dugoj predaji „ljubavi prema bližnjemu” gotovo šturo i najvećma strogo definiran Lévinasov prebačaj na etiku kao prvu i temeljnu filozofiju. I kao što Lévinas, jedan od rijetkih i velikih moralista našeg doba, više ne promišlja fenomen i bit vremena počam od smrti, poput Heideggera i njegovih sljedbenika, ne bi li se – pitam najtišim, najskromnijim glasom – i misao o starosti mogla odmaknuti od preludija u osobnu (nepojmljivu) smrt i ono Ništa njezina poništenja.

U svom kapitalnom djelu *La Mort*, Jankélévitch posvećuje problemu starenja zasebno poglavlje, upušta se u svestranu, retorički raskošnu i vrlo istančanu analizu paradoksnih meandara te „normalne anomalije”. Starost je, za nj, bolest vremenitosti postojanja, ujedno normalna i patološka, dok je „smrt bolest zdravih”, neizlječiva metafizička bolest. Pored biološkog deficita, klonulosti, opadanja životnog elana, glavni vinovnik/uzročnik starenja jest zapravo „čisto vrijeme”. Vrijeme je dimenzija recesije i raspada bića i stvari. Na starenje ipak ne treba gledati kao na jednostavan adijalektički proces. Ionako, bez obzira na

dob, sve što doživljavamo, šapće nam odavno Montaigne, otimamo od života, živimo na užtrb života. Budućnost osiromašuje u korist prošlosti. U spojenim posudama nadanja i sjećanja, vrijeme povećava sadržaj drugoga na štetu prvoga, ali time ne umanjuje svijest (!). Starenje nema ništa zajedničko s „razrijedenošću bitka, ni s iznemoglošću vitalne gustoće”. Starost je jedan način bivanja kao mladost ili zrelost. Taj je način „manjkav samo za sinoptičku nadsvijest, samo ako ga uspoređujemo, mjerimo ili prosuđujemo izvana; življen iznutra, starački prezent (...) ima samo drugi ritam, drugi tempo; različni tonalitet” negoli egzistencijalna sadašnjost kakva mladića ili zrelog čovjeka. Balansirajući neprestance između negativnih i palijativnih vidova, težih i mekših posljedica neumitnog starenja bića, Jankélévitch ne zaboravlja ni pojavu one „metafizičke” senilnosti, posve neovisne o godinama. Nisam li se, uostalom, na svoje oči uvjerila kako su neki moji sedamdesetpetgodišnji (... itd.) znanci zamalo prštalni od vitalizma, znatiželje i otvorenosti, u usporedbi ili naspram tromosti i umrtvljenosti ponekog mladića ili djevojke. Budući da poznajem i takve osobe koje sugovorniku, uronjavajući ga u svoj dug egocentričan monolog ili pak narcističke žalopojke, ne postave ni jedno pitanje, sklona sam, s mojeg sadašnjeg motrišta, taj manjak zanimanja za bilo koga Drugog nazvati (pred) znakom senilnosti. I putanje starenja, naravno, razlikuju se od pojedinca do pojedinca: zazorna mi je među njima ona doista krajnja kada se ljudsko biće sasvim prepusti mucu ili lijenosti vegetiranja, bez trunke zanimanja za druge, bez ijednog „transcendentalnog” poriva. Mislim da stanovitu okrepu pruža i to: znati se uživjeti – bar pasivno – u riječi i čine drugih. Dok razmatra o smrti i vremenu, Lévinas ne tematizira starost kao posebnu etapu ljudske egzistencije. Ali „biti s drugima”, u što većem rasponu i intenzitetu, o čemu umuje u drugim djelima, nadaje se kao moguć i mudar izlaz iz ontološke samoće monade i, umjesto tjeskobe pred vlastitom smrću, radije se bojati, brinuti, „odgovarati” za bližnje, za druge. Intrigantno mi je što taj istaknuti mislilac govori o dvosmislenosti smrti – kao apsolutnoj nepoznanici i, ujedno, tajni/misteriju, odnosno... zagonetki. Od njegovog rigorozna filozofijskog nauka ne mogu se očekivati ona utjeha i nada u „vječni život” koje umije pružiti religija, premda Lévinas bijaše vrlo pozoran, otvoren prema religijskom mišljenju, štoviše i sam originalan tumač Svetog Pisma i judaizma.

Na kraju ovog predugog, iako glede bitnih životnih omjera „ljubavi” i „vje-re” namjerice manjkavog eseja, pitam se jesu li me ta dvojica mislilaca pripremili i spasonosno uputili u zamke starenja. Prosvijetljenje, ili osviještenje, neka vrst sinoptičke nadsvijesti što ga štociu donosi strpljivo napredovanje kroz divotnu labirintičnu „partituru” Jankélévitcheve misli u epohalnom djelu *La Mort*, ostavili su mi u zalag stanovitu vrtoglavicu. Kao da me je višak svijesti, suma proslijeđenih spoznaja vodila novim nedoumicama: kako – na pr. na onoj najnižoj *biološkoj* razini slobode koja se tu poistovjećuje sa zdravljem or-

ganizma – umno nadvladati tjelesne brane nemoći što ih starenje u nepovrat podiže nasuprot čovjekovoj slobodnoj volji i željama. Maglu te neizvjesnosti i mojeg zamora tom temom mogao bi, slutim, „rastjerati” samo zaokret problema prema etici: njegov obrat koji bi se oslonio na Lévinasov stubokom obnovljeni „humanizam”, tj. *in nuce* na odgovornost spram Drugoga. (Ne zaboravljam pritom ni „ljubav spram Drugoga”, temeljnu postavku Jankélévitcheve paradoksalne filozofije morala: tematiku odveć zahtjevnu i dalekosežnu za ovu prigodu.) Otvarajući vrata mišljenja i spram drukčijih zaključaka, možda je zasad dovoljno pozvati se na Lévinasov moralni imperativ „biti s drugima”, i u dotičnoj sintagmi pridavati vezniku „s” premoć nad ličnom zamjenicom, te iz zatvorena duševnog i tjelesnog sklopa jastva (samoprijegorno?) izlaziti u susret Drugome? Nije li to jedan način oslobađanja subjekta od opsesije kobnom konačnošću vlastita bića i, naposljetku, jedan od poželjnih ideala na krivudavim putanjama podnošljivog, možda i dobrog starenja?

Ljeto, 2009.

Ivana Šojat – Kući

Sve

Sve se naposljetku svede na jedno. Na nas. Na mene. Na ono što smo, od čega smo bježali kao krave u vlažnu djetelinu.

Čitav smo život, vječnost čitavu tragali za nečim, glumatali mudrost, kreveljili se, prenemagali, a sve se na kraju svodi na jedno.

– Kad bih znala da ću sutra umrijeti, iznijela bih madrac napolje, na dvorište... I sav šlingeraj. I legla bih, ovako, ovako bih legla, – vikala je gotovo Marija zavaljena u plišanom, kraljevski-grimiznom naslonjaču. I širila je ruke i noge. Koliko je mogla. U polumraku, u salonu koji mirisao je na vosak za glancanje parketa, nalikovala je na veliku, debelu, sablasno-bijelu žabu. U satenskome šlafroku. – Dovraga sve! Kunem ti se, Gabrijela, kunem ti se. Sve bih iznijela van, na dvorište i legla. Navečer. Ljeto je. Čuli bi se cvrčci. I žabe. Žabe bi se čule. A ja bih gledala nebo.

Zastala bi zatim Marija. Kao da sluša. Tišina bi kratko cvrčala u čitavoj glomaznoj, tamnoj kući. I Gabrijela bi je u čudu gledala.

– Bako? – gotovo bi prestrašeno pitala. Kao da se boji da je baka već otišla.

– Znaš li, znaš li da nebo noću miriši na modru tintu? – podigla bi zatim Marija prste do nosa i raširila ih. Desnu bi ruku raširila kao lepezu, nasmiješila se. – Nekad sam znala namjerno proliti tintu po prstima i njuškati. Zimi. Zimi bih to radila. Zimi se nebo smrzne, pa ni na što ne miriše.

Gabrijela bi u čudu zurila u baku koja je prije tri ili četiri godine digla ruke od svega. Mama je tako govorila:

– Jadna moja mater! Kao da je digla ruke od svega, – uzdisala bi mama, Antonija, odmahivala rukom i kolutala očima, a zatim nastavljala, – nije nikad ovakva bila. Kod mame je uvijek bilo sve po špagi. Znao se red!

Govorila je Antonija kao da se prisjeća vojske, a ne majke. A Gabrijeli se zapravo nekako sviđala takva baka, ta stara, zgužvana žena koja je jednoga tre- na, iz posve nepoznatih razloga odustala od svega i zašla u nešto drugo, nešto što izluđivalo je mamu Antoniju.

Baka bi znala dugo sjediti na dvorištu, u naslonjaču od pletenoga pruća koji bi pucketao i škripao kada bi se u njemu gnijezdila da bolje vidi.

– Vidi, vidi! Pogledaj Gabrijela onaj oblak! Pogledaj ga! – vikala bi baka razdragano, smiješila se kao maloumna, a Gabrijela bi blenula u nebo preko kojega su plovili bezoblični oblaci nalik na šnenokle.

– Što, bako? Ništa ne vidim, – slijegala bi ramenima.

– Ma, pogledaj onaj, onaj tamo, – upirala bi zgužvanim kažiprstom, propinjala se u naslonjaču koji je stenjao. – Kao konj, izgleda baš kao konj koji trči kroz vodu!

Pljesnula bi zatim dlanovima po koljenima. Kao dijete. Gabrijela nigdje ne bi vidjela konja, samo Alzheimerera. Alzheimerera koji se bake dohvatio kao mlinsko kolo, koji ju je povukao nekamo duboko, daleko.

– Ne vidim ništa, – tiho bi, kao za sebe ponovila Gabrijela. Znala je da ih mama zabrinuto gleda iza kuhinjskog prozorčića, da briše čaše i gleda ih. A Gabrijela bi gledala bakine oči. Caklile su se. Bakine oči kao da su se vratile unatrag. U prošlo vrijeme.

Gabrijela je tada još potajno razgovarala s lutkama. U sobi u potkrovlju, kada mama bi je ostavila kod bake, dok tata bi radio, a baka drijemala, Gabrijela bi ispod kreveta izvukla kartonsku kutiju s lutkama, s ružičastim, plastičnim pokuštvom, sve bi rasporedila, počesljala lutke i izmijenila glas.

Bila je tamo negdje, na onom blesavom raskrižju, u onoj bolnoj točki kada vas nitko ne razumije i kada nikog ne možete shvatiti: ni djecu, ni odrasle. Trinaest godina. Toliko ih je Gabrijela mogla unatrag nabrojati od sada do ničega u trenutku kada je baka počela pričati o dvorištu, nebu, žabama i tinti, kada se baka počela lagano, ali sigurno stropoštavati unatrag.

Prije, nekoć je bila jaka: generalskoga držanja, uspravna kao štap, gotovo hladna, blijeda kao duh, mirisna poput pomada kojima se mazala. Nikad uplakana, slaba, jadna, usamljena. Sve do trenutka kada kao da se popiknula i zabila u nešto, poremetila.

Jednoga dana baka uistinu kao da je odustala od svega i Gabrijeli je bilo žao. Iako se baka smiješila.

– Idemo van, idemo se malo prošetati, bako, – znala joj je reći, nukati je, vući za rukav penjoara iz kojeg više nije izlazila.

„Mama, u tom penjoaru izgledaš kao plišani, hodajući naslonjač!”, korila je mama baku. I Gabrijeli je bilo žao. Baka je slijegala ramenima.

– Što ću vani? – jednako je tako ramenima slijegala i kada bi je Gabrijela pozvala van. – Tko će gledat' babu?

I Gabrijela je malo-pomalo pliš i polumrak kuće okružene bujnim stablima počela doživljavati kao starost, kao kraj, trenutak kada čovjek od svega odu- stane. Počela se plašiti tog nečeg, ničega u kojemu prije smrti borave nasmr- tumorni ljudi.

– Mama, daj već jednom da prodamo ovu kućerinu! Krov se raspada, fasa- da, ni Marko, ni ja više nemamo volje okopavati vrt, kositi, orezivati voćke... – čula je Gabrijela majku kako energično, ali istodobno i na rubu suza baku pokušava uvjeriti da digne ruke i od kuće. – U stanu bismo imali i centralno grijanje i parket, ne bi bilo posla oko onog vani.

Gabrijela je stajala na ulazu u blagovaonici u kojoj je mama kao vojnik stajala ispred bake koja je sjedila pognute glave. Šutjela je. Baka. A mama je rukama zamahivala prema zidu iza kojega se dvorište kupalo u svibanjskome suncu. Vani su pjevale ptice. Mama ih nije čula.

Baka je šutjela kao zalivena.

– Mama?! Daj, urazumi se, – zubi su joj škrgutali od obuzdavanja. Riječi je grizla kao da su uzde. Nije htjela uvrijediti baku. Baka je imala kuću. Mama je htjela stan. Gabrijela nije shvaćala. Baka je plakala. Tek tad je Gabrijela shvatila da baka u rukama koje su joj počivale u krilu drži zgužvan, bijeli rubac, da joj suze, glomazne i obilne, kaplju po grimiznome plišu penjoara, po prsima.

Dugo je vladao muk. Kroz prozor je do njih dopiralo zujanje. Netko je negdje kosio travu. Daleko, možda u susjednoj ulici, netko je vikao. Na psa ili na dijete. Netko je možda plakao glasnije od bake. Ili se smijao. Smijeh i plač jednako zvuče, samo drukčije izgledaju.

– Neću, – odjednom je tiho progovorila baka. Mama se trgnula, jasno je to vidjela Gabrijela. Trgnula se i razrogačila oči. Baka je inače govorila „u rukavicama,” u njezinu rječniku sve do tada nije postojalo ništa tako izravno kao „neću.”

Baka je polagano podignula glavu. Podignula je zatim i pogled, zabila ga ravno u mamino namršteno čelo. I to je vidjela Gabrijela.

– Pusti me da umrem u svojoj kući, sa svojim, – raširila je baka tada ruke. Rubac joj je ispao na pod. Kružno je rukama prolazila kroz zrak kao da po- kazuje u krug postrojene sjene. Gabrijela se naježila. – Strpi se, Antonija. Još se malo strpi. Uskoro ću otići, a onda čini što te volja. Onda i sama možeš sve ovo porušiti, kao da ničega nikada nije ni bilo. Ali mene pusti. Tu. Tu me pusti na miru.

– Mama?! – gotovo je kriknula mama i prema baki okrenula dlanove.

– Što, što je, kćeri? Imaš žuljeve? Ha? Od vrta? – poput kornjače, baka je ispružila glavu prema kćerkinim dlanovima, raširila je oči. – Svi smo ih ima- li... Svi, kćeri moja.

– Nemam snage, mama... – uzdisala je mama.

– Ni za moju posljednju želju?

Mama je zatresla glavom. Kao dijete koje za stolom energično odbija jesti špinat ili juhu.

Baka se tad ukočila. Ponovo je počela plakati. Gabrijela je s onih vrata, iz svoje sjene u kojoj je nitko nije ni zamijetio jasno vidjela da baka plače, da je blijeda, bijela. Lice joj se caklilo. Kao led što ga dječaci zimi ulašte ispred škole i klišu se, postavljaju klopke djevojčicama koje padaju i vrište.

– Jesi li vidjela što su učinili kući stare Ane? Jesi li vidjela? – baki su se sada grčile čeljusti. Riječi je žvakala kao šljunak, kao nešto od čega joj otpadaju zubi, od čega je obuzima mučnina. Mama je kimnula glavom. Zurila je u mokro bakino lice.

– Sve su joj posjekli, sve! Čitavo dvorište! Ta kuća više ne nalikuje na Aninu! Ni na što više ne nalikuje! Koliko je Ana poslije još živjela u domu? Mjesec? Dva?

– Mjesec i pol, – tiho je izgovorila mama. U daljini se ponovo čula kosilica. Lajao je pas.

– Pusti me da ovdje umrem. Molim te! – baka je zvučala kao dijete. Zvučala je poput Gabrijele koja znojna i grloboljna od majke moli sladoled.

– Mama! – povikala je Gabrijela s vrata i na trenutak se sve ukočilo, a onda su se mami oči raširile i zacrvenile.

– Marš odavde, Gabrijela, marš! Ovo te se ne tiče! – vikala je mama, a Gabrijeli se srce stisnulo u gustu gvalju.

– Pusti je, Antonija, nemoj tako, – ispružila je baka ruke. Bijelile su se u onom polumraku. – Dođi, Gabrijela, srce bakino.

Mama je iz kuće istrčala kao furija. Vrata su za njom pucala kao petarde. Silovito ih je zatvarala.

– Znaš, kada bih znala da ću sutra umrijeti, sve bih iznijela van, čitav krevet, najfiniju posteljinu. Legla bih na dvorište, nasred dvorišta i gledala nebo, a onda, – podigla je baka ruku u zrak i naglo raširila prste, – puf! Otišla bih! Bože, kako bi to bilo lijepo! Kao raketa!

– Nemoj, bako, nemoj, molim te! Ti nikad nećeš umrijeti! – plakala je Gabrijela.

– Neću, dijete, neću, – tiho je tepala baka, a obje su znale da laže. Obje su bile na raskrižjima.

Tog je dana baka drukčije mirisala. Ni na što. Samo drukčije. Kao da se iz nečega vratila.

– Baka je otišla, – dočekala ju je mama ujutro desetoga kolovoza. Umjesto doručka. – Nemoj ići u njezinu sobu ako je ne želiš vidjeti.

Kao maloumna, Gabrijela nije shvaćala.

Baka je u gluho doba noći, u vrijeme između ponoći i svitanja, izašla na dvorište u šlinganoj spavaćici, zaogrnuta bijelom plahtom. Valjda je stajala i zurila u nebo kada je pala.

– Smiješila se, – mama je poslije kroz suze tako pričala tati. – Bože me sačuvaj, bila je radosna.

Gabrijela ponekad sjedne na bicikl, prijeđe pola grada i dođe do ulice u kojoj je nekoć imala dvorište. Stane ispred kuće koja više ni na što ne nalikuje. Ni na koga.

– Baka ovdje više ne stanuje, – tiho, sebi na ulici govori Gabrijela. Slučajni je prolaznici čudno promatraju. Odrasla djevojka koja sama sa sobom razgovara i plače, koja kao mahnjita zuri u kuću čije su dvorište odavno pretvorili u travnjak bez ijednoga stabla.

Tema broja: KNJIŽEVNOST I DRAMA DANAS

Veliko nam je zadovoljstvo i čast moći u „Republici” predstaviti radove većine sudionika na ovogodišnjim 30. jubilarnim *Zagrebačkim književnim razgovorima*, na čemu neizmerno zahvaljujemo uredništvu ovog vrijednog časopisa. Budući da se u sklopu *Zagrebačkih književnih razgovora* pokrenula nova hvalevrijedna biblioteka (prva knjiga – Miro Gavran: „Parallel Worlds and Other Plays”), ponestalo je sredstava za tiskanje integralnih radova izloženih na ovogodišnjim *Razgovorima*. Preuzevši tekstove, „Republika” nije samo izašla u susret Zagrebačkim književnim razgovorima, gostima *Razgovora* i Vama čitateljima, već i odlučno prkosi krizi vremena, u kojoj sredstava za duhovne ideje nedostaje, iako duh odlučno ne posustaje.

No, vratimo se samim *Razgovorima*. Ovogodišnji su bili posvećeni odnosu između književnosti i drame. Središnja tema „Književnost i drama danas” svakako je vrlo opsežna te podrazumijeva široku paletu podtema. Neke od tema kojima se radovi tiskani u tematu što slijedi jesu: nasilje, suicid te dekonstrukcija u drami; kvaliteta urote jezika u drami; dramatičnost komedije; dramsko i postdramsko; kazalište između izgovorene i pisane riječi; pisanje za kazalište danas; poetičnost kazališta; hrvatska drama i dramski pisci u svijetu itd. Vjerujući da će se svakako naći ponešto zanimljivo za svakoga, pozivamo Vas da odvojite malo svojeg dragocjenog vremena i utonete u retke tekstova koji istražuju – slobodno možemo reći čaroban – svijet književnosti i kazališta. (A. J. Č.)

Cheryl Black

„A” kao autsajder: potpuno poniženje i kulturalna kritika u dramama crvenog slova Suzan-Lori Parks

Tijekom protekla dva desetljeća afro-američka dramatičarka Suzan-Lori Parks (1963-) stekla je zapažen položaj u američkoj drami i književnosti. U razmjerno kratkom vremenu napisala je 13 cjelovečernih drama (uključujući i najnoviju *Father Comes Homes from the Wars* – Otac se vraća kućama iz ratova, dijelovi 1,8 i 9 kao cjelina), 6 scenarija, 3 radio-drame, roman i niz kratkih drama bez premca, *365 drama u 365 dana*. U doba dok ovo pišem radi na više projekata, primjerice na adaptaciji romana Toni Morrison *Paradise* (Raj), i predlošku za mjuzikl o Harlem Globetrottersima, *Hoopz*, za studio Disney. Dobila je dvije nagrade Obie, Guggenheimovu stipendiju, potporu „Genius” MacArthurove zaklade i Pulitzerovu nagradu (za *Topdog/Underdog* 2002., postavši prvom tako nagrađenom Afroamerikankom). 2008. imenovana je prvom „glavnom spisateljicom” u njujorškom Public Theateru kao gost-umjetnik na tri godine, što „omogućava piscima fleksibilnost i slobodu da se posvete svojim umjetničkim ciljevima i nastojanjima”.¹ Ne iznenađuje što je S.L. Parks dobila priličnu pozornost od medijskih kritičara i znanstvenika, iako najveći dio tih znanstvenih radova (gotovo se četrdeset novijih disertacija bavi njezinom dramaturgijom) nije objavljen. Do sada su se znanstvenici primarno bavili jezičnom inventivnošću S.L. Parks te strukturalnim inovacijama i njezinom nadrealističkom reinterpetacijom povijesti (što ona naziva „rep(etacija) i rev(izija)”) u dramama kao što su *The America Play* (Drama o Americi), *The Death of the Last Black Man in the Whole Entire World* (Smrt posljednjeg crnca na cijelom čitavom svijetu) i *Venus*. U njezinom radu također su vrlo zanimljivi

i prikazi rasnog identiteta. Rascjepkane, neusredotočene vizije koje istodobno kritiziraju i prizivaju rasističke stereotipe, s parodiranim imenima poput „čovjeka s lubenicom”, kao i realističniji „gangsterski” muški likovi prikazani u drami *Topdog/Underdog* (Faca/gubitnik) pojavljuju se u dramaturgiji Suzan-Lori Parks, prebacujući pitanja učinka takvih prikaza na publiku. Njezina *Venus* (1996.), dramatisacija priče *Venus Hottentot* (Saartje Bartman) o Afrikanki čije su tjelesne odlike, posebice veličina stražnjice, dovele do njezine eksploatacije kao zvijezde kasnog europskog 19. stoljeća, predstavlja prekretnicu u karijeri S.L. Parks. Iako je *Venus* još uvijek revizija povijesti, njezina usredotočenost na rod – kao što piše Carol Shafer, njezino propitivanje „prikaza ženskih tijela kao vlasništva, kao objekata požude i krvavih bioloških bojnih polja”² povezuje ju s dvije sljedeće drame, *In the Blood* (U krvi, 1999.) i *Fuckin’ A* (Prokleta A, 2000.), obje donekle potaknute *Skrletnim slovom* Nathaniela Hawthornea, a predstavljaju središte ove studije. Ove dvije drame „crvenog slova” svojim su zajedničkim poveznicama približene i Hawthorneovu romanu i drugim književnim i dramskim radovima, što je otvoreniji književni nego povijesni *rep and rev*. Te drame predstavljaju i pomak u njezinoj dramaturgiji prema nama možda bližoj (ako i ne strogo „tradicionalnoj”) estetici, iako se i tu također može reći da je *Venus* prijelazni oblik, kao što je istaknuo Roger Bechtel, i ponešto odstupa od „gustog alegorijskog pristupa ranijih drama”.³ No relevantnije za ovu studiju jest stalno bavljenje rodnim pitanjima, te vezama između spolnog i ekonomskog iskorištavanja. Zanima me istraživanje sjecišta rasne, klasne i rodne opresije iskazane u dramama crvenog slova, a posebno analiza autoričine primjene poniženja u kritici tlačitelskih sustava. Moja analiza uzima u obzir „poniženje” i u njegovu uobičajenom značenju kao degradacije ili unižavanja, i kao shvaćanja poniženja u smislu Douglas i Kristeve. Kod njih je to asocijacija s majčinskim kao temeljnim „drugim” od kojega se moramo odvojiti silom ne bismo li stvorili pojedinačni identitet, kao i „prljavštinom”, odnosno tjelesnim sokovima, izlučtinama itd.⁴ Posrijedi je i politička uporaba toga pojma kao „dinamike isključenja koja određuje njegov predmet”⁵, kao što su Judith Butler i drugi rabili ideju „poniženja” u svrhu kritike odnosa društvene moći, posebno izopćeničkog položaja žena, rasnih manjina, nižih imovinskih klasa, zatočenika, prostitutki i članova istospolnih zajednica.⁶

Od naše dvije drame, *In the Blood* je usredotočenija na rasu, iako je problem složen zbog prizivanja ne nužno „crnoće” nego manjinske narodnosti. Protagonistica, Hester, zove se „La Negrita”. Taj naslov ne ukazuje samo na tamnu boju kože, nego i na španjolsko podrijetlo. Najbolja joj je prijateljica „Amiga Gringa”, ime koje ne samo da jasno označava bijelu boju kože, nego i španjolski jezični kontekst. No treći odrasli ženski lik, Welfare, sebe opisuje kao „crnkinju, baš kao što si i ti (Hester)”⁷, a kasnije Amiga Gringa o njima govori kao o „čokoladi i vaniliji”. Bez obzira na to, ni rasa, ni etnička pripad-

nost, a niti klasni položaj ne osiguravaju „sestrinstvo” tih žena. Kada Hester La Negrita tužno i podrugljivo kaže Welfare „Mislim da svijet baš ne voli žene”, Welfare to odbacuje kao „glupo”.⁸ U prikazu tih ženskih likova, Parks napada „kapitalizam”, koji društvenom položaju daje prednost pred rodnim ili etničkim razlikama kao označiteljima identiteta i „razlike”. I Amiga Gringa i Welfare eksploatiraju Hester La Negritu i financijski i seksualno. Amiga Gringa je uvlači u slabo isplativ poslovni pothvat, lezbijsku pornografiju, dok bezosjećajna i pokroviteljski nastrojena Welfare potplaćuje njezine osobne usluge (masažu, češljanje i šivanje haljine – od čega je ovo posljednje možda ironična aluzija na uspješnu djelatnost Hester Prynne kao švelje) i prisili je na seks u troje sa svojim suprugom. Iako je Welfare upravo objavila Hester La Negriti zajednički rasni identitet („Ja sam crnkinja, baš kao i ti”)⁹, u „pri-znanju” publici, Welfare povlači jasnu crtu između „nas” i „njih”, „naše vrste” i „njihove vrste” („ravnoteža ovisi o uspješno povučenoj granici i tome da je sve strane poštuju”). Razlika se sastoji u građanskim vrijednostima: Welfare je udana, ona i suprug mnogo rade, pa i zarađuju; za razliku od nje, La Negrita je „osoba iz niskog društvenog sloja... nemamo ništa zajedničko”.¹⁰ Hester se Welfare obraća s „gospodo”, a Welfare je dalje ponižava na način da ustraje u tome da Hester mora oprati ruke prije no što je dodirne.

Parks je određena glede lokacije priče: „ovdje”, „sada”, u sirotinjskom okruženju. Poput Hawthorneove Hester, La Negrita je društveni izopćenik, što je posljedica kršenja spolnih normi. Obje drame počinju javnom osudom i „izbacivanjem” griješnica iz zajednice. I dok Hawthorneova puritanska Hester cijeloga života nosi slovo A kao simbol preljuba (*adultery*) zbog prolazne nezakonite strasti čiji je plod njezina kći, Hester S.L. Parks, kojoj slovo A simbolizira beznadnu želju za pismenošću (prvo je slovo abecede najdalje što ona uspije stići), mnogo je izrazitije ponižena. Hawthorneova Hester, inteligentna i obrazovana žena, preživljava uz pomoć samopoštovanja, podižući kćer uz razmjerno udoban život i pomažući drugima. Na kraju doživi da joj se kći sretno i bogato uda. Njezin je ljubavnik, velečasni Dimmersdale, onaj tko slomljen sramotom najviše pati i umire od potisnute krivnje. Nasuprot njoj Hester La Negrita S.L. Parks je nepismena beskućnica, neudata majka petero djece od petorice različitih, izočnih „očeva dječice” (uključujući i posebno neosjetljivog „velečasnog D”), čime se priziva rasni i rodni stereotip „kraljice socijalne pomoći”, svojstven američkoj kulturi.¹¹ Prema profesoru Franku D. Gilliamu, priča o kraljici socijalne pomoći, što je netočna konstrukcija, polazi od pretpostavke da je najtipičnija primateljica socijalne pomoći Afroamerikan-ka. Iako podaci to opovrgavaju, „scenarij kraljice socijalne pomoći postao je opće mjesto”.¹² Afroamerička feministkinja i znanstvenica Patricia Hill Collins razradila je taj stereotip: „Prikazana je kao zadovoljna da samo sjedi i prikuplja socijalnu pomoć, libeći se rada i prenoseći svoje loše osobine na djecu. Majka

koja živi od socijalne pomoći predstavlja ženu niskog morala i nekontrolirane seksualnosti.”¹³ La Negritin zbor zgoženih građana odražava te osjećaje u uvodnom prizoru drame *In the Blood*: „Zna da se na nju ne računa

Lijena

Beznadna

Loša vijest

Jednostavno glupa nije pametna ako pitate mene

Žena ima petoro kopiladi

I ni pare na svoje ime¹⁴

Ovaj zbor pokazuje još manje suosjećanja od puritanske kongregacije s kojom je Hester Prynne izložena na stratištu. Zbor, a i svaki drugi lik drame, čak i njezina djeca, stvaraju zid koji je tlači i pritišće, tako da i stoički mirna Hester La Negrita na kraju popušta. Izvorno se čini da La Negritu njezina muka ne može slomiti; u prizoru sličnome trenutku iz ikoničke televizijske serije o iskustvima Afroamerikanaca, *Roots* (Korijeni), podiže svoje najmlađe dijete „uvis, prema nebu” i govori „Moje blago. Radosti moja”.¹⁵ No dvije godine kasnije, La Negrita je potpuno osiromašila i živi u privremenom sloništu ispod gradskog mosta, izgledajući se zato da bi njezino petero djece moglo živjeti. Trudi se biti optimistična („samo da nam malo krene”), a prvi prizor s djecom u kojemu zamišlja raznolike dodatke juhi dirljiv je. Kako kasnije govori Welfare, pokušala je spojiti kraj s krajem, no krajevi su se samo razdvojili”.¹⁶ Malo nadrealna domaća atmosfera i razigrana imena djece – Jabber, Beauty, Trouble i Bully bizarno zazivaju neku iskrivljenicu mita o Snjeguljici. S.L. Parks ističe prizivanje razbijene bajke kada La Negrita djeci pripovijeda priču prije spavanja, stavljajući sebe u ulogu „princeze” u „dvorcu”, koja je voljela petoricu braće. Zato što je bila princeza, promijenila je zakon koji zapovijeda monogamiju, udala se za sve njih, imala petoro djece i „svi su bili sretni”.¹⁷ Tipično za S.L. Parks je i prepletanje kulturnih mitova označavanjem muških likova u priči kao „Bro Smarts” (Mudrac) i „Bro Toughguy” (Grdi), što su nazivi koji podsjećaju na popularne likove u afričkom folkloru (Brother Fox, Brother Rabbit) te na njihovo neslavno prisvajanje u pričama naslovljenima *Uncle Remus* (Ujak Remus) bijelog autora Joela Chandlera Harrisa. Amiga Gringa pri svojem pojavljivanju nudi realniju analogiju, uspoređujući La Negritu sa „starom gospođom Hubbard” i „starom ženom koja živi u cipeli”.¹⁸ Čini se da je Amiga isto tako pripadnik „niže klase”, seksualna djelatnica neke vrste. Poput La Negrite, i ona iz braka ima nekoliko djece, a očekuje i još jedno. No Amiga Gringa, zahvaljujući svojoj rasnoj pripadnosti, ima i druge mogućnosti: ona svoju djecu prodaje: „Možeš li uopće zamisliti koliko ću novaca dobiti za plod moje bijele utrobe?”¹⁹

Muškarci u životu Hester La Negrite na sličan su način koristoljubivi i bezosjećajni. Absurdno rastreseni, rasno neodređeni „doktor” (nosi na sebi ploče s

natpisima, a na leđima svu opremu za svoj posao) također je s Negritom imao spolni kontakt („u onoj tamo uličici”) i sada bi je želio „očistiti”. Ne samo da joj taj pojam oduzima humanost, nego i bilo kakav naziv za sterilizaciju priziva groznu priču o muškom posjedovanju ženskih tijela i reproduktivnih života, a posebice neproporcionalnu sterilizaciju ženskih rasnih manjina.²⁰ Otac njezina najstarijeg djeteta, Chilli (što je aluzija na Hawthorneova Rogera Chillingwortha koja još više priziva crne muške stereotype urbanih beskorisnih „mladih otaca”), iznenada se ponovno pojavljuje, a drama nadrealno zaokrene ka vječitoj sreći. Stariji, izliječen od droge, čini se zaposlen, vratio se Hester La Negriti poput lijepog princa iz romantične bajke. Oblači je u bijelu vjenčanicu, pjeva joj, kleči i nudi joj prsten, pa iako je njegova ideja braka čudovišno šovinistička („Ja bih bio gazda u kući. Ja bih određivao što treba. U cijeloj kući i u svakoj stvari”)²¹, Hester prihvaća bez oklijevanja. No u tome se trenutku pojavljuju njezina djeca, zaustavljaju idilu i neuvijeno razotkrivaju mit (da je mit o princu na bijelom konju i sreći do smrti ikada i postao istinom, ipak bi bilo izvjesno da je uvijek nedostupan siromašnim ne-bjelkinjama). Chilli nikada nije pomislio da bi Hester mogla imati više od jednog djeteta (njegovog), tako da njezina velika obitelj pokvari pogrešnu, djevičansku sliku koju je gajio u mašti („poput Isusa i Marije”).²² Uzima haljinu i prsten te nestaje jednako iznenadno kako se i pojavio. Još je više zao velečasni D, otac La Negritina najmlađeg djeteta, vrlo udaljen od Hawthorneova Dimmesdalea opterećenog krivnjom. Taj velečasni D (što je možda također i aluzija na kontroverznog oca Divinea [Božanskog], afroameričkog svećenika koji je dospio na naslovnice zbog optužbi za šarlatanstvo i nepoćudno ponašanje početkom dvadesetoga stoljeća, kao i na niz književnih „Božjih službenika” koji iskorištavaju ženske sljedbenice), nepopravljivo je hipokritičan, bezosjećajan i sebičan.²³ Bojeći se da ne izgubi potporu bogatih koji mu grade crkvu, odbija priznati nekadašnji odnos s La Negritom, ne samo uz odbijanje njezinih molbi za pomoć, nego je i praznim obećanjima mameći na daljnje seksualne usluge. Kada ga očajna Negrita pokuša udariti palicom, baca je na tlo uz posljednju opomenu: „Ne vraćaj se više ovamo! Nikada! Nikada nećeš od mene dobiti ništa! Droljo jedna! Prijavi me! Hajde! Reci ljudima! Zgazit ću te!”²⁴

Nakon ovog nasilnog susreta, Hesterin najstariji sin Jabber (onaj kojega Amiga naziva najdražim) djetinjasto je zadirkuje ponavljajući riječ „drolja” koju je vidio našaranu na zidu njihova doma. U nadasve bolnom prizoru on tu riječ ponovi devet puta sa stankama i Heatherinim sve očajnijim molbama, koje se pretvaraju u zapovijedi da zašuti. U divljem pomračenju obara ga palicom i brutalno ga prebije do smrti. Sagorjele strasti, potresena tugom, uzima ga u ruke, pišući po tlu slovo A njegovom krvlju. Iako Hester za sebe ironijom sudbine smatra da su petoro djece bez oca „radost” i „blago”, to „blago” „ovdje” i „sada” nema nikakvu vrijednost. Na trenutak Hester možda i prihvaća

vrijednosti svijeta oko sebe, vjerujući u to da je drolja, a da su joj djeca kopilad, dok joj je život potrošen uludo: „nisam trebala imati ni jedno. 5 pogrešaka!”²⁵ Iako, s druge strane, dodir sa sinovom krvlju izaziva potpuni obrat: istoga trenutka izjavljuje da ih je trebala imati više – „stotinu, stotinu tisuća, cijelu sam vojsku trebala imati!”²⁶ Riječ „vojska” u ovom kontekstu priziva militantnost, što je možda aluzija na snagu i sigurnost „majčinske brige” o narodu „djece”, kao što je naznačila kritičarka Verna Foster, „da bi se oduprla društvu koje ju je osudilo na siromaštvo i izolaciju.”²⁷ Hesterine se riječi mogu gledati i kao strastvena ponovna potvrda ljubavi za djecu – tako evidentna u ranijim prizorima – njezinoga blaga i radosti za koje se borila.

U završnom je prizoru Hester u zatvoru, potpuno ponižena i odbačena od društva; sterilizirana je, a zbor je odguruje i pljuje na nju, nazvavši je životinjom. Završna je slika Hester s uzdignutim rukama, prekrivenima krvlju: „Velika se ruka spušta na mene. Velika se ruka spušta na mene. Velika se ruka spušta na mene”.²⁸ Veliku se ruku može tumačiti na različite načine, kao Sudbinu, Boga, možda i samu Hester, a možda je Velika ruka snažna, skupna, kapitalistička, seksistička, heteroseksualna, bjelački nadmoćna, kršćanska društvena struktura suvremene američke kulture, koja tako bespoštedno odbacuje one koji se nađu s one strane njezinih zidova.

Hester je žena, a svijet ove drame je seksistički i mizogin te, kao što Hester uviđa, ne „voli žene”. Ona je crnkinja, a svijet u kojemu živi cijeni „bijele utrobe”. Siromašna je, nepismena, jedinstveno nesebična u svijetu koji se razvija na pohlepi pojedinca. Suosjećajna je u svijetu koji nagrađuje bezosjećajnost. Grčeci se od gladi, hranu daje djeci; stalno iznova daje svoje tijelo, za ljubav ili sućut – kao što se Doktor prisjeća „Bio sam osamljen, a ona mi se dala na način kakav nisam iskusio nikada prije sa ženama kojima sam plaćao. Kao da mi daje nešto što nije njezino, nego sam joj ja to ranije posudio, a sada mi vraća.”²⁹ Ukratko, Hester La Negrita nema ništa od onoga što bi svijet u kojemu živi cijenio, a sve je što on prezire; u svojoj najdubljoj biti ona je ponižena i odbačena.

Poniženje je jednako vidljivo i u drugoj drami crvenog slova S.L. Parks, *Fuckin’ A* (2000.). Iako izopćenu protagonisticu također duguje Hawthorneovu *Skrletnomu slovu*, *Fuckin’ A* oblikom i sadržajem još otvorenije priziva Brechta (posebno *Mutter Courage*). *Fuckin’ A* je manje realistična od *In the Blood*, koju autorica opisuje kao „priču iz drugoga svijeta o otmjenoj Majci, neprilagodanom Sinu i drugima; o njihovu teškom početku i složenom kraju. 19 prizora sa songovima”.³⁰ Osim toga, njezina futuristička, distopijska, patrijarhalna lokacija policijske države i rodna ideologija te postupanje sa ženskim tijelima i ženska seksualnost jako podsjećaju na *Sluškinjinu priču* Margaret Atwood.

Totalitarnom državom upravlja „vojniki-gradonačelnik” postavljen doživotno. I u ovom slučaju spisateljica izričito ukazuje na „siromaštvo svijeta ove drame.”³¹ Njezina protagonistica Hester Smith je nepismena pripadnica najniže klase (u didaskalijama nema uputa vezanih uz rasu, iako su crni glumci igrali glavne uloge na njujorškoj premijeri).³² „A” u *Fuckin’ A* je početno slovo pogrdnog naziva *abortionist*, što je u toj kulturi zanimanje niže od „preljubnika” ili „kurve”. Hester (nekadašnja čistačica) dobila je na izbor zatvor ili to sramno zvanje, zakonski označeno velikim slovom A tik iznad lijeve dojke; najbolja joj je prijateljica prostitutka, s sinom joj je u zatvoru od 11. godine zbog krađe mesa od bogate obitelji, gdje je Hester ribala podove. Temeljem Zakona o Fondu slobode (njihov ironični moto glasi: „Sloboda nije slobodna!”), Hester može otkupiti njeovu slobodu, koju otplaćuje godinama.

Slika poniženja ima mnogo: od njih je najdojmljivija Hesterin pečat, koji „plače” i smrdi poput svježe rane; istaknuti ožiljci koji su nastali ugrizom u njezino vlastito i sinovljevo meso, tako da bi se uvijek mogli prepoznati; njezina krvlju poprskana pregača i krvavi instrumentarij (u nekoliko se prizora Hester pere nakon posla): gradonačelnikova sperma (o kojoj se veselo pjeva kao o „mojoj maloj vojsci”); njezine su najbolje prijateljice prostitutka nazvana Canary Mary (čini se da je njezina „jarko žuta haljina” simbol njezina poziva, kao što je i Hesterina krvavo crvena pregača simbol njezina) i Mesar (lik donekle analogan Brechtovu Kuharu u *Mutter Courage*), koji također nosi krvavu pregaču i umiljava se Hester donoseći joj odreske svježeg mesa i učeći je kako da bezbolno zakolje svinju ostrim nožem. U jednom prizoru Mesar na panju siječe krvavi odrezak, okružen mesom koje visi na kukama. Ta slika podsjeća na Theatre Libre Andrea Antoineta i njegov čuveni komad *Les Bouchers*, kao i na Hitlerovo vremenski bliže kažnjavanje urotnika iz operacije Valkira. Hester o svojem radu jednoznačno govori na način „bebe su ubijene”. Djelatnik Fonda slobode to naziva „pražnjenjem zahoda”.³³ Prenapučeni, brutalan kazneni sustav vlada tim svijetom; previše je zatvorenika da bi se o svima vodilo računa, a sadistički i divlji Lovci uz pomoć pasa hvataju bjegunce, muče ih, sijeku im udove i osakaćuju ih. Kada Hesterin sin (Dječak, sada nazvan Čudovištem) pobjegne, njegova je najavljena sudbina nabijanje glave na kolac. Jezivi opisi radnog dana Lovaca (i urlika njihovih žrtava) užasni su u svojoj banalnosti (testisi su posebna nagrada, stopala druga a prsti su razočaravajući trofej) i prizivaju užase koje su bijeli rasisti počinili nad odbjelim robovima, kao i žrtvama linča. I na kraju, u drami se pojavljuju prizori silovanja i ubijanja.

U svijetu ove drame žene svih klasa, kao i sve ginekološke stvari, odbacuju se kao niske, a o njima se govori samo isključivo ženskim jezikom nazvanim TALK (brbljanje), a publici se on u Brechtovu stilu prevodi pomoću slajdova. Kao što primjećuje jedan muški lik, „moja žena bi htjela da ga naučim, ali

ja joj odgovaram „ni mrtav”. Zadrži ga za sebe. Kao što i treba biti.”³⁴ Konstrukcija TALK-a S.L. Parks pokazuje zloslutan i ironičan humor na kojemu počivaju užasi toga svijeta: Svaki mjesec *falltima Ovo ella greek Tragedy woah-ya* ona prevodi kao „u doba menstruacije je sva histerična”.³⁵

Apsurdan višak podupire popis zločina koje je navodno počinio Čudovište: „Ubojstvo, nekrofilija, sodomija, zoofilija, pedofilija, oružana pljačka, sitne krađe, pronevjera, javno samozadovoljavanje, kanibalizam –”³⁶ Apsurd se dovodi do vrhunca kada se na dvije stranice navode pojedinosti zločina što ih je počinila Mesareva kći (koja je također u zatvoru). Veleizdaja, ubojstvo bez predumišljaja, prostitucija, krivokletstvo, reket i pronevjera suprotstavljaju se telefonskoj prodaji lažnih osiguranja, prelaženju ceste van zebre, hodanju po kiši bez baterijske svjetiljke, zanemarivanju povrća u prehrani i nedostatku orijentacije.³⁷ Kao i žene u *Sluškinjinoj priči* Margaret Atwood, konkubine (Canary) i supruge (Prva dama ili Rich Bitch – Bogata gadura) vlasništvo su muškaraca. Canary govori o Gradonačelniku: on „je vlasnik isključivih prava na mene”.³⁸ Primarna je dužnost žena da rađaju djecu, a neuspjeh Prve dame u tome dovodi je u opasnost da bude odbačena, podvrgnuta razvodu ili ubijena. Gradonačelnik obje žene svodi na razinu molitelja: Canary ga moli da je oženi, a Prva dama ga moli da nastavi s njom voditi ljubav tako da može zanijeti. No čak i u sklopu zajedničkog ženskog poniženja, tri žene pripadaju različitim, ljubomorno čuvanim društvenim klasama: iako Canary zauzima postelju Prve dame, nikada je ne bi mogla zamijeniti u ulozi Gradonačelnikove supruge; s druge strane Canary odbacuje ideju da se uda za Hesterinog sina: „Sin žene koja radi abortuse. Ne dolazi u obzir.”³⁹

Na manje ili više brechtovski način, *Fuckin’ A* uključuje niz kratkih songova, od kojih neki imaju vrlo ironičan tekst: „Radničina pjesma” koju pjevaju Hester i Canary; Mesarova razmjerno vedra „Dobro je udati se za mesara”, Gradonačelnikova „Moja mala vojska” (što se odnosi na njegov broj spermija); „Mali moj neprijatelj” Prve dame (odnosi se na strančevo sjeme s kojim je zanijela); „Teško doba” trojice tek oslobođenih zatočenika, čeznutljiva „Stvaranje čudovišta” koje pjeva on, pjesma Lovaca (u kojoj se hvale da ne jedu ono što uhvate); Canaryna tužna „Pozlaćena krletka” i Hesterina ljutita i polemička „Moja osveta”:

oni odozdo
zgaženi na tlu
zgrabit će moćne
Bogu za osvetu.⁴⁰

Za razliku od Hester La Negrite, Hester Smith je vrlo svjesna i ogorčena zbog nepravdi koje su joj nanesene. Kada se boji da joj je sin umro u zatvoru,

smišlja krvavu osvetu protiv žene (Prve dame) čije ga je svjedočenje u doba dok je bio dijete odvojilo od nje. Tragično i ironično nesvjesna da joj je sin zapravo pobjegao, a Prva dama s njim zatrudnjela, uz pomoć Mesara i Canary Hester je otima, omami lijekovima i abortira dijete (vlastito unučće). U tom konačnom, krvavom prizoru, ranjeno Čudovište pojavljuje se u Hesterinoj kući i otkriva istinu o svojem identitetu. Kada lavež pasa najavi nadiranje Lovaca, donijevši odluku u tradiciji slično motiviranih čedomorstava afroameričkih majki (možda na prvom mjestu Sethe Toni Morrison u *Beloved*), Hester sina drži na krilu i bezbolno mu prereže grkljan kako ju je naučio Mesar.⁴¹ Lovci odvlače tijelo, nezadovoljni što im je Hester pokvarila zabavu i uvjeravajući je da neće dobiti novac od raspisane nagrade. Ponavljajući ritual koji slijedi nakon svih njezinih „poslova”, Hester pali svijeću. Začuje se zvuk zvona, ona se priprema da nastavi sa svojim krvavim i ponižavajućim radom.

Veći je broj kritičara zabrinut zbog prikaza obojenih likova kod S.L. Parks, uključujući i onih u dramama crvenog slova, jer šire štetne rasne stereotipe. Prema Carolyn Case Craig, časopis *Theater* nedavno je otkazao planirani simpozij o njezinom radu, jer urednici „nisu mogli naći afroameričke kritičare voljne da iznesu svoja mišljenja”.⁴² Znanstvenica La Tanya L. Reese, koja smatra da je „dužnost obojenog dramatičara da uzdiže ljude”, nedavno je zaključila da drame S.L. Parks „to ne postižu” i da, zapravo, „promiču upravo one rasne i rodne ideologije koje su obojeni pisci tradicionalno kritizirali”.⁴³ Za razliku od nje, dramatičar Tony Kushner je kazao da S.L. Parks gura „rasne klišeje i stereotipove iz uglova s neosvijetljenim nezadovoljnicima u središte pozornice, gdje nas pogled na njih tjera da ustuknemo”.⁴⁴ Kushnerova interpretacija ostavlja neku nadu za drame S.L. Parks da budu učinkovita antirasistička kritika, a cilj je ove studije da to pitanje dodatno rasvijetli.

Poput dvije Hester S.L. Parks, Hawthorneova Hester Prynne također je prikaz poniženja i izopćenja, označena kao „autsajder” u kršćanskom društvu krijeposnih žena, nevrijedna da postane bilo čijom suprugom, zbog jednokratnog čina preljuba. No u usporedbi s dvije Hester S.L. Parks, Hawthorneova Hester Prynne imala je predivan život. Čini se da nikada ne osjeća stid ili žaljenje zbog svoje nesretne i kratke strasti; ona je vješta i darovita švelja, što joj donosi prihod dostatan za nju i dijete, te uživa neobičnu neovisnost i samostalnost. Opire se zajednici odbijajući imenovati oca djeteta i othrvava se njihovim pokušajima da joj oduzmu dijete; nadživi i supruga i bivšeg ljubavnika (možda zbiljski poniženog i odbačenog u ovoj priči) te doživi da joj se kći uda za europskog aristokrata. Taj kontrast ističe rasu / društvenu klasu kao važniju od spola u slučaju izopćenja (što je jedina poveznica između te tri žene), a potiče i na ponovno promišljanje puritanske opresije sedamnaestoga stoljeća u usporedbi sa suvremenim društvenim i kulturnim institucijama (zdravstvom,

vjerom, socijalnom pomoći, političkim i pravosudnim sustavima). U suvremenoj Americi možda je siromaštvo veći grijeh no što je preljub bio za njezine puritanske pretke.

Naravno, teško je izmjeriti utjecaj na publiku, no zalažem se u prilog teze da dramaturgija S.L. Parks nudi analitičko i dubinsko kritičko rasvjetljivanje društvene nepravde u američkom društvu. Poniženje i odbacivanje dva ženska lika koje prikazuje u ove dvije drame neraskidivo su vezani za društvene i kulturne sustave prikazane u podrugljivo kritičkom svjetlu. Degradacija i opresija nagomilani na tim odbačenim ženama tako je golema da se njihovo stanje bliži nekoj vrsti apsolutnog poniženja; tako pretjerano odražava se samo na sebi, potkopavajući očigledno značenje. Te žene nisu patološki slučajevi, no svjetovi u kojima žive, nasilni svjetovi lišeni sućuti ili razbora, jesu.

BILJEŠKE

- 1 Dave Itzkoff, „Parks imenovana prvom glavnom spisateljicom Public Theatera, 27. listopada, 2008., *New York Times*, <http://artsbeat.blogs.nytimes.com/2008/10/27/parks-named-public-theatres-first-master-writer/>. Popis nagrada i stipendija predstavlja izbor.
- 2 Carol Shafer, „Staging a New Literary History: Suzan-Lori Parks's *Venus, In the Blood* i *Fuckin' A*, *Comparative Drama* 42, 2 (ljetno 2008.), sažetak. C. Shafer prvenstveno zanimaju generički oblici tih drama koji analiziraju *Venus* kao „klasični pjesnički ep”, *In the Blood* kao „klasičnu tragediju u suvremenom okolišu”, a *Fuckin' A* kao „primjer brechtovskog epskog kazališta”.
- 3 Roger Bechtel, *Past Performance: American Theatre and the Historical Imagination* (Lewisburg, PA: Bucknell University Press, 2007.), str. 209.
- 4 Vidi Mary Douglas: *Purity and Danger: An Analysis of the concepts of pollution and taboo* (London i New York: Routledge, 1991. (prvo izd. 1966.); Julia Kristeva: *Powers of Horror: an essay on Abjection*, prev. Leon S. Roudiez (New York: Columbia University Press, 1982.).
- 5 Sara Beardsworth, *Julia Kristeva: Psychoanalysis and Modernity* (Albany: State University of New York Press, 2004.), str. 82.
- 6 Vidi primjerice Judith Butler: *Bodies That Matter: on the discursive limits of "sex"* (New York i London: Routledge, 1993.); Arthur i Marilouise Kroker, *The Last Sex: Feminism and Outlaw Bodies* (New York: St. Martin's Press, 1993.).
- 7 Suzan-Lori Parks, *The Red Letter Plays* (New York: TCG, 2001.), str. 60.
- 8 Ibid., str. 60.
- 9 Ibid.
- 10 Ibid., str. 61-62.
- 11 Tijekom kampanje 1976., Ronald Reagan je često navodio priču žene iz South Side Chicaga, uhapšene zbog prijave oko socijalne pomoći. „Ima 80 imena, 30 adresa, 12 kartica socijalnog osiguranja, a podiže i nagrade ratnim veteranima za četiri nepostojeća umrla supruga. Na svoje kartice podiže novac od socijalnog osiguranja. Ima zdravstveno osiguranje, dobiva markice za hranu i na svako od svojih imena dobiva socijalnu pomoć.” David Zucchino, dobitnik Pulitzerove nagrade, proveo je godinu dana s dvije majke koje su primale socijalnu pomoć u Philadelphiji i napisao „The Myth of the Welfare Queen”. Zucchino kaže da je „slika rastrošne kraljice socijalne pomoći koja luksuzno živi i vozi Cadillac do tada već bila potpuno udomačena u američkom folkloru”. Navod iz: Franklin D. Gilliam, „The Welfare Queen Experiment: How do Viewers React to Images of African-American mothers on Welfare”, Los Angeles: University of California, 1999., objavljeno na <http://repositories.cdlib.org/ccc/media/007>, str. 1-8 i dalje.
- 12 Gilliam, str. 3
- 13 Patricia Hill Collins, *Black Feminist Thought* (New York, Routledge, 2000.), str.9

- 14 Parks, str. 7
- 15 Ibid., str. 7. Ovdje mislim na rođenje Kizzy, kada tek porobljeni Kunta Kinte podiže novorođenu kćer prema nebu i izjavljuje „pogledaj jedinu stvar veću od tebe samog”. Vidi *Roots*, DVD, Warner Home Video, 2007. Kizzy je kasnije silovao njezin gospodar, nakon čega se rađa Chicken George.
- 16 Parks, str. 55
- 17 Ibid., str. 21
- 18 Ibid., str. 23
- 19 Ibid., str. 71
- 20 Vidi Angela Y. Davis, „Outcast Mothers and Surrogates: Racism and Reproductive Politics in the Nineties,” u Linda S. Kauffman, izd. *American Feminist Thought at Century's End: a Reader* (Cambridge, MA: Blackwell, 1993.), str. 355-66.
- 21 Parks, str. 93.
- 22 Ibid., str. 96.
- 23 Jedna od sljedbenica Božanskoga Oca optužila ga je za zavodjenje, iako je to kasnije porekla. Njegov brak s 21-godišnjom bjelkinjom u dobi od 70 godina također je izazvao skandal. Vidi Jill Watts, *God, Harlem U.S.A.: the Father Divine Story* (Los Angeles: University of California Press, 1992.). U vezi s dramskim pandanom, vidi Velečasni Cicero Brown u *Roseanne* Nan Bagby Stephens.
- 24 Parks, str. 103.
- 25 Ibid., str. 107
- 26 Parks, str. 107
- 27 Verna A. Foster ”Nurturing and Murderous Mothers in Suzan-Lori Parks's In the Blood and Fuckin' A,” *American Drama* 16, 1 (Zima 2007.), str. 89.
- 28 Parks, str. 110
- 29 Ibid., str. 44-45
- 30 Ibid., str. 113
- 31 Ibid., str. 115
- 32 S. Epatha Merkerson igrala je Hester, a reper i glumac Mos Def igrao je njezinog odraslog sina Čudovište.
- 33 Parks, str. 132
- 34 Parks, str. 146
- 35 Ibid., str. 124 i 223 (rječnik TALK-a)
- 36 Ibid., str. 143
- 37 Ibid., str. 160-161
- 38 Ibid., str. 122
- 39 Ibid.
- 40 Ibid., str. 184
- 41 Čedomorstvo afroameričkih žena u doba ropstva i „Jima Crowa”, ne bi li ih spasili od užasa rasističkog nasilja, čest je trop u dramama afroameričkih žena. Vidi primjerice *Safe* Georgije Douglas Johnson, *lawd, does you undahstan?* Anne Seymour Links i *it's mornin'* Shirley Graham.
- 42 Carolyn Casey Craig, *Women Pulitzer Playwrights* (Jefferson, NC: McFarland & Company, Inc., 2004.), str. 265.
- 43 La Tanya L. Reese, ”Black Surrogacy: Refiguring Myth, Memory, and Motherhood in Suzan-Lori Parks' *The America Play*, *Topdog/Underdog*, and *In the Blood*” (doktorska disertacija, Howard University, 2005.), str. 123, 127, 132. Vidi i Shawn-Marie Garrett, ”The Possession of Suzan-Lori Parks,” *American Theatre* 17, 8 (2000.) str., 22-26; 132-34.
- 44 <http://tonykushner.org/wordpress/?p=7>

Preveo: *ANDY JELČIĆ*

John Elsom

Jezik, urotništvo i globalizacija

U Engleskoj ćemo naići na plakat sa sloganom *Don't Drink and Drive*, „Ne pij dok voziš”, ili „Ako voziš, ne pij”. Vidjet ćete ga posvuda, napose za božićnih dana, i svi znamo što znači. Ali on ne znači točno što veli. Jer, naravno, dok vozite možete piti i – vodu, sok od naranče. Ne biste međutim smjeli piti nekakav alkohol. Baš ta riječ, *alcohol*, nedostaje u sloganu. Tu skrivenu riječ moramo pridodati sami. Mi smo urotnici.

Don't Drink and Drive lako je prevesti. Ali ispuštena je baš živodajna riječ. Dodate li tu riječ, doslovni prijevod ne samo da će biti netočan, nego će i slogan zvučiti nespretno. Riječi tu gube ritam pa ih se lakše zaboravi. „Nemoj piti alkoholnih pića dok voziš” vrlo je dosadan slogan. I u prijevodu nam je milija kraća verzija negoli kakva dulja a izričitija; pa tako naša urota pridonosi nešto bogatstvu i zvučnosti jezika, ali mu i oduzima ponešto od njegove jasnoće.

Izabrao sam jednostavan primjer, jer skoro svaka zemlja u Europi ima svoju verziju rečenice *Don't Drink and Drive*. No kadšto je, u drugim kulturama, takve slogane teže protumačiti. Evo jednoga na engleskom iz Sarawaka u Maleziji: *Stamp Out Denge! Use Polystyrene Pearls!* „Iskorijenite denge! Rabite odsad biserje od polistirena!” Svatko tko živi u Sarawaku, na Borneu, znat će što to znači. *Denge* je vrst „zarazne groznice”, a prenose je buhe i miševi u slami, koja često služi pri pakiranju. Biserje od polistirena alternativna je vrst pakiranja, pa je kao takvo važno oružje u borbi protiv denge, „iskorjenjujući” je!

U oba slučaja točne riječi ne prenose poruku. Da biste znali što znače, morate biti urotnik. Ali mi živimo u globalnom gospodarstvu. Moje je računalo proizvedeno u Nizozemskoj, Sjedinjenim Američkim Državama, Kini, Maleziji i Ujedinjenom kraljevstvu, a možda i u još nekim zemljama. Ima knjižicu s uputama koja je tiskana na osam jezika, a kadšto te knjižice i ne prevode ljudi

nego prevodilački strojevi, koji u drugim jezicima traže doslovne prijevode, ne obazirući se na urotnički sadržaj jezika u cjelini. No bez elementa urotništva riječi su skoro besadržajne.

Engleski iz moje knjižice uputa za računalno vrlo je teško razumjeti. Ima svoj žargon i glosarij. Služi se frazemima poput *gaining access* (dobivanje pristupa) umjesto *entering* (ulaženje), jer u kontekstu računalstva *entering* ima specifično značenje i vlastiti ključ pri sluzenju tipkovnicom. Rečenicu „unosite” u pretinac nakon što ste je utipkali. No „dobivanje pristupa” znači otvaranje programa i sustava pretinaca u dotičnom računalu. *To gain access* mogli bismo pokušati i glede sustava pretinaca u nekoga drugoga. Ne smijem dakle pobrkati *gaining access* s *entering*, premda se čini da bi ta dva izraza, u kakvu normalnom rječniku, mogla značiti istu stvar.

Knjižica upućuje na ikone i simbole. U Hrvatskoj, između *svih* mjesta, nije li neobično čuti da se riječ *ikon*, koja je nekoć značila svetu sliku, odnosi na crtež na pisaču ili na kakvu pojednostavnjenu skicu.* Taj je jezik funkcionalan. Ne zahtijeva prethodnih znanja, ni urote, jer mora putovati s mjesta na mjesto da bi svakome bio jednako razumljiv, a rezultat je i to da ne djeluje posve kao jezik, nego više kao nekakav sustav kartičnog indeksa. Ne čitate ga i ne govorite. Pretražujete ga.

Nije mi tvrdnja da je to pojednostavnjenje kakva postojećeg jezika, nego da je to nova poraba jezika. Jeziku je oduzet njegov društveni kontekst ili, budimo precizniji, dan mu je ograničen društveni kontekst – kontekst osobnog računala – a sve ostale društvene djelatnosti izblendane su mu sa slike. Nije više jezik kojim se govori, nego oruđe. Previše je točan da bi ga se govorilo i previše ograničen da bi bio koristan onkraj svoje specifične uloge. A ipak je s učinaka globalizacije postao nekom vrsti *lingua(e) franca(e)*, poput tekstova na mobitelima. Neki ljudi drže da im je lakše čitati priručnike s uputama negoli romane – ili čak lakše nego razgovarati.

Zašto je to *nova poraba* jezika? Moja je to teorija. Jeziku su počeci u umirujućim šumovima što ih majka stvara svom djetetu, a dijete odgovara plačem ili smijehom. Stvarna značenja ne prenose ti zvuci, nego ih prenosi odnos koji sadrži naznake hrabrenja i ljubavi, ili pak uzbune i opomene. Kasnije, kako dijete raste, zvuci se sve izravnije poistovjećuju sa stanovitim predmetima ili pojmovima, pa se tako primjerice riječ *vatra* odvaja od izvornog poziva na uzbunu. Dijete je znalo da tu postoji neka posebna vrst prijetnje; pa su tako verbalna „značenja” riječi što su se kasnije učvrstila uz riječi proizašla iz odnosa u kojima im je bio početak.

* Autor očito misli na oblik leksema *ikona* (ž.r.). U međuvremenu se hrvatski jezik sam „pobrinuo” za odmak i izlaz iz polisemije, pa je danas *ikona* doista ostala što je oduvijek bila, tj. autorova „sveta slika” (navlastito u pravoslavnoj crkvenoj tradiciji), dok moderni semiotički naziv, reprezentamenska (nazivoslovna) sastavnica Peirceove trijade (pored dakle *indeksa* i *simbola*) jednoznačno glasi *ikon*. – Usp. Winfried Nöth, *Priručnik semiotike*, Zagreb 2004., prev. A.S.

Druga djeca, ili djeca iz drugih plemena, možda ne će prepoznati baš taj posebni majčin niz šumova. Na tom su stupnju iskoni jezika ekskluzivni, isključivi, ne inkluzivni, uključivi, i tek kad se dijete makne od majke te se uključi u opću društvenu ili klansku djelatnost privatni se šumovi javno očituju te se razvijaju u sredstva društvenog priopćavanja. Ta preobrazba u društveni jezik nekoj je djeci još uvijek bolan prijelaz.

Ukratko, jeziku su početci urotnički. Ne samo u slušnim kulturama nego i u onima, recimo u kulturi Shakespeareova doba, za koje se drži da im je javno govorenje i slušanje predstavljalo visok domet društvene naobrazbe, klasično govorništvo, govornici i slušatelji bili su uzajamno povezani klanskim prihvaćanjem jezika, u kojemu neke stvari i nisu trebale biti rečene, druge su pak mogle imati mnoštvo značenja, ili su mogle imati više no jedno značenje, već s obzirom na osobu koja je slušala.

Nekim redateljima Shakespearea danas to stvara poseban problem. Evo jednostavna primjera. U *Kralju Learu*, Regan je sama na pozornici. Njezin mladi ljubavnik, Edmund, upravo je izašao od nje dok je ulazio njezin muž, Albany. Regan se stihom obraća publici te veli: *My fool usurps my body*, tj. „Luda mi grabi tijelo”. U predstavi Davida Harea u našem National Theatre stih je promijenjen pa glasi: *A fool usurps my bed*, tj. „Neka luda grabi mi postelju”, jer da moderna publika, tako je on mislio, jamačno ne bi pohvatala izvorna značenja. A što bi bila ta „značenja”? *Luda* (fool) u Shakespearea može značiti dvorskog šaljivca ili luđaka, ludonju. Može se dovesti u vezu s *folly* (ludilo), što može značiti i šalu ili lakrdiju, ili seksualno ludilo, a može se povezati i s izvorom spolnog ludila, s dečkom igračkom. Pa je Regan mogla misliti redom ili na svog muža Albanyja, luda čovjeka, ili na Edmunda, ljubavnika, ili na ludilo uopće, ili na spolno ludilo koje joj je upropaštavalo život.

Sva ta značenja David Hare je sveo na jedno – Reganinu je postelju prigrabio luda (njezin muž, Albany). Svatko će lako vidjeti zašto je Hare htio postupiti tako. Modernoj je publici lakše prenijeti samo jedno značenje – ali u kazalištu Jakobova doba publici je bogatstvo pridodanih značenja mogao posredovati sposoban glumac. Unutar tog jednog jedinog stiha on je mogao biti plah, pohotan, razdražen ili posramljen – ili sve to zajedno – a ako komu sve to zvuči odviše zapetljano, rado bih ga upozorio da su takve smješavine često bliže onome što doživljujemo u zbiljskom životu. Pojednostavnjenje jezika vodi k vjeri da je ljudsko iskustvo jednostavno i jednodimenzionalno, a ono može biti i zamršeno i mnogodimenzionalno.

To je jedan od glavnih razloga zašto moderni engleski pisci ne mogu pisati kao Shakespeare. Riječi mogu biti iste ili slične, ali mi smo izgubili ono urotništvo koje nam dopušta slobodu da dajemo naslutiti, da se služimo dvoznačnostima, da izgovaramo na čudan način ili da se slobodno igramo sa srodnim idejama. U prilično maloj sredini, kakva je bila Shakespeareov London, premda se njemu ne bi bila činila tako malom, jezik je bio nešto poput gline koja

se mogla mijesiti u mnoštvo oblika, ali je svejedno mogao zadržati i neko šire razumijevanje ili jasnoću. U današnjem Londonu, koji je oko dvadeset i četiri puta veći od Shakespeareova Londona, postoje raznolike razine engleskoga, ali nijedna nema gipke kakvoće Shakespeareova engleskog. Imamo popularni engleski frazeološki rječnik, imamo džepna izdanja engleskih dijalekata, ostatke onoga što su znali nazivati kraljičinim engleskim ili engleskim domaćih grofovića, pa globalni engleski iz priručnika s uputama. Ali bi rečenica primjerice *A fool usurps my body* u bilo kojem od njih imala malo smisla.

U svojoj knjizi *U potrazi za savršenim jezikom* Umberto Eco je točno iscrtkao razdoblja europske povijesti u kojima su riječi stale gubiti svoje shakespearско bogatstvo. Bio je to pomak od *konotativne* k *denotativnoj* jezičnoj porabi – od aluzivne, urotničke, suodnosne porabe riječi prema nešto ograničenijoj i točnijoj, rječničkoj odredbi riječi. Cilj je „savršena jezika” bio zasnovati komunikacijski sustav u kojemu bi se jedna riječ ili znak odnosila na jedan i samo jedan predmet ili misao; pa bi, u teoriji, znakovni sustav za cjelinu ljudskog iskustva, zapravo za cjelinu svega opstojnoga, stao u kakav vrlo opsežan rječnik. Filozof Leibniz predlagao je jezični sustav koji bi se temeljio na 0 i 1, koji bi se mogao širiti do u beskonačnost kako bi priskrbio znakovlje za sve poznate predmete i ideje. Nažalost, kao što je izložio Eco, u društvenom je to smislu bilo neuporabljivo. Bio je to sustav kartičnog indeksa, ništa više, premda je možda našim računalima podario okvirni sustav koji je naučio govoriti mnoge uporabljive jezike, uključno i neke neuporabljive.

Ali u kazalištu zahtijevamo nešto drugo, jezik koji potiče sudioništvo, urotništvo i potvrdu suodnosa. Četrdesetak sam već godina dramski pisac i kazališni kritičar; za to vrijeme jezik se pozornice postupno sve više pojednostavnjivao. Tekstu, nekoć arhitektoničnoj snimci scenske izvedbe, dodijeljeno je glede važnosti mjesto ispod Aristotelove kategorije *mise en scène*. Drame danas improviziraju glumci, ne pišu ih dramatici. Predstave se razbacuju svime i svачim i imaju osiromašene dijaloge; a u Londonu polovicu gledališta čine turisti, kojima prvi jezik možda i nije engleski, pa najviše cijene dobro postavljene mjuzikle. Dragi su mi mjuzikli, ali ne na štetu svih drugih kazališnih iskustava što ih možemo steći iz komada koje potiče tekst.

Je li to uopće važno, ako su drame i njihove izvedbe još uvijek u snazi? Mislim da jest. Ne budemo li dijelili zajednički nam obogaćeni jezik, još će nam teže biti izraziti složenost ljudskih dvojbi. Ako su učinci globalnih putovanja i odumiranja svih „priča o nacionalnoj istobitnosti” bili to da su pojednostavnili jezik, onda baš i nismo sposobni razumijevati i dijeliti s drugima svoja unutar-nja putovanja. A ako tomu tako jest, kazalište ne će biti jedina djelatnost koja će trpjeti. Jednako će tako trpjeti i sve ostalo što činimo.

Preveo: ANTE STAMAĆ

Carolyn D. Roark

Žrtva bez krvi: alternative pogibeljnu pozivanju na mučeništvo u suvremenom kazalištu

Recimo najprije koju o razgradnji ovoga svijeta, o lomovima i rasulu što zaokupljaju pozornost našega doba. Dramska književnost i njezine izvedbe po naravi su sklone nevoljnim mrljama naših kultura; a posao je kazališta, među inim, iznaći i prikazati sukob. James Martin, autor komada *A Jesuit Off-Broadway*, obraća se „kazalištu kao prostoru sučeljenih trauma” (str. 154). Kao urednica znanstvenog časopisa kojemu je mjesto negdje na presjecištu vjerske i kazališne problematike, rad mi se dobrim dijelom usredotočuje na drame koje se bave vjerom i duhovnom praksom. Prateći zbivanja na svjetskoj pozornici (i na pozornicama svijeta) te proučavajući komentare koji tu nastaju kao odgovori, svatko će uočiti silnu zaokupljenost ulogom vjere, koliko u nacionalnim toliko i u međunarodnim zbivanjima. A u ovom povijesnom trenutku u javnim raspravama prevladavaju razni oblici ekstremizma. Pa raspravljajući o kazalištu i predstavama došli smo dotle da smo se posebno usredotočili na mučenike i njihove čine.

Malo će tko dvojiti da mučeništvo *jest* izvedba, i da biti mučen (ili biti uključen u tuđe mučeništvo) znači i sudjelovati u društvenoj drami. Spremnost da je čitaju kao takvu pokazali su učeni ljudi iz mnogih disciplina. Mučeništvo je silno snažno i u sebi dramatično – krvavo, eksplozivno, i obično umnogome uprizoreno na pučki način. A i razgradbeno je, izvoditeljevo tijelo doslovce ogoljuje, slikovito „razgrađuje” svijet, poslužimo li se tim nazivom Elaine Scarry iz srodne rasprave o mučenju i torturi. Odnosi se to na mučenike mnogih vjera, od glasovite slike jadne, svezane Apolonije koja je ostala

bez zubi i kose, do Jazidova izlaganja Huseinove glave na cesti što vodi put Damaska, do filmskog žurnala o budističkim redovnicima dok se samospaljuju na ulicama Južnog Vijetnama. Taj posebni oblik ljudskog žrtvovanja – „platiti najvišu cijenu” i predati vlastiti život za volju vjere – sadrži nezatajiv element predstave; tvorno je slikovit i namijenjen izazivanju snažna dojma u publike.

Mene međutim privlače i drugi izvedbeni oblici odanosti. Što je s onim žrtvenim činima kojima vrhunac nije u prijevremenoj smrti „izvoditelja”? Ja ih držim jednako valjanom predmetom istraživanja. Jer neki drugi oblici samozataje i discipline za naš su povijesni trenutak javno, dramatski jednako izazovni (napose s obzirom na proučavanje značaja) a, rado bih rekla, i jednako prijeko potrebni, ako ne i više od toga. Nisu li životi u nečijoj službi jednako dostojni življenja kao i neke izvedbe? Kazalište dakle razmatra i dnevne revnitetijske prakse koje ištu da se vlastito jastvo preda drugima, s nakanom da se osigura veće dobro. Jer baš kao što se mučenica do samog rasapa vlastita tijela predaje kako bi sačuvala duhovnu nepovrjedivost, i kao što se glumac predaje kako bi oblikovao mnoštvo značajeva kojih se životna iskustva razlikuju od njegovih, tako i život u nečijoj službi zahtijeva stalno predavanje individualne volje i želje kolektivnom dobru. U svakom slučaju, da bi se glede opstanka ljudskih bića zacrtala mogućnost kakva drugog puta, hoće se odlučan čin mašte.

Knjiga Jill Dolan *Utopia in Performance* opisuje dramatične trenutke koji „vode koliko čuvstvenim toliko i učinkovitim osjećajima i izrazima nade i ljubavi... za druge ljude, za donekle apstraktan pojam ‘zajednice’, ili čak za nedodirljiv pojam ‘čovječanstva’” (str. 2). Gđu Dolan zanimaju sekularni izrazi nade i želje za promjenom. Toj analizi koristi čak i takvo njezino razumijevanje pretvorbene snage izvedbe, zajedno s idejom da „utopija” i ne treba (a možda i ne može) biti statičan pojam savršena svijeta. Mišljenje da humanizam može spadati samo u sekularnu praksu – općenito dosta rasprostranjena među ljudima kazališne prakse i kazališnim pedagogima – pokazuje u najmanju ruku manjak mašte. Njega je naime jednako tako moguće primijeniti i na dramske tekstove koji se hrvu s teološkim problemima nekog razdoblja, budući da su mnogi od njih u izravnu dodiru s materijalnim svijetom. David Scott nam daje znati da su pojedinci uzdignuti do svetaštva izabrani zato, „jer su bili u stanju prevesti evanđelje na način života koji je na osobit način govorio baš njihovu prostoru i njihovu vremenu” (*A Revolution of Love*, str. 21). Pa nastavlja: „Riječju i djelom ti sveti govore Božju istinu moćnicima i vladarima svojih dana. I time govore vjernicima svih vremena.” (str. 22) Korjenit čin, utemeljen u vjeri, nužno je čin koliko društveni toliko i teološki, i njime se često pokušavaju otkrivati i mijenjati okolnosti u kojima žive siromašni, rinuti na rub života, i potlačeni. Postoji dobar broj drama koje oblikuju takve značajeve: one koji su se djelatno upustili u vremensku realnost pogaženih i odanih političkoj borbi, koji ublažuju patnju te mijenjaju rečene okolnosti gdje god je to moguće. Moguće je ne slagati se s bilo kojim od njihovih vjerovanja i s bilo

kojom od njihovih metoda, no predanost im humanističkim idejama i humanitarnom radu valja prepoznati kao temelj istraživanju načina na koji je vjeru moguće uprizoriti kao momente utopije, kako ih inače određuje gđa Dolan.

Kao na primjer utopijskih mogućnosti ovdje bih svrnuo pozornost na dvije drame koje nam vele kako bi svijet bilo moguće obnoviti u samom središtu trpnje a da se ne izmišljaju novi mučenici – naime na Lessingova *Nathana Mudrog* i na *Posljednje dane Jude Iškariota* Adlya Guirgisa. U okvirima konteksta, ustroja, dikcije, ili akcije, malo im je što zajedničko. No kreću se istim filozofskim područjem i postavljaju slična pitanja tijekom vremenskih očitovanja svojih kultura. I jedna i druga ispituju podjele kojima se hrane političke borbe, te narav odgovornosti ljudskih bića jednih prema drugima. I u jednoj i u drugoj razmišlja se o tome kako bi se individualna potraga za Bogom imala iskazati u stajalištima srca i djelatnim činima u svome svijetu.

Nathan Mudri nije suvremena drama, pa bi vam možda moglo biti čudno zašto sam baš nju izabrala za ovaj skup. Zapravo je ta drama (ili dramska pjesan, kako joj glasi izvorni podnaslov) tijekom zadnjih pet godina doživjela plimu popularnosti, uz mnoge izvedbe koliko u izvornoj verziji toliko i u novim prilagodabama. Nimalo čudno – njezino zalaganje za vjersku snošljivost nailazi na rezonanciju u današnjim područnim borbama među kršćanima, muslimanima i židovima. Junak drame, židov po imenu Nathan, živi u Jeruzalemu kojim vlada muslimanski sultan, a prijateljuje s kršćaninom, vitezom templarom, koji mu je kćer bio spasio iz požara. Lessing svog junaka crta kao prava čovjeka: staložen je; darežljiv prema siromasima; srdačan prijatelj i nježan otac; pametan; pobožan i razuman u jednakoj mjeri. U izvorniku Lessing svoju društvenu nakanu – uprizoriti mogućnost kako da se razumni ljudi ujedine u općoj obitelji po imenu Čovjek – stavlja u izvagan odnos s posve melodramatičnim postupkom, kojim se na kraju komada otkriva da je većina likova u krvnom srodstvu. Da bi pojačao potencijalne posljedice Nathanovih izbora Paul d'Andrea u svojoj adaptaciji pravi neke izmjene; prije no će ispitati Nathanovu mudrost glede prave vjere Aladin će ga dati zatvoriti, a prijetnja smrću zbog potajnog usvajanja kršćanskog djeteta postaje neposrednom mogućnošću, ne samo, kao u Lessinga, apstraktnom grožnjom. U preradbi pak Claire C. M. Blackstock modernizirani se dijalozi iz Lessinga stavljaju naporedno s citatima iz Tore, Novoga zavjeta i Kurana.

Ono što ih sve pokreće sućutna je mudrost središnje osobnosti. Nathan je zagovornik dobre volje, pa mladome templaru veli: „Znam kako dobri ljudi misle; znam / Da sve zemlje nose dobre ljude.” (II. čin, 5. prizor), a Saladinu: „Mogu li vjerovati svojim očevima / Manje no ti svojim? Il obratno. / – Mogu li tražit od tebe da svoje / Zaniječeš pretke kako se mojima / Ne bi suprotstavio? Il Obratno? /Isto vrijedi i za kršćane. Ne?” (III. čin, 7 prizor)* Ispravan

* Svi navodi preuzeti su iz: Gotthold Ephraim Lessing, *Nathan Mudri*, prev. Truda Stamać, Hrvatska kazališna knjižnica, naklada Grech, Zagreb 1996.

svoj govor podupire ispravnim činima. Gledalište je najprije svjedok kako Nathan u obliku obilne posudbe dijeli sa Saladinom novac kojega on inače ima u izobilju, ne bi li pokrio troškove sultanovih pretjerano rastrošnih nadarbina. Dubinu svog značaja otkriva i kasnije, kad priznaje da je posvojio kćer Rechu (nahočeta, a od kršćanskih roditelja), a bilo je to posljedicom otkrića da su mu žena i djeca bili umoreni u jednom križarskom pokolju izvršenu nad cijelim njegovim selom. Pa se prisjeća svog bijesa i mržnje na kršćane, dapače i zakletve da će se osvetiti, kad su mu predali novorođenče. No Nathan svladava svoje osjećaje te se prisjeća: „Ipak je Bog, / Ipak je to Božja odluka! Pa dobro! / Hajde! Čini, što si davno shvatio; / Što izvršiti sigurno nije teže / No shvatiti, samo ako hoćeš. / Ustani!’ – Ustah! I viknuh Bogu: / Hoću! Samo, hoćeš li da hoću!” (IV. čin, 7. prizor) U svojoj verziji Blackstockica to prefrazira:

Nathan: No slučajno glas razuma stade i opet nježno šaptati mi u uho: Ustani, Nathane! Ustani! Sučeljen s tom tragedijom učini što propovijedaš – nije to nimalo teže no razumom pojmiti načelo. – Hoćeš živjeti vlastiti svoj primjer. Ustani, Nathane! Gospode, rekoh, ako je to tvoja volja, neka bude. Pa sam naveo kako je pisano: Gospodin daje. Gospodin uzima. Blagoslovljeno ime Gospodnje.

Glumac 1: Blago čistima srcem: oni će Boga gledati!

Glede Nathana, djelovanje po nagonima sućuti iste trenutke strogog samodricanja, od ponude vlastita blaga javnoj riznici do otvaranja vlastita doma djeci neprijateljā. Takvim postupcima Nathan potiče tvornu mijenu u svom društvenom okolišu, pa i druge oko sebe navodi da sve više maha daju vlastitoj snošljivosti i djeluju samo po svojim nesebičnim nagonima.

U skladu s filozofijom prosvjetiteljstva, u *Nathanu Mudrom* razum mora potiskivati osjećaje i ego ne bi li spriječio da dođe do nasilja i nepravednih čina. Ta filozofija nije bez vlastitih problema. U svojoj knjizi *Universalist Spirit of Conflict – Lessing’s Political Enlightenment* (Univerzalistički duh sukoba – Lessingovo političko prosvjetiteljstvo) opširno o njima raspravlja Wilfried Wilms. Ističe da družbenicu Daju njezini pravovjerni kršćanski osećaji isključuju iz „Obitelji Čovjek” oslikane na samom svršetku komada. U nekim prizorima Daja odustaje od brige za Rechu te stišava njezine prosvjede da djevojka zaslužuje istinu o svom podrijetlu (str. 309-310). Konačna poruka po Wilmsu glasi, da pravovjernosti nije mjesto u razumom vođenu, tolerantnu društvu. D’Andreina prilagodba prihvaća i dalje razvija tu ideju, a samu osobu pravi otvoreno komičnom; u predstavama je nastoje svesti na hirovitu, nesklapnu sluškinju (Russell, str. 124), nastojeći reći kako je pravovjernost već svojom naravi iracionalna i pomalo budalasta. Wilms veli: „Nathanov ideal prirodne vjere nadmašuje svako drugo stajalište, dapače lišava ih svake budućnosne valjanosti stigmatizi-

rajući ih kao iracionalne, neprimjerene, dapače opasne” (str. 314). Pa nastavlja tvrdeći kako Lessingova kasnija djela ostavljaju prostora sukobima kao dijelu građanskog društva na način na koji to ne čini njegova mladenačka drama (str. 317-18). To nas sili da se podsjetimo kako ljudske zamisli o snošljivosti u sebi nose potencijalne sile koje brišu razlike u ime njihove pomirbe.

Svejedno, *Nathan Mudri* pruža nam uvjerljiv primjer pravičnosti koja radi ispune svojih potencijala ne zahtijeva razgradnju. To što Nathan izabire službu drugima uz cijenu da žrtvuje i sama sebe, i što živi u svijetu u kojemu drugi ipak mogu prepoznati njegov primjer i okoristiti se njime, ispušta kapi nade za kojom toliki čeznu i koja je toliko potrebna današnjem misaonom podneblju, kako to pokazuje velik porast izvedaba u zadnje vrijeme.

Drama *Posljednji dani Jude Iškariota* Adlya Guirgisa nekima od tih istih problema pristupa iz obratna kuta. Gdje *Nathan Mudri* pita kako predusresti sukob i nasilje, ova drama pita kako da im damo pravi smisao i oporavimo se od štete koju su bili prouzročili. Ako je prva bila nakanila stvarati pravedan svijet, druga nastoji oko ponovnog stvaranja postojećeg, nepravednog. *Posljednji dani* priznaju Krista za mučenika, no više se bave životom i načinom kako tomu odgovoriti. Ne niječe se tu zгода rasuća svijeta, ali se istražuje kako nanovo uspostaviti izgublenu nadu, kako izbjeći očaj, i kako prevladati izdaju.

Radnja se zbiva u predvorju Čistilišta, zvanu Nada; dom je to pravnog sustava poslije života. Pakosna odvjernica po imenu Fabiana Aziza Cunningham trsi se upriličiti ponovni proces Judi Iškariotu. Glede slučaja svjedoci su nekadašnji apostoli Petar i Matej, pa Poncije Pilat, Iškariotova majka, Majka Tereza, Sigmund Freud, i Sotona. Istraga se provodi o povijesnim i teološkim pitanjima odgovornosti za Kristovu smrt (Juda? Židovi? Rim?), no mogućim odgovorima drama ne daje prednost nad dubljim pitanjima o oprost i smilovanju. Jedan anđeo/pripovjedač opisuje Nadu kao „dar Božji zadnjima od svoje djece” (9).

Guirgis istražuje razdaljine među boravkom u Nebu, Čistilištu i Paklu kao razdaljine stava i otvorenosti. Sveci i spašeni nisu nužno *bolji* od drugih. Zapravo je većina likova drame tako obična, kao da su nekako smiješno dobroćudni. Sotona primjerice svoje svjedočenje započinje tužeći se na vješanje (34); Sveti Petar je priprost i tup, priznajući da kad je prvi put sreo Isusa htio je „to magare baciti preko palube” (25); Sveti Toma opisuje Judu kao „pomalo luckasta” (55).

Početna je razlika u tome što stanovnici Neba imaju sposobnost vlastitu nesavršenost pomiriti s milošću nebeskom. Boravnike u Čistilištu muče osobni demoni, a čak su i oni najdobronamjerniji osakaćeni vlastitim gubitkom. Primjerice, tijekom unakrsnog ispitivanja Cunninghamica Judinoj obrani dopušta i onostrani motiv: poricati Boga otkrivanjem supostavljenosti božanske ljubavi i božanskog suda. A jedini stanovnik Pakla koga vidimo (osim njegova vlasnika) jest Juda, koji je u većem dijelu drame katatoničan. Ali nisu ni svi stanovnici Neba baš ugodni ili strogo uzevši vrijedni divljenja; neki, poput

Kaife Starijeg i Poncija Pilata, puni su bijesa, i ne kaju se glede izbora koji je doveo do Kristova raspeća. Ali im razumijevanje stvari daje sposobnost da govore časno i shvatljivo. Drugi se pak ističu suosjećajnim činom koji proizlazi iz njihova vlastita doživljaja nadarbenika milošću. David Pellegrini veli da „Guirgis ljudsku krhkost drži preduvjetom za život posvećen služenju” („Parabole za svoj narod: zakonita i vjerska vlast u dramama Stephena Adlya Guirgisa”, str. 119); primjer su stanoviti broj likova – Gloria, sv. Toma i sv. Monica, pa Majka Tereza. One su najviše u stanju odgovoriti te ljudsku lomnost pomiriti s mogućnošću utopije. Pa je tu sveta Monica, domaća prostakuša i samoopisana lajavica, koja kao prva dobiva dopuštenje da izide pred sud. Svoju motivaciju opisuje ovako: „Sjećam se kako je Isus rekao da Bog najviše ljubi zadnje od svojih stvorenja – A Juda je bio najzadnji među zadnjima od svih stvorenja koja sam ikada vidjela.” (14) Majka Tereza pak s Cunninghamicom izmjenjuje sljedeće misli:

CUNNINGHAM: I prihvatili ste obilne donacije u gotovini od obitelji Duvalier na Haitima, je li točno?

MAJKA TEERZA: Jesam.

CUNNINGHAM: A Duvalier je bio diktator koji je krao od svog naroda?

MAJKA TEREZA: Davao je. A ja sam uzimala.

CUNNINGHAM: Okrvavljeni novac?

MAJKA TEREZA: Ne. Blagajnikov ček.

CUNNINGHAM: Novac ste uzimali i od Charlesa Keatinga, umjetnika protuhe iz štedne i kreditne banke, koji je američke građane orobio za bilijune dolara?

MAJKA TEREZA: Za siromašne, uzela sam ih. Imate li Vi pet dolara? Uzet ću i od Vas.

CUNNINGHAM: Suprotstavljali ste se reformama Drugoga vatikanskog sabora, koji je među inim pozvao i na trajnu službenu osudu antisemitizma u odnosu na Kristovu smrt. Protivili ste se Koncilu, Majka Tereza?

MAJKA TEREZA: Jesam.

CUNNINGHAM: Osuđivali ste ratove svijeta zbog pobačaja, uzimali ste novac od ubojica i razbojnika i protivili se zauzimanju stava protiv antisemitizma. Imam stanovitih poteškoća glede razumijevanja zašto se pretpostavlja da vas držimo stručnjakinjom za sve što ima nekakve veze s duhom.

MAJKA TEREZA: O, s Isusom!

CUNNINGHAM: Da.

MAJKA TEREZA: Onda biste možda mogli bolje skontati.

Malo prije no što je donesena osuda negdje izvan pozornice – pretpostavlja se, „kriva je” – u prednji plan istupi Isus te se obrati slušateljstvu. U svom govoru on izriče sud što su ga u svojim svjedočenjima utjelovili i sami svetc:

ISUS: Baš sam sada u Falluji. U Darfuru sam. I baš sam sada na 63-oj i u Parku, na objedu sam s Ellin Barkin i Ronom Perelmanom... A sad sam na Lafayetteu i Astoru te čekam da vas za promjenu pogodim i tako se uspnem. Šećem Vrtom ruža s Georgeom Bushom. Pomažem Donaldu Rumsfeldu da mu bude miran noćni san... Bio sam u onoj špilji s Osamom, i na onom zrakoplovu s Mohammedom Attom... a što hoću da *znate* jest da je vaš posao tek započeo. A u što hoću da imate *pouzdanja* jest učinkovitost božanske ljubavi ako je se svjesno živi. I u što hoću da *vjerujete* jest da, mrzite li kog ja volim, mene uopće ne poznajete. I neka ne bude pogtješke: „Kog ja volim” jest onaj zadnji. Ja i *jesam* svaki od tih zadnjih. Pitaju me: Gdje si? Gdje si? Doista, a ja vas molim da zapitate sebe gdje ste *vi*? Gdje ste to *vi*? (str. 70-71)

U zaključnom prizoru drame Judi se u ćeliji pridružuje Butch Honeywell, lik obična čovjeka koji je opasno blizu tomu da podlegne vlastitu očaju. I dok obojica sjede i šute, između sjena se pojavi Isus te stane Judi prati noge. U svom prikazu James T. Keene opaskom veli: „... Prizor je potresan s obrata sudske presude. Posljednji sud ne nadovezuje se na osudu ikojeg suda, nego se proteže sve do svoga izdajnika, na koga su Judina božanska milost i sud već zaboravili.” (*With God on His Side*, S Bogom na njegovoj strani, str. 16). Malo ima smisla držati da će Juda prihvatiti Božji oprost koji mu se nudi, ali ima puno razloga očekivati da će se Krist stalno navraćati, i da su vrata otkupljenju beskonačno otvorena.

Likovi koje drama slavi oni su koji priznaju viziju Kista kao „svakoga najzadnjeg”, i rade na njoj. Nisu savršeni, čak ni na Nebu, ali su pridonijeli, i nastavljaju pridonositi, svijetu koji bi mogao biti nekako bliži nebeskom idealu. Glede svega ostaloga, otvorenom ostaje mogućnost hoće li oni odbaciti svoju sebičnost, oteti se svom očaju, više se posvećivati potrebama drugih. Područje je to na kojemu se križaju i *Nathan Mudri* i *Posljednji dani Jude Iskariota*, potvrđujući da život u službi drugima unosi u svijet jednu tvornu razliku. I donosi osobni mir i radost. Momenti utopije što ih obje uprizoruju osiguravaju viziju koja se zasniva na stvaranju a ne rastvaranju svijeta, pa su i time sredstvo kojim se potiče svaka promjena.

Preveo: ANTE STAMAC

NAVOĐENA DJELA:

- Blackstock, Claire, C. M., *Nathan the Wise*. Unpublished adaptation, 2009. Electronic.
- D'Andrea, Paul, *Nathan the Wise*. New York: Dramatic Publishing Company, 2005. Print.
- Dolan, Jill, *Utopia in Performance: Finding Hope at the Theatre*. Ann Arbor, MI: U of Michigan P, 2005. Print.
- Guirgis, Stephen Adly, *The Last Days of Judas Iscariot*. New York. Dramatist Play Service, 2006.
- Kean, James T., „With God on His Side”. *America*, May 2, 2005, 15-16. Electronic.
- Lessing, Gotthold Ephraim, *Nathan the Wise*. Project Gutenberg. Accessed September 10, 2009. <http://www.gutenberg.org>. Electronic.
- Martin, James, *A Jesuit Off-Broadway*. Chicago, IL: Loyola Press, 2007. Electronic.
- Pellegrini, David, „Parables for His People: Legal and Religious Authority in the Plays of Stephen Adly Guirgis”. *Text and Presentation* 2008. 110-112. Electronic.
- Russell Susan, Performance Review of *Nathan the Wise*. *Theatre Journal* 56. 1 (2004). Accessed <http://muse.jhp.edu>. Electronic.
- Scarry, Elaine. *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*. New York: Oxford UP, 1987. Print.
- Scott, David. *A Revolution of Love: The Meaning of Mother Teresa*. Chicago: Loyola P, 2005.
- Thibadeaux-Thomson, Eric. Performance Review of *Nathan the Wise*. *Baylor Journal of Theatre and Performance* 3.2 (Fall 2006). Electronic.
- Wilms, Wilfried, „The Universalist Spirit of Conflict – Lessing’s Political Enlightenment.” *Monatshefte* 94.3 (2002), 306-321. Electronic.

Jay Malarcher

Univerzalna binarna napetost komedije

*„Na svijetu postoje dvije vrste ljudi:
oni koji dijele ljude u dvije vrste i oni koji to ne čine.”*
—Robert Benchley

Nemoguće je govoriti o komediji bez uvođenja neke vrste binarne opozicije. Sam čin imenovanja žanra, naime komedije, odmah zaziva spektar tragedije, u svijetu dramskog pisanja još od Aristotelovih subdivizija. Združene maske komedije i tragedije ikonički predstavljaju tu opoziciju. One nisu dvije strane jednog novčića kako bi se moglo pretpostaviti. Naprotiv, one predstavljaju dva uistinu različita načina iskustva.

Tragedija djeluje na emocije, dok komedija zahtijeva racionalni angažman; ta opozicija zbunjuje kritičare (kao što sam ja) koji se pitaju zašto je kroz stoljeća bilo tako malo akademskog propitivanja – relativno govoreći – komedije u odnosu na tragediju. Kako obrazovni sustav teži promicanju „kritičkog razmišljanja” među studentima, pažnja posvećena komediji vjerojatno će sukladno tome rasti.

Tragedija je nadmoćna jer se tradicionalno bavi univerzalnim problemima smrti, gubitka i sudbine. Danas je, međutim, komedija počela utirati put (kao što, uostalom, sve umjetnosti zabave to odnedavno čine) prema globalizaciji, a taj trend postavlja pitanje je li globalizacija jednaka univerzalizaciji... da li umjetnost koja govori svim ljudima govori *u ime* svih ljudi? Društveno korektivna osnova za komediju pretpostavlja binarnu napetost između pravila ponašanja Molièreovog salonskog društva i slične situacije u, primjerice, japanskoj srednjoj školi.

Iz osnovnog poimanja komedije kao društvenog korektiva moglo bi se zaključiti da je od samih začetaka (i prvih praktičara kao što je Aristofan) shvaća-

na kao paragon društvene spoznajne teorije: čimbenik promjene kroz opaženo ponašanje društva.

Što se osnova izvedbe i strukturiranog pisanja tiče, kako bi prenijela svoje poruke gledateljstvu, komedija ovisi o nekoliko opozicija. To je, primjerice, odnos između pripreme i ishoda, osnova komične situacije; još očitije, najmanja forma komedije, odnosno vic, ovisi o odnosu pripreme i poente. U izvedbi komedije često se koristi komičarski tim, kao što su Abbott i Costello, [Dean] Martin i [Jerry] Lewis te dr., čime je stvorena opozicija između normalnog i komičnog lika. Štoviše, s obzirom na svoju evoluciju, komediju se može podijeliti na opoziciju između fizičkog i verbalnog humora: naravno, fizička komedija oduvijek prenosi svoju poruku univerzalnije (iako jednostavnije), ogoljena od lingvističkih odrednica.

Poznata je Goetheova dosjetka da je ljubav ideal, a brak stvarnost te da niti jedno miješanje idealnog i stvarnog ne može proći nekažnjeno. Opozicijska narav ova dva modusa daje puno komičnog materijala. Slično tome, gledatelji komedije kontinuirano uspoređuju komičnu situaciju pred njima sa svakodnevnim iskustvom „stvarnog” svijeta.

Spoznajni proces upleće publiku u racionalno dekodiranje materijala. Tekstualno govoreći, opozicija fizičkog i verbalnog izričaja daje komediji i slojevitost i opoziciju: što li je ironija nego opozicija riječi nasuprot situacije pred likom? Društveno dekodiranje uključuje istraživanje odnosa pojedinca nasuprot društva, ljudske naravi nasuprot preuveličavanja, prošlosti nasuprot budućnosti te ostalih opozicija koje u konačnici vode dubljem razumijevanju našeg postojanja.

Kao što je slučaj i s većinom književne kritike, Aristotel je prvi relevantno promišljao značajke komedije. Prije no što razmotrimo „Poetiku” (kao najočitiji izvor), podsjetimo se prvo njegove tvrdnje pri početku „Politike” (kao i drugdje u „Nikomahovoj etici”), koja se uvelike tiče ove rasprave, da je čovjek po svojoj naravi društvena životinja. Naš kolektivni život unutar ograničenja „civiliziranog” društva nudi mnoštvo komičnih mogućnosti. Društvo, u pravilu, stvara pravila te se čini da je sukob između htijenja pojedinca i društvenih uzusa na djelu univerzalna i vječna komična situacija. Da ponovimo, binarna opozicija rađa se u žarištu pouke: komedija ili podupire mudrost društvene norme (npr., nije pametno spavati sa šefom) tako se nadajući vratiti autsajdere u obor ili, dijalektički gledajući, može biti toliko potrebna antiteza općeprihvaćenoj mudrosti vremena (npr., zašto bi djeca morala slijediti primjer roditelja?). Dakle, komedija izvedena iz prvog primjera može se smatrati mitom društva, a komedija izvedena iz drugog može se promatrati kao njegova parabola: upozorenje, najvjerojatnije satiričko, nužno za korekciju društvenog stanja.

Prema klasičnim definicijama, tragedija djeluje katarzično na gledatelje budeći osjećaje sažaljenja i straha. Drugim riječima, tragedija djeluje na emocije

publike, dok komedija djeluje na naš razum. A to upućuje na vjerojatno još osnovniju razliku i još par opozicija. Jasno je da je Aristotel pisao „Poetiku” imajući na umu pjesnika i slušatelja, no ovdje bih ustvrdio da srž tragedije leži u samom događaju. I Edipov i Medejin pad bio bi jednako strašan sa ili bez publike, dok komičar treba publiku jer komični učinak ne postoji unutar situacije, već fenomenološki unutar gledateljevog uma, što je u potpunosti spoznajni proces. Drugim riječima, Edip je shvatio svoju peripetiju, no shvaća li Buster Keaton koliko smiješno izgleda sjedeći na vlaku? Ne, on to ne može. Njegov um ne oblikuje komediju, to može samo gledatelj. Svi naši osjeti se procesiraju u mozgu, a naš se osjećaj za humor u tome ne razlikuje.

Do sada smo opisali cijeli niz opozicija. Pokušajmo ih organizirati preglednije:

NORMALAN	← →	KOMIČAN
POSTAVA	← →	ISHOD
VIC	← →	POENTA
IZVEDBA	← →	PUBLIKA
KOMIČNA SITUACIJA	← →	STVARNI SVIJET
ZNAČENJE IGRE RIJEČI ¹	← →	ZNAČENJE IGRE RIJEČI ²
RIJEČ	← →	DJELO

Ovakva „jin-jang” forma točno upućuje na središnju binarnu opoziciju ove rasprave: publika kao primatelj trenutka u direktnoj je opoziciji prema izvoditeljima i njihovim tekstovima. Gornji dio tablice prikazuje mehanizme situacije, dok donji dio opisuje ono što se događa unutar procesirajućeg uma gledatelja otkrivajući humor, igre riječi, satiru ili ironiju.

Valja primijetiti da nismo spomenuli učinak komedije na način na koji smo to učinili s katarzom kao željenim učinkom tragedije. To je stoga što učenjaci i kritičari koji temelje svoje argumente na „smijanju” zanemaruju fundamentalniju svrhu komedije – promjenu društva. Aristotelov rukopis o komediji je nažalost vremenom izgubljen, ali čvrsto vjerujem da on ne bi pošao putem smijeha. Ne, Aristotel bi se doticao *telosa*, odnosno svrhe, komedije kao „promjene mišljenja” gledatelja. A što bi drugo i mogao zaključiti ako krenemo od prvog počela kojeg njegov učitelj Platon analizira u dijalozima, naime sokratovsku ironiju kao sredstvo kojim se mijenja mišljenje čitatelja (publike)? Aristotel razlikuje tragediju od komedije temeljem pjesničkog metra, potvrđujući da se komedija piše heksametrima, koji znaju zvučati pametno i koji su se koristili u, primjerice, zagonetkama. Nadalje, Aristotel razlikuje glavne likove

tragedije (natprosječan čovjek) od glavnih likova komedije (ispodprosječan čovjek). Moguće je da je na taj način Aristotel postavljao temelje za poučak da će komedija na neki način podići razinu morala unutar društva... ako ne lika u žarištu komedije, onda barem publike! I konačno, Aristotel nas možda također vodi do velike prednosti komedije: pouka priče je, naime, životna lekcija. S druge pak strane, što se tragičara tiče, koju to lekciju možemo izvući iz djela Edipa ili Medeje? Da je kojim slučajem svrha komedije samo smijeh, Aristotel vjerojatno uopće ne bi trošio vrijeme na predstavljanje komedije na početku „Poetike”.

Argument za poboljšanje društva leži i u doslovnom raspletu klasične komedije: *gamos*, tj. sljubljivanje upletenih strana u snažnije, sretnije uređenje kako za likove tako i za društvo u cjelini. To se vidi u komedijama od Aristofana preko Shakespearea do filma „Svi su ljudi za Mary”.

Svatko od nas je gledao komediju tijekom koje se nekoliko smjehova probijalo kroz publiku. To vjerojatno upućuje na koncept „smiješnoga”, kojeg je puno teže definirati od jednostavne studije žanrova i potencijalne tematske materije. Smiješno znači da su svi elementi uspješni u produkciji ili izvedbi humorističkog materijala. Nešto može biti smiješno bez da izaziva smijeh, što nas vraća središnjoj ideji: ono „smiješno” nosi u sebi i smisao onoga što je pomalo pomaknuto, kao kada ljudožder pita kolegu za stolom: „Nema li ovaj klaun pomalo smiješan okus?”. To zaključno predstavlja središnju zadaću svih umjetnosti: učiniti „kamen kamenim” za publiku, navesti gledatelje da razmisle o nečemu iz novog kuta gledanja kako se ne bi vozili cestom života na autopilotu. Postavljanje subjekta pomalo izvan centra ili ekscentrično podsjeća gledatelje na snagu varijacije na temu.

Moji se studenti pitaju zašto toliko volim Molièreovog „Škrtca” s obzirom da u njemu nema puno urnebesnog smijeha. Možda ga volim zato što predstavlja savršen primjer kolektivne „promjene mišljenja” društva, a ne sveopćeg smijeha, „što ako” parabolu ljudskog društva.

S obzirom na ograničenje duljine izlaganja nisam u mogućnosti detaljnije razraditi spomenute teme, no evo i zadnje binarne opozicije: pravodobnost nasuprot vječnosti... predstavljajući *Zeitgeist* ili vječnu slabost ljudskog postojanja vjerojatno jest ono što razlikuje „The Daily Show” od „Lisistrate”. Obje vrste opažaja pronaći će svoje mjesto u komediji; razlika među njima mogla bi se jednostavno svesti na broj fusnota potrebnih godinama kasnije. Ta nas ideja navodi na koncept „života na polici” za aluzije u komediji. Gotovo sva spominjanja političkih likova iz Aristofanovog vremena današnjoj publici ne znače ništa, što svaki iskrivljeni ili satirički opažaj čini još beznačajnijim. Na mnoge načine, ono što prvo nestaje kada se aluzija raspadne jest upravo humor budući da gledatelj um ne poznaje obje strane opozicije kako bi ih mogao usporediti: naravno, državni službenik transvestit stojeći na sceni izvući će jeftini smijeh, ali svaki će nam učenjak reći da je Aristofanov originalni komični

trenutak bio puno više od jednostavnog vizualnog gega... istaknuta poenta bi se odnosila na supermačo generala ili homofobnog arhonta. A to upravo podcrtava važnost binarnih opozicija za komediju: bez temeljenja scenskog trenutka u odnosu na stvarni svijet, humor gubi svoju sposobnost biti korektivnim čimbenikom (kao što tvrdim da umjetnička forma to mora biti) te postaje tek nizom piskutavih glasova u otkaćenim kostimima.

Iako se danas isticanje strogih binarnih opozicija o bilo čemu u akademskim krugovima čini manje modernim (izgleda da svi preferiraju sivu zonu za akademsku analizu), čini se da komedija u najmanju ruku tvrdi da je stvarni svijet uistinu sačinjen od takvih crno-bijelih opozicija te da nam je upravo zbog njih bolje.

Prevela: ANA JANKOVIĆ ČIKOS

Helena Peričić

Dramatičnost nuđenja dramskog

Niti jedna pisana književna forma nije u tolikoj mjeri usmjerena ka svrhi svjedočenja stvarnosti kao što je to dramski tekst. I tako je u svakoj književnosti. Tako je i u hrvatskoj. U domaćoj dakle književnosti dramatičnost nuđenja drame – njezina društvena uključenost, angažiranost i provokativnost temeljena na kritičkom utjelovljavanju stvarnosnih datosti, čime se gledateljstvo sučeljava sa stavom i „istinom autora” (Boris Senker) – prisutna je duž čitave razvojne odnosno dijakronijske crte domaće drame: od, recimo, renesansnoga Držića pa do suvremenosti. Ukratko: pisanje i nuđenje društveno konotativne, subverzivne drame po samoj prirodi takvoga teksta – koja podrazumijeva reagiranje na zbivanja/zbilju a potom povratno djelovanje/utjecanje na njih – redovito predstavlja opasan posao.

Ovdje nastupam i s pozicija autorice koja je devedesetima prošloga stoljeća napisala i objavila tekstove koji su imali odraziti stvarnost, pa i na način „društvene angažiranosti”. Jedan je od takvih tekstova drama *Izgaranje ili ratni profiteri* (1993.) s podnaslovom „farsa za čitanje i razbibrigu”.¹ Dramski kolaž pak naslovljen *Kolega, rat predugo traje...* (1994.) prikazivan je u Zadru 1995., u posljednjoj godini Domovinskog rata, upravo u svibanjskim danima bombardiranja Zagreba. Zašto – upitat će netko – samodopadno spominjem ove tekstove? Zato što upravo pomoću njih uzimam sebi za pravo potvrditi položaj onoga tko piše – da parafraziram Igora Mrduljaša – „riječ za koju vjeruje da se mora čuti”²; upravo su dramski tekstovi, ako su namijenjeni uprizorenju i predstavljanju pred javnošću – svjedočili o godinama pa i razdobljima u kojima su se drastičnost i kriza prostora i vremena tijekom Domovinskoga

1 Objavljeno u knjizi: Helena Peričić, *Izići na svjetlo*, Zadar, Gradska knjižnica, 2005.

2 Poslužila sam se naslovom i mišlju iz Mrduljaševa pogovora za Kušanovu *Svrhu od Slobode*: „Riječ koja se čuje (O dramatici Ivana Kušana)” (Zagreb, AGM, Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, 1995.)

rata: smrt, stradanje svake vrste, mržnja/ljubav, strah i ljudski jad s jedne, te onodobna politika, okolnostima zahvaljujući dobro skriveni kriminal, osjećaj bezizlaznosti i nemoći s druge strane – u tolikoj mjeri upleli ili ugnijezdili u naše živote da posljedično i postupno nismo mogli odijeliti rat od našeg osobnog, privatnog usuda. U tim sam i drugim svojim tekstovima – proznim, publicističkim – spominjala one sastavnice naše tadanje, agresijom na Hrvatsku do krajnosti iščašene stvarnosti, koje su po mom sudu bile devijantne i u okvirima humanističkoga svjetonazora neprihvatljive te koje je, držim, u onim okolnostima bilo vrlo smjelo isticati; te su sastavnice u danima u kojima je valjalo sačuvati glavu na ramenu, uključivale bezakonje u tzv. „svakodnevi“ pa i dnevnoj politici, vješto umotano i tobože neprepoznatljivo u ambalaži ratnoga kaosa.

Za potrebe ovoga priloga navest ću nekoliko primjera iz razdoblja od šezdesetih pa do početka osamdesetih godina prošloga stoljeća u Hrvatskoj koji uvelike ilustriraju *dramatičnost nuđenja dramskog*, dapače i pogubnost toga čina, kroz mahom političku dramu. Na žalost i ne htijući moram i ovdje slijediti nepravedan obrazac većine sastavljača domaće povijesti književnosti, koji su u svojim pregledima mahom ispuštali ženska imena. Doduše, od ženskih bi autorica u dramskoj literaturi obojanoj političkom kritikom bilo teško ikoga izdvojiti jer je ta vrst drame – na što upozorava Boris Senker – uglavnom bila „muško područje“; u njezinim uprizorenjima uglavnom su i glumili muškarci pa su žene i iz toga razloga za nju rijetko pokazivale zanimanje.³ Uvjetno bi u ovom kontekstu – ali izvan motrenoga perioda – bilo uputno spomenuti primjerice Sidu Košutić s njezinom katoličkom dramom *K svitanju* (iz 1927.) ili Ladu Kaštelan s postmodernističkim dramskim nastojanjima reinterpretiranja tradicije u obliku obiteljske, intimističke drame; držim da te autorice neupitno zavrjeđuju pozornost pa i kao društveno provokativni stvaralački subjekti. Uz to – u kontekstu ovoga priloga – valja dodati kako je Sida Košutić nakon 1946. godine zbog jedne svoje političke geste u – u socijalističkom ustroju zabranjenoj – religioznoj zoni izgubila namještenje i bila potpuno isključena iz javnosti te je njezino književno djelo sve do konca postojanja bivše jugoslavenske države ostalo pod tepihom „svjesne zaboravnosti“ i podcjenjivanja.

Usredotočujem se dakle na domaće, hrvatsko tlo, i to hotimice i posebice na razdoblje koje je u mom vlastitom sjećanju pohranjeno kao sentimentalno, neokaljano i *neokaljivo* vrijeme rastanja, učenja, glazbe i – često – kontemplativnog samovanja. Dakle, namjerno ovdje koristim okvir vlastite nostalgije spram godinama u kojima u svojim dječjim mislima nisam mogla ni naslutiti a kamoli dokučiti što se to u toj važnoj društvenoj okolini/zbilji zbiva. Početkom sedamdesetih pohađala sam niže razrede osnovne škole; o onomu što se događalo izvan zidova učionice i školskoga dvorišta te satova *sofeggia* i klavira

3 Usp. Boris Senker, *Hrestomatija novije hrvatske drame, II. dio (1941-1995)*, Zagreb, Disput, 2000., 30.

– nisam znala ništa. Bilo je to vrijeme dječjega spokoja, redovitih ranojutarnjih lutanja po ugodnim, dakako, dječjem oku i osjećaju uvijek arkadijskim predjelima: potokom ispresijecanim vinogradima i parcelama na rubu sela uz more u okolici Zadra gdje je moja obitelj živjela. U kolovozu 1971. – pokazat će se zašto je važan taj mjesec – nastave, dakako, nije bilo i dječjoj sreći nije bilo kraja: jedina sjena koja je toga ljeta padala na moju bezbriegu bila je ona s kalendara na kojem se broj slobodnih dana prije početka nastave neumoljivo smanjivao. Međutim, toga (mog) idiličnog kolovoza, točnije 17. kolovoza 1971., na Dubrovačkim ljetnim igrama odigrao se, prema riječima kritičara *Slobodne Dalmacije* Anatolija Kudrjavceva „vragometan spektakl”⁴: radilo se o *Svrhi od slobode* Ivana Kušana, koja je po završetku izazvala gromoglasno odobravanje publike pa nitko, čini se, nije mogao ni naslutiti da će ta „povijesna dražba s glumom i pjevanjem”, kako ju je autor podnaslovio, u režiji Mire Međimorca – krcata poskočicama, šalama, jezičnim bravurama ali i nemilosrdnim političkim aluzijama na račun vlasti i vlastodržaca – vrlo brzo, već nakon druge izvedbe u Studentskom centru u Zagrebu, završiti utihnućem. Kako je gotovo četvrt stoljeća nakon predstave, godine 1995., u pogovoru za Kušanovu *Svrhu od teatra* napisao Igor Mrduljaš: „ (...) vlast je učinila sve da umani učinak predstave”.⁵ Mrduljaš na istom mjestu dalje piše:

(--) *Drama i predstava bijahu pak zvjezdanim trenutkom hrvatskog glumišta. Rijetko se kada prije i rijetko kada poslije dogodilo tako zatravljujuće suglasje prizorišta i gledališta kao tih večeri. Pisac i njegovi glumci govorili su o zlohudom usudu svoga naroda i neugasivoj žudnji za slobodom, drskom jasnoćom i užganom poletnošću, a ipak jezikom kazališta, ne političke govornice. Bio je to nepatvoreni pučki teatar vrhunske učinkovitosti: glumište kao usta kojima progovara skupna svijest zajednice.*

Onih je davnih dana u kazališnim osvrtima bilo isticano da je predstava temeljena na tekstu prvoga suvremenog hrvatskog književnika koji je uopće predstavljen na Dubrovačkim ljetnim igrama. Kritičar *Vjesnika*, Dražen Vukov Colić, napisao je kako Kušana zanima „mučno naličje povijesti i suvremenosti, a Miru Međimorca nasmiješeno lice razigranosti”.⁶ Prema pak sudu Anatolija Kudrjavceva Kušan je pokazao kako vjeruje da je povijest „panorama ljudskih svinjarija, (...) ideali prošlosti smiješne predrasude, (...) heroji budale, (...) mali je čovjek – žrtva”.⁷ U istoj je kritici Kudrjavcev hvalio songove, koreografiju, scenografiju te od svih glumaca nadasve Mladena Budiščaka. Vukov Colić napisao je kako je u *Svrhi od slobode* Miro Međimorec napravio nekoliko an-

4 Anatolij Kudrjavcev, „Ideali u lakrdijaškom ruhu”, *Slobodna Dalmacija*, Split, 29, (21. 8.) 1971., 3.

5 Igor Mrduljaš, „Riječ koja se čuje (O dramatici Ivana Kušana)”, u: I. Kušan, *Svrha od slobode*, Zagreb, AGM, Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, 1995., 400.

6 Dražen Vukov Colić, „Naličja povijesti u naručju gotike”, *Vjesnik*, Zagreb, 32, (19. 8.) 1971., 8801, 6.

7 Usp. A. Kudrjavcev, isto.

tologijskih scena koje su oduševile gledalište konciznošću ideja: „On u svega nekoliko pokreta zna sabiti čitavu naciju ili klasu.”⁸

Upravo *Svrha od slobode* dogodila se ponovno, u mom rodnom gradu Zadru tijekom Zadarskoga kazališnog ljeta 1995., dakle upravo zadnjega ljeta Domovinskog rata, kad je u kolovozu zadarsko zaleđe oslobođano; predstavu je režirao na prethodno prilagođenu Kušanovu predlošku Zadrani Davor Žagar; sam je komad igran u spomen zadarskom studentu režije Luki Skračiću, koji je preminuo od posljedica ranjavanja tijekom bombardiranja Zagreba što se dogodilo u svibnju te iste 1995. U godinama od glasovite 1971., kad se dogodila praizvedba u Dubrovniku, do zadarskog uprizorenja redatelj je našao obilje građe za satiričke opaske kojima je dopunio izvoran Kušanov tekst.

Hrvatska iz Ljeta Gospodnjeg MCMLXXI (kako navodi Kušan u svojoj drami), nije bila Arkadija iz dječjih proljetnih meditativnih šetnji po okolici očeva rodnog sela (usput rečeno, tih godina tati je iz nekog razloga stanovito vrijeme bilo „odgođeno” izdavanje putovnice, ali to ću doznati tek mnogo godina kasnije); u svakom slučaju, nije ta Hrvatska bila ono na što su kulturni djelatnici i publika navikla na protokolarne ulaznice pa i neki kazališni kritičari sebi predočavali a otuda i od kazališta očekivali: zrcaljenje kakve „ulaštene” stvarnosti u maniri „vrhunske” kazališne umjetnosti koja bi – na tragu možda klasicističke dramske poetike – sadržavala isključivo ono što je u datom trenutku – „primjereno”. Kušanovu tako dramu navodim kao prvi, mojim onodobnim životnim idiličnim doživljajima nasuprot – vrlo upečatljiv primjer jednog od tekstova u razdoblju od šezdesetih do ranih osamdesetih prošloga stoljeća koji se ovdje nadaju u specifičnoj skupini izvrsnih dramskih djela (i njihovih uprizorenja tih godina, ako je bilo volje i sreće) – kojima su njihovi autori upirali prstom u one točke i pojavnosti u društvu, koje su očito bile ključne, akutne, čime su znali uzburkati mir javnosti, koji je uglavnom bio – prividan. Predstavnici političkoga teatra u nas u spomenutom periodu „zaradili” su prešućivanje, svjesno zanemarivanje pa i intelektualno i političko zlostavljanje. U tom svojevrsnom „grozdu” – koji oblikujem ne mareći za kronologiju nastanka pojedinih naslova ili njihovu možebitnu važnost i težinu – nadaju se sljedeći dramski tekstovi i predstave.

„Groteskna tragedija u pet slika” *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja* dramatičara Ive Brešana igrana je u režiji Božidara Violića u Teatru ITD iste one znamenite 1971. godine, kad i Kušanova drama (iako je Brešan svoj tekst napisao šest godina ranije) – to je komad o kazališnim amaterima koji pripremaju i igraju najslavniji Shakespeareov komad u ruralnoj sredini Dalmatinske zagore, travestiraju ga u prostor „nenarodnog režima” (Senker) gradeći predstavu na ogromnoj količini humora, poruge ali i na visokom političkom naboju. Nadalje, tu je drama *Dioklecijanova palača* Antuna Šoljana postav-

8 D. Vukov Colić, isto.

ljena prvi put na pozornicu 1969. – komad o odnosu vlasti, puka i položaja umjetnosti u tom međuodnosu. Potom slijedi *Zatvoreno poslijepodne* Vlatka Perkovića iz 1966. – politička drama s religijskom metaforikom, koja govori o ljubavi i političkoj (ne)aktivnosti. Marovićeve *Antigona u Tebi* kao i *Temistoklo* istoga autora – dramski su tekstovi s početka osamdesetih što se na mitološkom odnosno povijesnom predlošku grade kao snažna kritika Marovićeve doba i prostora. *Heretik* Ivana Supeka (igrana je 1969., iako je napisana šest godina ranije) drama je o senjskom biskupu i splitskom nadbiskupu iz XVII. st. kojemu inkvizicija sudi zbog krivovjerja – bila je to tema kojom je Supek išao ukorak s raznim političkim „krivovjerjima” u Hrvatskoj u doba kad je dramu napisao. Sve su to dakle redom politički dramski tekstovi koji kvalitetom mogu pojedinačno predstavljati cjelokupan opus svoga stvaraoca: djela zrcale britkost, oštroumlje, duhovitost i – nadasve – intelektualnu snagu te hrabrost autora u suočavanju s primitivizmom, vlašću, poviješću i njezinom krivom interpretacijom. Korespondirali su itekako ti tekstovi s onodobnom stvarnošću, politikom i ideologijom/ideologijama tako da se svaka na pozornici izgovorena riječ hvatala poput čička za sluh moćnika i „opskurnih činovnika savjesti” (Selem)⁹ koji su ih doživljavali kao prevratničke signale; što je najvažnije, korespondirali su ti tekstovi s onim što je gledalište itekako razumjelo i htjelo čuti pa su uprizorenja temeljena na njima u pravilu oduševljavala publiku i bila ispraćena ovacijama.

Na tragu rečenoga, evo dvostrukoga primjera jedne znakovite i hrabre aluzije iz spomenutih drama. U *Svrhi od slobode* oponašajući Krista lik Biskupa kratko će zapovijediti: „Pustite malene k meni, jer njihovo je zna se što.”¹⁰ Analogno tomu, u prethodno nastalomu Šoljanovu tekstu *Dioklecijanova palača*,¹¹ imamo imperativ sličan spomenutom iz Kušanove drame: rimski car u Šoljanovoj se drami obraća javnosti s „Narode! Ljudi! Drugovi! (...) Dajte mi mladež! Djecu pustite meni.”¹² Iz tog – u sklopu samih dramskih tekstova – uistinu bizarnog prizora okupljanja djece oko sebe – kako biskupa kod Kušana tako grotesknoga rimskog cara kod Soljana – nadaje se dvosmjerno značenje: očito je ta slika bila ishodom autorskog poigravanja aluzijom na predložak evanđelja i epizodu s Kristom dobročiniteljem, a s druge strane valjalo je taj prizor premjestiti ili umjestiti u kontekst društvenih prilika onodobne države, kad se na televizijskim ekranima te novinskim fotografijama mogao zapaziti isti prizor, samo što je umjesto biskupa ili cara u središtu stajao predsjednik države a dječica nosila pionirske kape i rupce. (No, taj i slični prizori karakteristični su, dakako, za način približavanja „masi” u ponašanju većine državnih

9 Citirano prema: B. Senker, nav. dj., 22.

10 Isto, 52.

11 Antun Šoljan, *Dioklecijanova palača*, u: *Devet drama*, Zagreb, Matica hrvatska, 1970.

12 Isto, 191.

vođa, bez obzira na državu i režim kojima pripadaju.)¹³ Inače, Šoljanova drama pisana je isprva kao televizijska burleska koja nije nikada doživjela televizijsko izvođenje, prerađena je za scenu posebno za zagrebački Teatar ITD, gdje je postavljena 22. veljače 1969. nakon što je bila odbijena u HNK u Zagrebu.

Zatvoreno poslijepodne splitskog autora Vlatka Perkovića, kako stoji u podnaslovu, suvremena je „pasijska igra” koja govori o ljubavi i političkoj inertnosti u šezdesetima. Ana u drami optužuje Ivana da je pobjegao u Samostan Sv. Jeronima gdje radi na disertaciji o crkvenim prikazanjima, dok se ranije bavio suvremenom književnošću; u njihovu je dijalogu riječ i o izvrtnju smisla književnih djela, u čemu su uspijevali kazališni manipulatori; Ana drži da je Ivan politički nedjelatan pa ga poziva na aktivnost i borbu, na kritiku suvremene književnosti i politizaciju dramske književnosti kao i društva, nagovara ga da se bavi suvremenom književnošću te javno suoči s „ideolozima apsurdna”, „kazališnim falsifikatorima klasične literature” i „sijačima zabuna”, da ne bježi u XV. stoljeće. Ivan se međutim boji da ga ne „unište, otjeraju na ulicu, kompromitiraju u gradu, izbace s fakulteta”¹⁴, što je sudbina slična onoj koja će zadesiti samog autora drame, Perkovića; nakon pet predstava ove drame u Hrvatskom narodnom kazalištu u Splitu spomenute 1966. Vatrogasna služba zabranila je uporabu kazališne dvorane, a autor je marginaliziran kao mladi član drame splitskoga kazališta, da bi mu nekoliko mjeseci potom bio uručen i otkaz.

Na prijelazu iz šezdesetih u sedamdesete – nakon Brijunskog plenuma 1966., *Deklaracije o nazivu i položaju hrvatskog književnog jezika* iz 1967., studentske revolucije 1968. i Hrvatskog proljeća 1971. – oblikuju se dva važna žanra političke drame: farsa i dramski životopis.¹⁵ Jedan od takvih dramskih životopisa bio je *Heretik*; drama Ivana Supeka; napisana je već 1963. i veliča istaknutu osobu iz hrvatske povijesti, Marka Antuna de Dominisa, koji je mučen i umro pod inkvizicijom. Drama u prenesenom smislu itekako oslikava položaj usamljenog i slobodoumnog intelektualca okružena smutljivcima i izdajicama u Hrvatskoj u vrijeme nastanka teksta. Valja napomenuti da su od svih Supekovih drama prikazane samo tri a da do izvedbe npr. njegove drame *Piramida* nije došlo; u sedamdesetim pak na zahtjev gradskoga komiteta obustavljene su probe za Supekov *Mirakul* u splitskom kazalištu.

13 Šoljanova i Kušanova drama ulaze u skupinu nepoželjnih dramskih tekstova, prema obrazloženju Zvonimira Mrkonjića („Politički teatar danas i ovdje”, *Kolo*, Zagreb, 1970., 5-6) u kojima dolazi do izražaja takav pristup kad „pisac počne baviti politikom shvativši nedostatak izvornog političkog čina i geste, neke suvremenosti, ili bilo čega drugoga što on razumijeva kao politiku.” (Citirano prema: B. Senker, nav. dj., 26).

14 Vlatko Perković, *Zatvoreno poslijepodne (Suvremena pasionska igra)*, u: V. Perković, *Tri drame (i skica za jedan operni libretto)*, Split, Logos, 1997. (prvi tisak: *Mogućnosti*, Split, 1966.), 203.

15 Senker u vezi s tim u svojoj *Hrestomatiji* piše sljedeće: „Najtočnija je, zapravo, tvrdnja ta da su dramska književnost i kazalište bitno pridonijeli artikulaciji obaju konkurentskih utopija – i ‘studentske revolucije’ i ‘hrvatskog proljeća’ – da se pozornica nerijetko koristila kao eksperimentalni laboratorij u kojemu se prvi put provjeravaju neki modeli ponašanja i djelovanja, gdje se ispituju granice slobode te testiraju i javno mnijenje i vlast.” (Boris Senker, *Hrestomatija novije hrvatske drame*, II. dio, Zagreb, Disput, 2001., 25-26)

Dvije Marovićeve drame s početka osamdesetih: *Antigona, kraljica u Tebi* (ili „tèbi”, op. H.P.) te *Temistoklo* utjelovljuju eksploataciju stvaralačkih mogućnosti koje nudi prostor metaliterarnog i metapovijesnog. Kao što je rečeno, obje su drame s početka osamdesetih godina prošloga stoljeća. Prva se poigrava samim likom Antigone i predstavlja je u sasama drugom svjetlu u odnosu na uobičajenu predodžbu o herojskoj i tragičnoj figuri temeljenoj na Sofoklovu djelu. Antigona, koju je u Marovićevoj interpretaciji Kreont pomilovao, sada je već ostarjela tiranska vladarica koja je izgubila razumijevanje za „osrednje”, ubila svoju imenjakinju, kćer vlastite sestre Izmene, zašila usne i očne kapke Manti, Tirezijinoj kćeri, a sada ne preza ni pred čim kako bi zadržala svoju vlast poistovjećujući se s bogom. U Marovićevoj drami, *Temistoklo*, skepsa nad poviješću, vlašću, moći raste u rezignaciju, paranoju, razočaranje, sarkazam, te u konačnici u krajnji emocionalni i fizički rasap pojedinca. Marović je za mnoge domaće književne stručnjake, dapače i teatrologe, ostao do danas nepoznanicom: nisu čuli za njega. Pretpostavljam kako – s obzirom na ono o čemu je pisao – nije ni potrebno obrazlagati uzroke. Svojom je sudbinom pisca potvrdio kob svih onih koji su se poput njega drznuli pisati o nepoćudnim temama na nepoćudan način.

* * *

Dramska književnost i kazalište u spomenutim „olovnim godinama” nisu pasivno zrcalili društvena, politička, kulturna i ina zbivanja u onodobnoj Hrvatskoj. Dapače, kako piše Senker: „(---) kazalište je nerijetko bilo jedini prostor u kojem su ljudi smjeli misliti i govoriti politički, igrati politiku – igrati se politike i političara, ako hoćete – i uvježbavati njezino vođenje u prikladnu simulatoru, naime glumišnoj zajednici kao društvu ili državi ‘u malom’.”¹⁶ Što je međutim *danas* s političkom dramom, sa sastavnicom iz naslova: s *dramatičnim*, izazovnim i opasnim u nuđenju drame? I mogu li se suvremene prilike u drami i kazalištu usporediti s onima iz razdoblja „plutajućih jezgara moći”?¹⁷ Pisanje i uprizorenje drame u Hrvatskoj leži, prema sudu Borisa B. Hrovata, negdje na pola puta, u tzv. *mainstream*-u između ekskluziviteta, elitističke hermetičnosti tekstova namijenjenih odabranoj, radikalno intelektualnoj, tzv. „avangardnoj” i – dakako – malobrojnoj publici te, na drugoj strani, populističkog udovoljavanja „nižim pobudama” i potrebama šire kazališne publike željne smijeha ili pak melodrame.¹⁸ Čini se da je ta publika potrebita „bijega” iz stvarnosti u teatar, a što vrlo često utječe na postavljanje umjetnički jeftinih uprizorenja ali i – posljedično – stvaranje solidnoga utrška na kazališnoj blagajni. Rijetko međutim nailazimo na one primjere satiričnih,

16 B. Senker, nav. dj., 24-25.

17 Isto.

18 Boris B. Hrovat, „Između elitizma i populizma”, *Vijenac*, Zagreb, 17, (16. 7.) 2009., 401-403, 24.

farsičnih, poticajnih dramskih tekstova koji bi potvrdili obilježja negdanje hrvatske političke, „prevratničke” drame (drskost, smjelost, lucidnost, provokativnost) – a koja obično rezultiraju „talasanjem” uvriježenoga mnijenja kao i podrhtavanjem učmaloga horizonta očekivanja. Ako je tijekom devedesetih i bilo pokušaja u obliku angažirane političke drame da se „talasanje” postigne, takvi su tekstovi bili rijetko prikazivani.¹⁹

Danas dramski tekstovi često olakšavaju publici – kako piše Hrovat – „(---) suočenje s neugodnim činjenicama uz pomoć palijativnih teza prema kojima smo *svi mi kradljivi Balkanci, samo nekima mimikrija bolje uspijeva...*”²⁰ Umjetničko, dramsko „hologramiranje” okoline – preslikavanje stvarnosti u dramski a potom scenski *sucus* – koje bi bilo u tolikoj mjeri poticajno autoru za čin pisanja, redateljima/glumcima za uprizorenje, ali i publici za reagiranje i pronalaženje „zajedničke frekvencije” s autorovom riječi – što predstavlja stvarnost u ovoprostorno tranzicijsko-ekonomsko-turbulentno doba – kao da završava predajom, blaziranošću i otupljivanjem kritičke oštrice. Stvaranje dramskoga teksta te posljedično njegovo uprizorenje ima svrhu, ponavljam, svjedočiti zbilju pa tako i razotkriti one pojavnosti u okolini koje se na kazališnim daskama u pravilu odražavaju u obliku zapravo *dramsko-kazališne zbilje*: zgusnute, s nejednakim – potpuno nepredvidivim – plohama i bridovima na iskristaliziranom obliku kazališnoga čina. Jer ono što nam dramski autor može ponuditi ili *de facto* nudi doista jest nepredvidivo pa stoga i začudno, dojmljivo kako ontološki tako estetski, te uopće umjetnički funkcionalno. Danas pak svjedočenje zbilje u drami postaje predvidivo i nefunkcionalno. Od nesnosnog recikliranja spomenutoga „balkanskog sindroma” i kritike stvarnog i navodnog kriminala u Domovinskom ratu, čime su se, izgleda, zamorili neki dramatičari, pa i oni koji su od toga neko vrijeme dobro živjeli – kao da se teško prelazi na druge teme. Istina, valja ipak u suvremenim tekstovima i njihovim uprizorenjima istaknuti sve češće problematiziranje homofobije, što očigledno ima za cilj suzbijanje uvriježenih stavova o istospolnim seksualnim orijentacijama: tomu je u nas u proteklim mjesecima publika u kazalištu bila toliko izložena da se samo nastojanje utjecaja na (konvencionalne) stavove publike činilo prenametljivim i bez nužne mjere dobroga ukusa. Uz to, kao da današnji autori za kritiku – društvenu, političku – te bilo koji oblik subverzivnosti u dramskom tekstu imaju premalo volje i motivacije: moguće je da ne znaju kamo valja dramske silnice usmjeriti – prema komu, čemu, prema kojoj instanci; treba li primjerice tekstovima napasti utjecajne pojedince, ili pak domaća kulturna ili gospodarska udruženja, ili možda međunarodne političke ustanove, ili svjetske financijske korporacije... i, na kraju krajeva, ima li išta od tih nastojanja – smisla? Sveprisutnost ili sveskrivenost potencijalnog „krivca” u *globaliziranom*

19 Slučaj je takav bio primjerice s dramskim tekstovima *Ucjena*, *Deus ex machina* i *Kazalo je drvo što je ono* Vlatka Perkovića.

20 B. B. Hrovat, isto.

svijetu kao da suspreže dramsko djelovanje. Otuda vjerujem kako danas teško da možemo govoriti o postojanju drskosti i „dramatičnosti” u drami (na način na koji su te sastavnice funkcionirale u npr. sedamdesetima); dapače, čini se da iz postojećeg stanja valja zaključiti kako smjelije reagiranje na stvarnost pa i komentiranje onoga što u njoj zatječemo – postupno nestaju, kao što na žalost ujedno nestaju temeljni postulati i nužnosti od kojih se u ovom poslu kreće: a to su dramski tekst (odnosno njegov autor), glumac/kazalište i gledateljstvo, koji bi trebali opravdati – svaki u svojoj trećini djelokruga – svoj smisao te implicitnom prirodom: potencijalom, snagom i hrabrošću – posvjedočiti da nam je do samoga teksta, kazališta pa i do društva o kojemu tekst i kazalište imaju govoriti – uistinu ili uopće stalo.

U Zadru, srpanj 2009.

Lucija Šarčević

Recepcija drame Mire Gavrana u SR Njemačkoj

Možda je neka mala tajna mojega uspjeha i u tome što je europski i svjetski teatar proteklih desetljeća zatrpan tekstovima koji nose negativan naboj, destruktivnost i potrebu da se pokaže ružna strana egzistencije pa onda u takvome kontekstu moje tekstove mnogi doživljavaju kao neko osvježanje i olakšanje. Ja nastojim svoje junake opravdati i razumjeti, nastojim u njima naći nešto pozitivno.

(Miro Gavran, 2008:38)

Dokaz o izvrsnoj recepciji djela suvremenoga dramatičara, pripovijedača i romanopisca Mire Gavrana jest obilna zastupljenost njegova opusa u izvan-domovinstvu, ponajprije u slavenskim zemljama: 180 kazališnih premijera za preko dva milijuna posjetitelja, prijevodi djela na više od 30 jezika, vlastiti kazališni festival u Slovačkoj *Gavranfest* od 2003. god., 20-ak književnih nagrada od kojih se izdvajaju nagrada Central European Timea (1999.) u Budimpešti, za najboljeg srednjoeuropskog pisca za cjelokupan opus, nagrada Europski krug (2003.) za afirmaciju europskih vrijednosti u književnim tekstovima, Nagrada za dramsko djelo „Marin Držić” Ministarstva kulture RH za drame *Kad umire glumac*, *Zabranjeno smijanje*, *Nora danas* te *Najluđa predstava na svijetu*, monodrame za koju nedavno dobiva Nagradu Ivan Raos.

Postoje brojne publikacije o kazališnim izvedbama Gavranovih drama izvan R Hrvatske, ali vrlo malo s područja SR Njemačke, što otvara pitanja odjeka i recepcije njegovih dramskih, a i proznih djela. Uz monografsku knjigu *Kazališne igre Mire Gavrana* (2005.) Gordane Muzaferije, poticaj mi je bila druga koja resi njegovu biografiju dvije godine poslije, a dolazi s njemačkog prostora. Ugledna izdavačka kuća Anton Hiersemann iz Stuttgarta – koja pro-

teklih 50-ak godina svake treće godine objavljuje izbor najboljih drama iz cijeloga svijeta (bilo bi vrijedno istražiti prema kojim kriterijima) – uvrstila je drame *Kreontova Antigona* (1984.), *Noć bogova* (1988.) i *Ljubavi Georgea Washingtona* (1989.) u zbornik **Kazališni vodič** (Der Schauspielführer), naslovljen *Kazališni komadi od 2000. do 2003.* (Das Schauspiel von 2000 bis 2003), a podnaslovljen *Sadržaj najvažnijih suvremenih kazališnih tekstova iz cijeloga svijeta* (Der Inhalt der wichtigsten zeitgenössischen Theaterstücke aus aller Welt), izdavača W. Greiseneggera te u redakciji C. Kreppela i V. Winter. Dok je većina svjetskih dramatičara – David Edgar, Peter Handke, Slawomir Mrožek i dr. – zastupljena uglavnom jednom dramom, priznanje i potvrdu kvalitete Gavran dobiva i činjenicom da Vodič sadrži čak tri njegove drame.

U Gavranovo djelovanje u Njemačkoj ubraja se i njegov prozni opus te književna gostovanja. Godine 2001. predstavio je roman *Judita* na Sajmu knjiga u Frankfurtu trojezično – hrvatski, slovenski i slovački, a 2005. 10-jezično-hrvatski, katalonski, engleski, norveški, esperanto, slovački, slovenski, ruski, francuski te njemački kod njegova njemačkog izdavača *Seifert Verlag* iz Beča koji je izdao romane *Zaboravljeni sin* (1989.), (Der Engel von Omorina, 2004), *Krstitelj* (2002.), (Johannes der Täufer, 2007) dok se izdanje romana *Poncije Pilat* (2004.), završnoga dijela biblijske trilogije očekuje nagodinu.

Od 07. do 10. 05. 2006. Gavran je održao tri književna susreta i to u stuttgartskoj Robert-Bosch dvorani predstavivši *Juditu* i *Zaboravljenog sina* u programu *Festival Hrvatska* i organizaciji kulturnog centra Treffpunkt-Stuttgart te Generelnog konzulata RH Stuttgart, zatim u Saarbrückenu u knjižari Thaila te u Hrvatskoj katoličkoj misiji Ulm u Ulmu. Na Leipziškom sajmu knjiga 12.-16.03.2008., kojemu je Hrvatska bila počasnim gostom, predstavio je *Krstitelja*.

Odlučujući pisati o recepciji četiriju Gavranovih drama dosad izvedenih u njemačkim kazališnim kućama, nisam slutila o poteškoćama u potrazi za kvalitetnim i vjerodostojnim izvorima. Pretražujući njemačke internet-stranice, dođoh tek do osnovnih podataka o terminima izvođenja predstava, što me je navelo obratiti se kazališnim kućama i/ili prevoditeljima. S obzirom na zadano ograničeno vrijeme, sabrani materijali variraju obavijesnošću.

Od god. 2000., kada je kazališni izdavač *Drei-Masken-Verlag* (1910.) iz Münchena preveo dvije drame na njemački jezik *Čehov je Tolstoju rekao zbogom* (1990.), (Tschechow sagt Tolstoj Adieu) i *Ljubavi Georgea Washingtona* (Das Geheimnis des George Washington), prati se Gavranova nazočnost na njemačkoj dramskoj sceni. Voditelju izdavačke djelatnosti Guidu Hulleru nisu poznati kriteriji prema kojima je njegov prethodnik *Jochen Ziller* † poč. 90-ih god. izvršio izbor dviju drama. Dok drama *Čehov je Tolstoju rekao zbogom* još nije uprizorena, *Ljubavi Georgea Washingtona* u režiji Sophie Starke te prijevodu Stelle Petkow i Kaya Wuscheka kao prvu predstavu nakon osnutka, izvodi kazalište Déjà Vu u Bonnu 10.01.2008. U režiji Ingrid Braun 28.04.2009. *Ljubavi* se izvode i u kazalištu Neues Volkstheater Niemege u Belzigu.

S obzirom na broj prijevoda, učestalost repriza i odaziv publike, komedija *Traži se novi suprug* (1996.) jest najuspješnija Gavranova drama u Njemačkoj. Premijerno je izvedena 05.11.2005. u Narodnom kazalištu Bautzen u Bautzenu (Budyšinu) (Deutsch-Sorbisches Volkstheater Bautzen–DSVT) na gornje lužičko-srpskom jeziku pod naslovom (Novy muž pytany) u prijevodu Lubine Hajduk-Veljković i režiji Jaše Jamnika, slovenskog gost-redatelja. Serbske Nowiny od 07.11.2005. izvješćuju o uspjehu, dok je premijeri nazočan Gavran istaknuo: *Lužičko-srpski prijevod, režiser i glumci su ostvarili smisao moje predstave*, a u intervjuu za Serbske Nowiny od 11.11.2005. otkriva razloge dobroj recepciji—*pokraj izvrsnoga uspjeha glumaca, režisera, prijevoda, kostimografije i scenografije, univerzalna tema komada koja se daje svugdje dobro izvoditi, u Bautzenu je ipak izvedena s najviše fantazije*, a u svezi s realizacijom projekta navodi: *Kod svake stvari postoji barem jedan dobar duh u pozadini. Ovdje je to bio Dušan Hajduk-Veljković. (...) On je znao da se lužičkosrpsko kazalište zanima za slavenske dramatičare*. Do 13.12.2005. predstavu je pogledalo 700 posjetitelja, a zbog daljnega zanimanja uslijedile su reprize. Nowy Casnik izvješćuje 06.05.2006. o uspješnoj premijeri i na donje lužičko-srpskom jeziku u prijevodu Klaus-Petera Jannascha (Pytam noweĝ cłowjeka) održane 21.04.2006. u Drachhausenu: *Komedija koja ne može biti bolja. Praćena glasnim, ponavljanim smijehom od prve do posljednje scene*. Članak donosi intervjuu s redateljem Jamnikom i anketu o reakcijama posjetitelja. Uz riječi pohvale, izražena je želja za novom kazališnom svečanošću, koja se dogodila već 23.09.2006. premijerom i na njemačkom jeziku (Neuer Ehemann gesucht) u istoj režiji s istim glumcima, uz to što se gđi Hajduk-Veljković u prevodenju pridružio suprug Dušan.

Za Gavranovu inozemnu književnu karijeru, prevoditelji su bili važniji od literarnih agenata (Gavran, 2008:39), što potvrđuje angažman i Berislava Vranešića, slobodnog glumca i redatelja koji je preveo dramu *Kako ubiti predsjednika* (2004.), (Wie man den Präsidenten tötet). Prijevod prihvaća kazalište S' Ensemble Theater u Augsburgu i premijerno izvodi 18.03.2006. u režiji Heika Dietza. O uspjehu izvješćuju tri članka, pohvaljujući autorovu nazočnost predstavi i raspolaganju za razgovor s publikom. Članak (AZ-Nr 66, 20.03.2006.) donosi lijepu interpretaciju predstave, kojoj je nazočila prepuna kazališna dvorana proslavivši *vrijedan gledanja posebno aktualni komad*. Nakon 7 repriza i gostovanja 10.05. na *Festivalu Hrvatska* u Stuttgartu, predstava je prosljeđena s istim glumačkim sastavom u München kazalištu Theater und so fort, koje ju premijerno izvodi 07.08. iste godine.

Posljednje igrana Gavranova drama jest *Sve o ženama* (2000.), (Alles über Frauen) u prijevodu Ljerke Orešković-Hermann i Vranešićevoj režiji. Nakon premijere u travnju o.g. u kazalištu Freie Theater abraxas u Augsburgu, predstava je reprizirana 7 puta. Uspjeh motivira gđu Orešković-Hermann za prevodenje drame *Sve o muškarcima* (2007.), a Vranešića za uprizorenje što će još uslijediti.

Oskudni izvori nedostatno izvješćuju o reprizama predstava i broju posjetitelja. Ipak, na temelju odabranih naslova može se zaključiti zanimanje njemačkog kazališta kao prvo za postmodernističke tekstove koji postupkom intertekstualnosti evociraju djela prošlosti u prikazu sadašnjosti na temelju uvriježenog literarnog kanona. To potvrđuje izbor drame *Kreontova Antigona*, kojom je Gavran debitirao i riječima Prosperov-Novaka *dobio književno ime odmah nakon premijere 1983*. (Prosperov Novak, 2003:654), ali i uključenost među dramatičare europske književnosti koji stalno iznova „osvježavaju” antigonski mit na prototekstu Sofoklove tragedije, kod Gavrana specifične stoga što je *mit dovela u igru na način današnjice* (Muzaferija, 2005:30). Za dramske tekstove *Noć bogova*, *Ljubavi Georgea Washingtona*, te *Čehov je Tolstoju rekao zbogom*, koje Muzaferija inicijalno svrstava među drame *posvećene osobama i događajima iz svjetske povijesti*, vjerojatno biva presudno ono što navodi kao *način na koji se ovaj autor zanima za povijesne sadržaje*, a kojega određuje kao *iznimno, inventivno i slobodno preispitivanje emocionalnog potencijala prošlosti i uspostava nekanonskog postupka njezina čitanja, iz kojega se rađa Gavranova novopovijesna drama*. Taj poetski postupak određuje jedan smjer hrvatske dramaturgije 80.-ih i 90.-ih god. 20. st. kojega autorica naziva *gavranovski dramski model propitivanja prošlosti* prihvaćajući definiciju Ane Lederer *fikcija komorne povijesti*. (Muzaferija, 2005:34). Dok *Kreontova Antigona* budi zanimanje dozivanjem mita prošlosti u dijalog sa sadašnjošću, dramski tekst *Kako ubiti predsjednika* obuhvaća izvanknjiževnu zbilju tematiziranjem globalizacije i antiglobalizacije u jednoj europskoj tranzicijskoj zemlji na pragu 21. st. zanimljiv je kao *mit današnjice* (Muzaferija, 2005:135). S aktualnošću teme te političke drame poistovjećuje se današnji čovjek ponajviše radi zorna prikaza razdora obiteljske zajednice uvjetovanog pripadnošću njezinih članova različitim političkim, društvenim i vjerskim mnijenjima, dok se u širem smislu odnosi na djelovanje pojedinca u zajednici modernog društva. Izbor satirično-romantične komedije *Traži se novi suprug* specifične zbog dinamičnosti dramske radnje uvjetovane postupkom „metamorfoze” pod kojom se podrazumijeva „da likovi uvijek iznova preuzimaju uloge drugih likova” (Hansen-Kokoruš, (2006:303), što se događa s pet fiktivnih uloga prosaca koji preobražavanjem trebaju iskušati mogućnosti ostvarenja snova jedne žene koja želi prekinuti udovištvo i pronaći idealnog muškarca, najveći uspjeh duguje najomiljenijoj temi suvremenog života, što potvrđuju Gavranove riječi o samoj biti teatra i njegovom istančanom dosluhu s duhom i potrebama vremena:

Mislim da pravi teatar mora osvojiti publiku svojega vremena, progovoriti o suvremenim egzistencijalnim dvojbama, ispričati nam priče o nama, onakvima kakvi smo—nesavršenima, sretnima i nesretnima, razapetima između naših želja i naših mogućnosti. Zapletenima u suptilne odnose prema bližnjima u čijim očima odmjeravamo svoje značenje, slabosti, uspone, padove, zanoše i pora-

ze. *Taj pravi teatar nikada nije nadrimoderan, niti mrtvački staromodan, on je jednostavno rečeno prirodan na suvremeni način.* (Miro Gavran, 2008:38)

Miro Gavran, *Književnost i kazalište*, Eseji, razgovori, zapisi i nostalgična prisjećanja, Zagreb, 2008., str. 37- 39; Prosperov, S. Novak, *Povijest hrvatske književnosti*, Od Bašćanske ploče do danas, Zagreb, 2003., str. 654.; Gordana Muzaferija, *Kazališne igre Mire Gavrana*, Zagreb, 2005., str. 30, 34, 135.; Der Schauspielführer, Band 20, Das Schauspiel von 2000 bis 2003, Der Inhalt der wichtigsten zeitgenössischen Theaterstücke aus aller Welt, Herausgegeben von Wolfgang Greisenegger, Anton Hiersemann, Stuttgart 2007, str. 70.-77.; Hansen-Kokoruš, Renate, *Metamorfoze likova i teatarski metatekst u Gavrano-vim dramama*, Tijelo, riječ i prostor u hrvatskoj drami i kazalištu/Krležini dani u Osijeku 2005./priredio Branko Hećimović, str. 301.-308.; REPUBLIKA, godište LIX, 3, ožujak 2003., Tema broja: Miro Gavran; Christoph Pierschke, *Hass und Achtung*, Bonner Rundschau, 12.01.2008; Ulrike Strauch, *Duell auf dem Land*, Bonner Generalanzeiger, 12.01.2008; Sarah von Reding, *Die Theatergruppe Déjà Vu lüftete in der Bonner Brotfabrik „Das Geheimnis des George Washington“*, <http://www.campus-web.de/1/1776/5969/>, 23.01.2008; Maerkische Allgemeine, PREMIERE: *Frauen hinter den Mächtigen*, 28.04.2009; *Neues Volkstheater bringt „Das Geheimnis“ in Niemegk auf die Bühne* <http://www.maerkischeallgemeine.de>; *Śłowjenc Jaša Jamnik ma režiju nowije inscenacije NSLDž*, Serbske Nowiny, 25.10.2005; Manfred Ladusch, *Rozmołwa*, Serbske Nowiny, 03.11.2005; Alfons Lehmann, *Premjera „Nowy muž pytany“ w Budyskim NSLDž*, Serbske Nowiny, 07.11.2005; *W Nêmsko-Serbskim ludowym dźiwadle wuspěšna komedija premjeru mêta*, Serbske Nowiny, 11.11.2005; *Po-inten und Gags auf den punkt gebracht*, Serbske Nowiny, 12.2005; Madleńka Šolčić, *Wopyt serbskor čneje inscenacije NLSĐž so wudani, Žéntwa po wokotopuću*, Srpski Nowiny, 25.11.2005; Jan Zahon-Sachon, *Viele Besucher zur Aufführung*, Serbske Nowiny, 13.12.2005; Adelheid Dawnowa, *Atraktiwna wudowa pyta „Noweg cłowjeka“*, Nowy Casnik, 06.05.2006; *Premjera nowije delnjoserbskeje inscenacije w Hochozy, Mnohich zajimcow přiwabila*, Serbske Nowiny, 24.04.2006; *Žiwadłowa premjera ze 70 psjgl darjami*, Nowy Casnik, 29.04.2006; Miriam Schönbach, *Bezahlte Liebesschwüre unterm Elchweich*, Sächsische Zeitung, 22.09.2006; Tobias Schilling, *Besucher dürfen Blick hinter Kulissen im neuen Haus werfen*, www.Oberlausitzer-Kurier.de, 23.09.2006; Katharina Gräbner, *Zdenka und der Mistsorten-Sammler*, Sächsische Zeitung, 25.09.2006; Lilo Murr, *Vom Kampf auf Leben und Tod*, Augsburg, AZ-Nr 64,17.03.2006; Thomas Niedermair, *Wohnzimmer-Duell*, AZ-Nr. 66, 20.03.2006; *Wie bringt man den Präsidenten um?*, *Gefeierte Premiere des S' Ensemble Theater*, Augsburg City-News, 28.03.2006; *Jede Menge Konfliktstoff*, <http://www.augsburger-allgemeine.de>, 27.04.2009.

Ivan Trojan

Poveznica između Hauptmannovih socijalnih drama i suvremenog hrvatskog dramskog pisma

I.

Gerhardt Hauptmann (1862-1946) već u svojim prvim dramskim tekstovima, *Pred zorom* (1889) i *Tkalci* (1892), najavljuje paradigmatiku smjernicu koja se može pratiti u svim njegovim djelima, a osobito dramskim. Riječ je o spuštanju društva do ponora, do dna ljudske izopačenosti i zlobe, nakon čega slijedi spoznaja o individualnoj odgovornosti.

Praizvedba socijalne drame *Pred zorom* održana je 20. listopada 1889. godine i popraćena je negativnim i neugodnim reakcijama publike. Konzervativni tisak sljedećih dana opisuje Hauptmanna kao „poetskog anarhista”, naziva ga „najnemoralnijim kazališnim piscem stoljeća”. Uzrok tih atributa leži u naturalističkoj prikazbi dvostrukog morala, prijetvornosti i pokvarenosti društva. Socijalni dramatičar se okušava u dramskom prikazivanju onih ekonomsko-političkih stanja pod koje je pao individualni život. Hauptmann se prihvaća oslikavanja šleskih seljaka koji su u dokolici podlegli kroničnom životu, nakon što su se obogatili pronalaskom ugljena ispod svojih oranica. Iz te skupine ljudi odabran je jedan tipičan slučaj, obitelj posjednika Krausea. On provodi dane u pijanstvu dok ga žena vara s mladoženjom njegove mlađe kćeri iz prvog braka. Martha, starija kćer, u braku s inženjerom Hofmannom, upravo pred porođajem, također se odala alkoholu. Prepušteni porocima, oni izmiču međuljudskom odnosu, osamljuju se i snižavaju do bestijalne razine. Iz tog

razloga, na karakteristikama takvih ljudi, nemoguće je zasnovati dramsku radnju. Jedini aktivan dramski like jest Krauseov zet, koji želi izvući za sebe korist iz propadanja obitelji i cjelokupne sredine, pritajeno rovarači poput krtice, a koji se time također otima onoj otvorenoj i odlukama nabijenom sadašnjosti kakvu drama zahtijeva. Život jedine nedužne osobe u toj obitelji, mlađe kćerke Helene, tiha je i neshvaćena patnja. Dramska radnja koja treba predstaviti ovu obitelj mora svoje ishodište imati izvan nje. Uz to mora biti oblikovana tako da ljude ostavlja u njihovoj istinskoj zbilji i ne izvrće jednoličnost i bezvremenost njihova postojanja u neki napeti razvoj uvjetovan oblikom. Te na kraju mora pružiti uvid u cjelovitost situacije šleskih „seljaka ugljara”. Sve to Hauptmann postiže uvodjenjem u dramsku radnju stranca Alfreda Lotha. Kao socijolog i Hoffmanov prijatelj iz mladosti, on dolazi u taj kraj da istražuje položaj rudara. Obitelj Krause doseže dramski prikaz postepeno se razotkrivajući posjetitelju. U Lothovoj maski nastupa epski subjekt. Pojavljivanje stranca znači da ljudi koji uz njegovu pomoć dolaze do dramskog prikaza to sami od sebe nisu mogli postići. Tako već njegova nazočnost izaziva krizu drame. Razvoj radnje ne određuje međuljudski sukob nego ponašanje stranca – dokidajući time dramsku napetost. Osim toga, prava dramska radnja ne prikazuje ljudsko postojanje onako kako se ono otkriva nekim određenim povodom. Njena sadašnjost je čisti aktualitet, a ne predočavanje nekog ljudskog stanja.

Nakon nepune tri godine nastaje druga Hauptmannova socijalna drama: *Tkalci*. To djelo zamišljeno je da prikaže bijedu tkalačkog stanovništva Eulengebirgea sredinom devetnaestog stoljeća. Kao kod drame *Pred zorom*, i ovdje se dovodi u pitanje prikladnost neke radnje za dramsko prikazivanje. Ni život tkalaca koji poznaju samo rad i gladovanje, ni političko-ekonomske prilike ne dopuštaju preobrazbu u dramski aktualitet. Pod takvim je životnim uvjetima jedina moguća radnja ona koja je protiv njih – ustanak. Prihvatanjem prikaza ustanka tkalaca iz 1844. godine epsko oslikavanje se može dramaturgirati – kao motivacija revolta. No sama radnja nije dramska. Ustanku tkalaca nedostaje, osim jedne scene u posljednjem činu, međuljudski konflikt i na taj način se i *Tkalci* spuštaju na epsku razinu. Drama se sastoji od scena u kojima se koriste različite mogućnosti epskog kazališta: prvi čin se odigrava u mjestu Peterswaldu. U kući tvorničara Dreissigera tkalci predaju već satkano platno. Predstavljanje tkalaca i njihove bijede tematski je motivirano izručivanjem robe. Drugi čin vodi u tijesnu sobu jedne tkalačke obitelji u Kaschbachu. Bijeda obitelji se pripovijeda jednom strancu, Moritzu Jägeru, koji se nakon dugog vremena provedenog u vojsci vraća u svoj zavičaj koji mu je postao stran. I on kao stranac koji tim prilikama još nije podlegao, u stanju je raspiriti plamen ustanka. Treći čin nas vraća u Peterswald. Točionica je izabrana kao mjesto na kojem se uvijek pripovijedaju i komentiraju novosti. Loša situacija tkalaca tema je razgovora obrtnika u koju se uključuje drugi stranac, putnik u prolazu. Četvrti čin, u Dressingerovu stanu, poslije dijaloga o tkalcima, iznosi

prve dramske scene djela. Peti čin odvodi u Langenbielau, u tijesnu tkalačku sobu starog Hilsea. Pričaju se događaji iz Peterswaldaua, potom slijede, pored opisa onoga što se na ulicama dešava (ustanici su u međuvremenu stigli u Langenbielau), dramatične završne scene, spor između ustanika i starog Hilsea koji u svojoj odbojnosti prema svijetu odbija sudjelovati u ustanku, zbog čega biva ustrijeljen te postaje jedina žrtva ustanka tkalaca po Hauptmannu. I ovog puta svjedočimo mnoštvu epskih situacija. Epski subjekt, paradoksalno, pretpostavlja sam „objektivni” jezik naturalizma kakav poznaju *Tkalci*. Tamo gdje se dramski jezik odriče umjetničkog da bi se približio zbilji, što je jedno od temeljnih obilježja ove drame, on ukazuje na svoj subjektivni izvor, na autora. Na estetskom području promeće se u subjektivno ono što se inače treba nazvati objektivnim.

II.

Drama najmlađe generacije hrvatskih dramatičara s kraja i početka novoga tisućljeća konačno želi biti slikom naše urbane poslijeratne i tranzicijske svakodnevice koja je, uslijed neuspjele privatizacije, sveprisutne korupcije, brutalna i gruba rugalica neostvorenoj socijalnoj i duhovnoj obnovi u proteklih desetljeće i pol. Vidljiva, zbiljska, više nego ikad, ta scenska pojava plod je socijalno-političkih uvjetovanosti, izravna reakcija na hrvatsku postkomunističku, postratnu stvarnost i utopiju o sretnoj i bogatoj zemlji. Pak, prvi odjeci na rezigniranost zapadnoga društva, odnosno radikalne kritike licemjernog europskog građanstva koje si utvara da ne primjećuje sve izraženiju klasnu podjelu, bogaćenje manjinske elite, a povezano s tim, sve veći broj siromašnih Europljana, na europskim, točnije, za početak, britanskim, se kazališnim daskama pojavljuju u vidu fenomena *in-her-face theatrea*, koji svoju afirmaciju doživljava sredinom devedesetih godina upravo kada se u nas budi zanimanje za socijalnu problematiku unutar tranzicijskog društva i marginalizirane društvene skupine s Radakovićevom dramom *Dobro došli u plavi pakao* (1994).

Hrvatsko dramsko pismo od polovice devedesetih godina dvadesetog stoljeća, ne komunicira eksplicitno s iskustvima *in-her-face drame* ili pak *nove europske drame* čija koncepcija često funkcionira krivo kao sinonim za dramaturgiju „krvi i sperme”, već se prihvaća kao sredstvo koje proširuje tematske vidike, a njezin interes preusmjerava na socijalnu problematiku kao u slučaju primjerice Radakovićeve drame *Dobro došli u plavi pakao*, Šovagovićevih *Cigle*, *Ptičica* i *Festivala*, Bošnjakova *Oca*, Vidićeva *Bakinog srca*, Zajecovih, Matišićevih, Jurkićevih, Mitrovićkinih, Todorovićkinih drama ili pak nama najzanimljivijeg *Juga 2* Davora Špišića. Drama je to koja se najviše približila europskom fenomenu preuzimanjem nasilnog britanskog trenda *in-her-face theatrea* u drami s početka novog tisućljeća. Iz tog razloga, uz njezinu pomoć, pokazat ćemo, s

jedne strane, kako i jedna brutalna dramaturgija i njezini reformirani potomci svoje ishodište pronalaze u iskvarenom socijalnom okružju, a s druge, da su stilske intervencije u spomenutim dramama istovjetne onima koje je koristio prije više od stoljeća Gerhard Hauptmann u svojim socijalnim dramama.

Dramu *Jug 2* je Davor Špišić napisao 2001. godine, i njezin nastanak se poklapa sa zamiranjem britanskog trenda nasilja u zemlji u kojoj je nastao, ali i buknuo u Europi, posebice Njemačkoj, te počeo osvajati u punom mahu europske scene. U podnaslovu drame znakovito stoji: epska igra s dilanjem i brijanjem. Protagonista nema, kao niti antagonist – nema dramskog lika koji bi oko sebe formirao skupinu epizodista. Svi su od jednake bitnosti za dramu. Ili, pravilnije, nebitnosti, i upravo iz tog razloga svi likovi zadržavaju iste „prljave” osobine kroz cijelu dramu. Promatramo dramske likove s društvene periferije. Sastavljena je drama iz dva dijela sa po sedam slika, koje zbog izlomljenosti priča, podsjećaju na scene filmskih rezova ili videospot. Dramski prostor se izmjenjuje iz „šugavog periferijskog naselja Juga II.” u „hotel Urania u centru grada – vlagom nafuran zombi, davne secesijske slave”. No, iako će Osječani prepoznati oba lokusa, Špišić niti jednom ne iskazuje kako ti lokaliteti pripadaju baš Osijeku, čime se upozorava kako je radnju moguće preseliti u bilo koji drugi urbani prostor i ne samo u našoj državi. Tim činom se sama priča ne bi znatnije implicitno promijenila. Suvremenost u drami se podrazumijeva iako nije naznačena. Ona je takva da moralnih i etičkih normi nema. Naime, nema razlike između dobra i zla jer dobro nije naznačeno. Zlo je jedino moguće stanje. Emocije su strogo zabranjene! Dilanje droge osnovnoškolcima, seks, prostitucija, utjerivanje dugova, kriminal, nasilje, bizarna umorstva, vulgarnost u jeziku – sve je to dio jedinog mogućeg dramskog svijeta u *Jugu 2* Davora Špišića. A pokušavajući dokazati kako je i Špišićeva *posuđena* dramaturgija *in-her-face theatra* prouzročena ponajviše hrvatskim društveno-ekonomskim rasapom, neuspjelom tranzicijom u kapitalizam i tržišno (mješovito) gospodarstvo, izrazito socijalno osjetljiva, istaknimo kako se Davor Špišić s *Jugom 2* okušava u dramskom prikazivanju onih ekonomsko-političkih stanja pod diktat kojih je pao kolektivni život, jer individualnost je s obzirom na socijalno okružje onemogućena. Špišić sporednim putem otkriva činitelje koji, ukorijenjeni s onu stranu pojedinačne situacije i pojedinačnog čina, njih ipak određuju: pretvaranje otuđenog egzistencijalnog stanja u međuljudski aktualitet, preokretanje i ukidanje onog historijskog procesa u estetskom gdje bi se taj proces upravo trebao održavati. Pretvaranje otuđene egzistencijalnosti u međuljudski aktualitet u Špišića znači smjestiti radnju u siromašno, periferno naselje u kojem isključivo sudjelovanje u kriminalu omogućuje opstanak. Dramska radnja koja se sastoji od raznovrsnih kriminalnih aktivnosti koje kao svoju nuspojavu podrazumijevaju seksualne perverzije, sekundarno posreduje između socijalne tematike i zadanog dramskog oblika, te time postaje problematična. Naime, neisticanje prostorne i vremenske pojed-

načnosti samo potpomaže da dramski likovi unutar *Juga 2* tipiziraju na tisuće ljudi koji žive pod jednakim socijalnim prilikama, njihova situacija predstavlja jednoličnost uvjetovanu ekonomsko-političkim činiteljima. Njihova sudbina je primjer, sredstvo prikazivanja, svjedočeci tako ne samo o objektivitetu koji nadvisuje djelo, već ujedno i o subjektu prikazivanja koji stoji iznad toga – o stvaralačkom subjektu. Uprezanje umjetničkog djela u okvir između empirije i stvaralačkog subjektiviteta, otvoren odnos djela prema vanjskom svijetu, nije oblikovno načelo dramatike, već epike. Tako objašnjavamo Špišićevu žanrovsku opredijeljenost za *epsku igru s dilanjem i brijanjem*, ali i uviđamo kako je uistinu riječ o socijalnoj drami, drami koja je zbog svoje epske naravi proturječe u sebi. Ipak, preobražaj otuđenog egzistencijalnog stanja u međuljudski aktualitet protuslovi i samim tematskim intencijama, jer one upravo kazuju da su se odlučujuće snage ljudskoga života premjestile iz sfere „međuljudskog” u sferu otuđenog objektiviteta; da sadašnjost i budućnost zapravo uopće ne postoje, ma koliko one nalikovale onome što je oduvijek bilo i što će ubuduće biti; da je radnju, koja je tu sadašnjost naznačila utemeljujući time novu budućnost, sasvim nemoguće ostvariti pod utjecajem sputanih snaga naših oslabljenih dramskih subjekata. Na njihovim karakteristikama koje uključuje i oblikuje korupcija, nasilje, ucjenjivanje, zlouporaba droga, prostitucija, kronično podlegli poročni život, a bez trunke emocionalnog uključivanja, odnosno suprotstavljanja dramskom realitetu, nemoguće je zasnovati dramsku radnju. Prepuštena porocima, dramska lica izmiču međuljudskom odnosu, osamljuju se i snižavaju do nijeme životinje koja cvili i beskorisno životari. Život jedine relativno nedužne osobe u takvu okružju, najmlađe Lazarove kći Korine koja pokušava očuvati emociju, isuviše je glasan i očekivano je u prvotnom značenju riječi – zacementiran.

Dramska radnja koja treba predstavljati kriminalnu hijerarhiju i pasivne, naizgled nevine pojedince unutar *Juga 2*, mora svoje ishodište imati izvan nje, ona uz to mora biti oblikovana tako da ljude ostavlja u njihovoj istinskoj zbilji i ne izvrće jednoličnost i bezvremenost njihova postojanja u neki napeti razvoj uvjetovan oblikom. Istovremeno, ona mora pružiti uvid u cjelovitost opisane situacije. Špišić to postiže uvođenjem u dramsku radnju, odnosno oživljavanjem Lazarove pokojne supruge Rute koja, desetak godina prije početka same dramske radnje, radeći u šećerani, a podlijegavši emocionalnom nasilju supruga, tvrdokoraškog umirovljenog kapetana JNA, izvršava samoubojstvo skokom u otopljeni šećer. Otada Lazar čuva njezinu karameliziranu statuu u dnevnoj sobi, koja mu vrlo praktično služi u doba neimaštine za davanje okusa napitcima ili jelima koje spravlja. Povremenim napuštanjima karameliziranog stanja, odnosno povratkom u svijet živih isključivo uz nazočnost Lazara, Ruta postaje savršeni rezoner pred kojim će se dramski prikaz perverzne periferije postupno razotkrivati. U njezinoj maski nastupa epski subjekt. Dramska radnja je zapravo tematska travestija epskog oblikovnog načela. Epiziranje lika

unutar dramske igre ostvaruje se na način da taj proces ne dovodi do potpunog odvajanja od unutrašnje dramske situacije. Epska komunikacijska struktura nije jasno razgraničena od dijaloga na unutrašnjoj razini dramske igre. Ruta je jasno distancirana od situacije isključivo svojim punktualnim povratcima iz karmeliziranosti i na taj je način komentira „izvana”, čime postiže da kriterij epiziranja u *Jugu 2* čine apstraktnost govorne situacije i napuštanje prostorno-vremenskog *deixisa* situacije. Epiziranje drame uz pomoć epskoga detalja koji narušava koncentraciju dramskoga, u Davora Špišića znači pokušaj prezentiranja zbilje u njezinu totalitetu i u svim njezinim individualnim detaljima. Ona pokušava biti minuciozna kopija zbilje, koju ona u njenom reprezentativnom odsječku prikazuje u intezivnom totalitetu. A funkcija joj je da se učine vidljivima socijalne kauzalnosti, pa i one koje prelaze ono osobno i međuljudsko, i da se zbilja kritizira konkretno, onakva kakva jest. Beznadno, ciklički prijetvorna, nasilna i mučna – onemogućena od promišljanja o budućnosti. U oba slučaja spuštaju nas Hauptmann i većina naših suvremenih dramatičara do pakla neljudskih okolnosti, pri čemu se humoristično svladavaju životne datosti te transcendirala stvarnost uzdizanjem u onostrano. S osnovnom namjerom – izazvati sućut.

LITERATURA:

- Boko, Jasen: Hrvatska drama devedesetih: povratak monologu, U: Nova hrvatska drama – izbor iz drame devedesetih, pr. Jasen Boko, Znanje, Zagreb, 2002.
- Boko, Jasen: Nova europska drama u devedesetima – scenski odgovor na neuspjeh utopije „Nova Europa”, Kazalište, br. 9-10, 2002, str. 164.
- Car-Mihec, Adriana: Mlada hrvatska drama – Ogledi, Ogranak Matice hrvatke Osijek, Osijek, 2006.
- Hauptmann, Gerhart: Die Weber – Schauspiel aus den vierziger Jahren, Berlin, 1892.
- Hauptmann, Gerhart: Tkalci, U: Iz novel in dram, Pr: Janko Moder, Cankarjeva založba, Ljubljana, 1984.
- Lederer, Ana: Vrijeme osobne povijesti, Naklada Ljevak, Zagreb, 2004.
- Nikčević, Sanja: Lažna potreba za hrvatskim piscem u teatru devedesetih, Republika, br. 11, 2003, str. 3-20.
- Nikčević, Sanja: Nova europska drama ili velika obmana, Meandar, Zagreb, 2005.
- Nikčević, Sanja: Nova europska drama, Republika, br. 6, 2003, str. 32-64.
- Petranović, Martina: Onostrano u suvremenoj hrvatskoj drami, Kazalište, br. 21/22, Hrvatski centar ITI UNESCO, Zagreb, 2005.
- Pfister, Manfred: Drama – teorija i analiza, Hrvatski centar ITI-UNESCO, Zagreb, 1998.

- Rafolt, Leo: Suvremena hrvatska drama ili o kakvom je to *odbrojavanju* riječ?, U: Od-
brojavanje – antologija suvremene hrvatske drame, Zagrebačka slavistička škola,
Zagreb, 2007.
- Szondi, Peter: Teorija moderne drame (1880-1950), Hrvatski centar ITI-UNESCO,
Zagreb, 2001.
- Špišić, Davor: Jug 2, U: Berlin, Charlie – drame u tranziciji, Matica hrvatska – Ogra-
nak Osijek, Osijek, 2005.
- Uvanović, Željko: Izbor iz dramskog djela Gerharta Hauptmanna, U: Gerhart
Hauptmann, Izbor iz dramskog djela, Školska knjiga, Zagreb, 1998, str. 461-476.

T. S. Eliot

Osam ranih pjesama

JUTRO NA PROZORU
(MORNING AT THE WINDOW)

Tanjurićima za doručak u prizemnim kuhinjama zveckaju,
A ja duž izgaženih rubova ulice
Opažam potištene duše kućanicâ
Što, očajne, vrve kroz mjesne prolaze.

Smeđi se valovi magle propinju gore do mene
Uvijjenih lica sa dna ulice
I s prolaznice u prljavoj suknji trgaju
Besciljni osmijeh, koji zalebdi u visini
I iščezne iznad krovova.

1917.

BOSTONSKI VEČERNJAK
(BOSTON EVENING TRANSCRIPT)

Čitatelji *Bostonskog večernjaka*
Na vjetru se njišu kao polje zreloga žita.

Kad večer slabašno oživi na ulici,
Budeći u nekima glad za životom,

A drugima noseći *Bostonski večernjak*,
Ja se stubama penjem i na vratima zvonim, svrativši se
Umorno, kao čovjek što bi se, kimajući, svratio do La Rochefoucaulda,
I kažem: "Rođako Harriet, evo ti *Bostonskog večernjaka*."

1917.

TETKA HELEN
(AUNT HELEN)

Gospođica Helen Slingsby, tetka moje cure,
Živjela je u kućici kod pomodnog trga:
Za nju se brinulo do četvero slugu.
Sad kad je umrla, muk zavlada nebom,
Kao i na njenom uličnome uglu.
Prozori se zatvoriše, a pogrebnik noge briše:
Svjestan da se takvo što zbivalo i prije.
A ni briga za pse izostala nije,
Ali je ubrzo i papiga uginula njena,
Nad kaminom i dalje tiktaka ura iz Dresdena,
A lakaj na trpezi sjedi
I drugu služavku na koljenima drži:
On koji je uvijek bio tako pažljiv dok gospodarica bijaše živa.

1917.

ROĐAKA NANCY
(COUSIN NANCY)

Gospođica Nancy Ellicott
Preko brdâ dojahala, brdâ što su pod njom pala,
Preko brdâ dojahala, brdâ što su pod njom pala,
Preko golih brdâ Nove Engleske,
Hajkajući lisicu
Na kravljemu pašnjaku.

Gospođica Nancy Ellicott puši,
Moderne ona sve plesove ruši,
A tetke joj baš ne znaju što da zbog tog osjećaju,
Ali da je moderno, one dobro znaju.

Na poliranim policama stražari
Matthew i Waldo²¹, ti vjere čuvari,
Vojska zakona neizmjenjivoga.

1917.

MR. APOLLINAX

Ω τῆς καιότητος. Ἡράκλεις τῆς παραδοξολογίας,
εὐμχανος ἄνθρωπος.
Lukijan.²²

Kad je Apollinax posjetio Sjedinjene Države,
Njegov je smijeh zveketao među čajnim šalicama.
Pomislih na Fragiliona, stidljivka među brezama,
I na Prijapa u vrtnome grmlju
Dok zuri u damu na ljuljački.
U palači gospođe Placcus, kod prof. Channing-Cheetaha,
On se zacenjivao kao neodgovorni fetus.
Smijeh mu je bio podmorski i dubok
Kao u staroga morskoga vuka
Skrivenog pod koraljnim otocima
Gdje izubijana tijela utopljenikâ tonu u zelenu tišinu
Kad ih iz prstiju ispusti gromot valova.
Tražio sam glavu gosp. Apollinaxa dok se valja pod stolicom
Ili se kesi iznad paravana
S morskom travom u kosi.
Čuo sam topot kentaurskih kopita po tvrdoj tratini
Dok je njegov suhoparni i strasni razgovor žderao popodne.
"Kakav divan čovjek..." "Ali, na kraju, što je, zapravo, rekao?"
Na udovicu gosp. Placcusa te na prof. Cheetaha i njegovu gospođu
Sjeća me kriška limuna i nagrizeni makaron.

1917.

21 Matthew Arnold (1822-88), engleski kritičar, i Ralph Waldo Emerson (1803-82), američki filozof i pjesnik.

22 Kakva novost! Nebesa mi, kakvi paradoksi. Kako li je samo domišljat. Navod iz Lukijanova dijaloga Zeuksid u kojemu se ismijava razmetljiva oštroumnost. Pjesma je satirični portret Bertranda Russella, filozofa s kojim se poslije sprijateljio.

HISTERIJA
(*HYSTERIA*)

Dok se ona zacenjivala, opazio sam da me njezin smijeh obujima, te da postajem njegov dio, dok su joj zubi bili tek slučajne zvijezde obdareni za ekipnu vježbu. Ustrkivala me kratkim udasima, inhalirala me svakim munjevitim grgljajem, dok se, najposlije, nisam izgubio u mračnim pećinama njezina grla, drobljen stezanjem nevidljivog mišića. Postariji konobar drhtavih ruku hitro je razastirao ružičastu tkaninu s bijelom kockastom šarom preko zahrđaloga zelenog stola, govoreći: "Ako dama i gospodin žele čaj u vrtu, ako dama i gospodin žele čaj u vrtu..." Zaključio sam: ako se podrhtavanje njezinih grudi bude moglo zaustaviti, neke bi se krhotine toga popodneva mogle prikupiti, pa sam svu svoju pozornost, s najvećom istančanošću, usredotočio na taj cilj.

1917.

MEDENI MJESEC
(*LUNE DE MIEL*)

Ils ont vu les Pay-Bas, ils rentrent à Terre Haute

Vidjeli su Nizozemsku, natrag će u Visozemsku.
Ali jedne ljetne noći dospjeli su u Ravennu:
Odahnuše između dvije plahte uz dvije stotine stjenica.
Ljetni znoj i snažan pseći vonj.
Četiri mekana uda prekrita ujedima.
Odižu plahtu kako bi se bolje počesali.
Tu im je nadomak *S. Apollinare in Classe*,
Bazilika ljubiteljima znana
Po kapitelima s akantima koje obavija vjetar.

Hvataju vlak u osam
Da produlje jade od Padove do Milana,
Gdje je *Posljednja večera* i jedan jeftin restoran.
On misli na napojnicu i sređuje račun.
Vidjet će Švicarsku i proputovati kroz Francusku.

A S. *Apollinare*, krut i asketski,
Ta stara tvornica, već bez Božje naklonosti,
Još među trošnim zidovima čuva točnu bizantsku formu.

1918.

U RESTORANU
(DANS LE RESTAURANT)

Le garçon délabré qui n'a rien à faire

Oronuo besposlen konobar, koji je mogao samo još
Trljati prste i naginjati se nad moje rame:
"U mom će zavičaju biti kišna sezona,
Vjetar, žega, pljusak.
To zovu danom prosjačke praonice."
(Brbljavče, balavče, okrugle stražnjice,
Molim te: barem mi nemoj sliniti u juhu.)
"Mokre vrbe i raspupale kupine
Ondje, na pljusku, kamo sam se sklonio.
Meni sedam, a njojzi još manje.
Naskroz prokisloj, dadoh joj jaglacá."
Trideset i osam mrlja nabrojih mu na prsluku.
"Škakljao sam je da je nasmijem.
Mirisala je na svježinu, koja mi je bila nepoznata."

Ali, stani malo, stari pohotniče, u toj dobi...
"Gospodine, tvrda to je činjenica.
A onda, da se pomazi s nama, banu golemo pseto;
Prestrašen, ostavio sam je na pola puta.
Kakva šteta!"
I ti, dakle, imaš svoga lešinara!
Daj gubi se i izgadi te bore na licu;
Na, evo moje vilice, počeši se po tjemenu.
S kojim pravom plaćaš iskustva poput mojih?
Na, evo ti deset suâ za kupaonicu.

Flebas, Feničanin, utopljenik petnaest dana,
Zaboravio je krikove galebova i huku kornvalskog mora,
I dobitak i gubitak, i tovar kositra:
Podvodna ga struja odvušla daleko,
Da iznova prevali doba svoga prijašnjeg života.
Promislite, dakle, gadne li sudbine:
Ipak je on nekoć bio lijep, stasit čovjek

1918

Preveo: MARKO GRČIĆ

Napomena. Pjesme *Medeni mjesec* (*Lune de miel*) i *U restoranu* (*Dans le restaurant*) Eliot je napisao na francuskome. Posljednjih sedam stihova ove druge pjesme, s neznatnim izmjenama, preveo je na engleski i pretvorio u četvrto pjevanje, *Smrt od vode* (*Death of Water*), spjeva *Pusta zemlja* (*The Waste Land*). I engleske i francuske pjesme prevedene su iz izdanja *The Complete Poems and Plays of T.S. Eliot*, Faber and Faber, London 1969.

Davor Velnić

Marginalije i sve druge ...arije

Kolo br. 1/2007 (izašlo u siječnju 2009.)

Dakle, i nakon dvadesetogodišnje odgode u *obradi i korištenju* Krležine građe još uvijek koračamo pod sumornom sjenom Krležine krošnje pa nam se sada (kao samopomoć?) u *Kolu* ambiciozno i znalački servira *opsežan izbor*, uistinu pažljivo osmišljen ostatak ostataka iz zavjetnih kovčega i „očišćenih” ormara: ostavština iz HAZU-a, NSK-a te Memorijalnog postava Muzeja grada Zagreba posvećenog Beli i Miroslavu Krleži. Postoji još i fundus, i tko zna što još, može li se reći zb(i)rka? Krležinih zapisa u Leksikografskom zavodu, a tu je i nejasna urednikova primjedba koja pak dosta nategnuto pokriva sve maliciozne domišljaje i mogućnosti, ali prije svega služi kao alibi priređivaču: *dok se usporednim čitanjem dostupnih izvora može zaključiti kako dijelovi rukopisne ostavštine za koje se može pretpostaviti da postoje nisu ni u kojoj od spomenutih lokacija.*

Mislim da je i onim najzagriženijim članovima Krležine sljedbe postalo razvidno da je tamjana sve manje i dim je sve tanji, stoga je borba za *synnaosa* između „najuglednijih krležara” postala oštra i beskompromisna, zapravo redikulozna, a njihovo čegrtanje krezubo ali ne i bezopasno.

Uz sve uvažavanje urednikova napora, njegove razumljive neiskrenosti u *Uvodu*, i kolikogod on vješto pelivao između mistifikacije i (de)mistifikacije (*ostat će upitno u kolikoj je mjeri dopušteno građu marginalija smatrati dovršenim i autoriziranim Krležinim tekstom*), ostaje gorkast osjećaj starih podvala i novih kompilacija. Ostaju nejasne namjere, (ne)vjerodostojnost vrela, a sve dodatno zamućeno nepotrebnim postdatiranjem proljetnog broja *Kola*. Broj

(ne)mogućih kombinacija je velik i kad se urednik na koncu svog uvoda zahvaljuje HAZU-u na suglasnosti da se zbirka Krležinih marginalija objavi u *Kolu*, čitatelj doista ne zna koja je građa i koja pohrana (is)korištena za ovu izdavačku prigodu ili se možda radi o kompilaciji (ne)poznate građe iz udbaških pričuvu? S obzirom da nigdje nema datuma i osnovnih podataka o tekstu, postupak sličan kao i u *Panorami...*, sve su situacije moguće, pa i one brisanja i nadopisivanja. Kad se govori o Krleži i njegovoj sljedbi, neprestano su prisutne iste dvojbe i slična zamućenja.

No, farsi još nema ni kraja ni konca; sada se „reformirani boljševizam”?! trudi pokazati nekakvu obrazinu ljudskosti i odmak od olovnih vremena tvrdog boljševizma, možda se čak i narugati svome idolu?

Zašto sve s njime u vezi mora biti toliko magleno, ispunjeno klimavim epigonskim glavama, a opet tako monumentalno mlohavo? Napuhavanje, a potom i okoštavanje mita te odvratno kruhorstvo istaknutih *krležara*, njihova prezriva umišljenost, već je odavno prešla granicu dobra ukusa. Uzalud, vrijeme guta Krležu. Sanduci prepuni ničega i ponešto povjerljivih dosjea „radi lične bezbednosti” i svake eventualnosti jednako pečate njegov život kao i ostavštinu. Krležinoj sekti to nimalo ne smeta, desetljećima ne prestaju svirati u Krležin *kamling* i pjevušiti tvrde boljševističke koračnice u novim aranžmanima. Mistificirajući Krležinu ideološku zadržnost i umanjujući jednako pogubne predrasude, sljedba neprestano pokušava postaviti Krležu kao nultu točku svehrvatske stvarnosti, književnosti naravno, odbijajući svaku pomisao da objektivno sagleda lik i djelo svoga kumira u kontekstu europske književnosti i književnih prilika u Jugoslavijama.

I nakon tvrdo ukoričenih panegirika, Krležina ostavština zveči prazno i šuplje. No krležarima to čak i odgovara, jer insinuiraju istjecanje iz zagonetnih pismohrana podupire lažnu nadu da je nešto kapitalno (hrvatski književni gral) ipak iscurilo? bilo ukradeno? i bit će kad-tad pronađeno?! Ne prođe mjesec i već me neki zajapureni krležiot pokušava uvjeriti da su neobjavljena Krležina djela zapravo ukradena, sklonjena na sigurno..., *jer im je istinu bacio u lice?!* Nude zavjeru umjesto činjenica. Velike želje i opaka nemoć! Teško, ono što je za života napisano ostaje jedina istina, kao i Krležin posve solidan talent izjedan neprimjerenom ambicijom i devastirajućim častohljepljem. Nepotrebno je previše se iscrpljivati argumentima, treba ga samo pogledati u oči i reći: lažeš, Miroslave!

Ovlašni poljubac nadahnuća nije znao cijeniti, čak ga se i stidio; jače ga je privuklo srkanje ateističkih tlapnji i nimalo diskretna kopulacija s boljševističkom ideologijom. Veći dio mita o gromovniku s Gvozda više je rezultat boljševističke hegemonije u književnosti (kulturi) i monstruoze Krležine taštine, nego su to njegovi europski književni tragovi. Sebeljublje tako uvjerljivo obližuje stigme vlastite beznačajnosti, samo što od tih cjelova rane cure i nikad

ne zacjeljuju. Sklonost neukih da obožavaju intelektualni mutež ostaje standardna premisa svih ideologija. Neoboljševizam danas nije izuzetak, sve ideologije jednako koriste i preziru gomilu, upotrebljene intelektualce još i više.

Krleži nije odgovaralo preraditi (prevesti?) neku od svjetskih enciklopedija, niti se prikloniti ideološki bliskoj sovjetskoj (bez obzira na Rezoluciju Informbiroa) ili pak nelicencirano paljetkovati talijansku (*Trecanni*), (Ujevićevu) Hrvatsku enciklopediju, Enciklopediju Britannicu, Larousse. Stalno ih je imao pri sebi, kao i onaj najkvalificiraniji dio uredništva: od komunista prezrene NDH-zijske Hrvatske enciklopedije. Zatečen trijumfom želio je narisati svoj svijet, ispuniti ga svojim tlapnjama, potom svoj ego postaviti u sredinu poput stabla spoznaje i na koncu sve zabetonirati svojim imenom kao eponimom sveznanja. Uspjelo mu je konačno svoje ime velikim slovima (preko cijele jedne fasade) pokazati na trgu svoga gospodara. Gospodarevo ime napisano je tek bijelim slovima na maloj modroj pločici.

Krležin je cilj bio *našu stvar* podignuti na enciklopedijsku razinu, a u samoci svog prkosa igrati se ljudima, njihovim biografijama; imati stalnu kontrolu nad abecedarijem te napisati enciklopediju boljševističke pobjede i bezbožničke ideologije. Paliti zelena i crvena svijetla čarobnim riječima: *Briše se!* ili: *Neka uđe!* Lizati otrov uspoređivanja s boljima i skrivati osjećaj nedostatnosti. Klecati pod teretom zavisti pa se još žešće igrati s ljudima, njihovim sudbinama. Sakriti krvničku povijest boljševizma i dati alibi njegovim zločinima i vlastitoj ideološkoj isključivosti. Kapriciozno i zloćudno – sloboda od Boga uzdiže zloduha u čovjeku. Proklamirana jednakost i diktatura proletarijata samo su pokazale koliko su razlike velike, a zajamčena prava samo crna slova na osmrtnicama.

Htio je napisati enciklopediju obezvređujući duhovnu tradiciju svetog nauka i zanemariti otisak uljudbi. Služeći političke utvare želio je stvoriti nultu točku, novo sveznanje i nove svjetove: opravdati živog diktatora i veličati sječivo jednoulja. Okriviti Hrvatsku, a krvavu okrutnost krivotvorenog pobjednika prikazati nužnom – povijesnom i konačnom. Najlakše je vladati osjećajem nametnute krivice, u tome je bio majstor. Na koncu, Enciklopedija (Opća i Jugoslavenska, Vojna ne vrijedi ni potpale) postala je njegova privatna bilježnica, doslovno *Krležina enciklopedija*; njegova intimnost poput vlastite špajze, zahoda i toalet papira. Krležina kolajna simpatija i predrasuda ukrašena retoričkim paradama i politikantstvom. Krleži su *Marginalije* poslužile da još jednom svojim suradnicima (neki od njih vrlo pismeni) očita lekciju i *von oben* im klistira pamet. Istina, nakon Drugog svjetskog rata mnoge je od njih „izvukao”, ali samo da bi sebe spasio od nekompetencije, a onda im u *Marginalijama* pokazao učiteljsku šibu.

I tu mu kriteriji nisu bili razvidni i nije prestao trgovati; mnogi od suradnika nisu bili dorasli zadaći enciklopedistike, a sastav članova republičkih redak-

cija određivale su ideološke komisije i staž u šumi, a ne struka. Lista suradnika ide od provjereno pismenih ljudi pa do partijskih doušnika i udbašije najgore vrste, od nekompetentnih anonimusa do ambicioznih, poslušnih i prignutih u nuždi ili taštini. I zato se neupućenima Krležine opaske na trenutak čine silno mudre i razborite.

Našeg prvog predsjednika svrstao bih u one silno ambiciozne, zaljubljene u Krležinu strastvenu nedorečenost. Dolaskom na vlast zaborav postaje najmiliji prijatelj.

Od svog prvog eseja Krleža ne prestaje polagati maturu i *Marginalije* su još samo jedno (ljevakovito) poglavlje njegovim frustracijama s ispitom zrelosti. Kandidat je pred uvaženom redakcijom i postaje dežurni *quod libet senior*. Najambiciozniji su mu zamorni, docirajući članci/opaske: HRVATSKI KNJIŽEVNI JEZIK, HRVATSKA KNJIŽEVNOST OD XVII – XX ST., SLOVENSKA LIRIKA, DUBROVNIK, A. G. MATOŠ, JERONIM MIŠE i IVAN MEŠTROVIĆ (zamišljeni izborni predmet na maturi – likovni), JUGOSLAVENSKI ODBOR, AUGUST CESAREC, KHUEN... u kojima ne prestaje docirati i velikim žlicama dijeliti pamet. Kandidat na maturi postaje svevideći i sveznajući arbitar, presuditelj, a oni (strogo kontrolirana redakcija) u zamišljenoj komisiji ispita zrelosti, tek zahvalni profesorčići na popravnom ispitu kod prezrelog maturanta.

U svojim diskurzivnim tekstovima, *Marginalijama* i *Panorami* pogotovo, Krleža se ne prestaje razmetati i oholost garnirati francuskim poštapalicama. A sve nepotrebno i šuplje; čisti višak kao i *vazelinsko pisanje* o Brozu ili još gore kad pokazuje potpuno nepoznavanje srednjovjekovnog pravovjerja u Katoličkoj crkvi (JURAJ DRAGIŠIĆ) i ideološku zadrtnost (DOMINIKANCI), odbojnost (DUBRAVKO DUJŠIN), netrpeljivost i mržnju (MILE BUDAK), površnost (ENCIKLOPEDIJA KOD JUŽNIH SLAVENA) kad tu, na primjer, nije spomenuo zaslugu Antuna Zare, pičanskog biskupa, koji je prvi u povijesti enciklopedistike (1614.) sačinio *index* na kraju knjige (*Anatomia ingeniorum et scientiarum*). Plošnost kad piše o Strossmayeru (zazire od velikog pokojnika). I onda obilno mortificiranje čitateljstva kad piše o MUSTAFI GOLUBIĆU?! ili o Čukaričkom štrajku (1907.) Koliko malo zna o Herodotu, jedva ga zadržava u Enciklopediji, ali koliko toga zna o Slobodanu Jovanoviću?! i koliko uzaludnog znanja o SVETOZARU MILETIĆU, VASI STAJIĆU ili pak o STANOJU STANOJEVIĆU. Krležina galaksija ničeg, ispunjena ničim, ukrašena praznim znanjem o nikome i ničemu čiji se mit i *licentia* nastavljaju preko današnje Hrvatske enciklopedije.

Popis Krležinih diskvalifikacija je pak toliko dugačak da je to zapravo njegova najomiljenija lista. I u *Marginalijama* nije ostao dužan svima kod kojih je osjetio nadarenost: Matku Peiću u članku o LJUBI BABIĆU, Ivi Hergešiću i Davidu George Lloyd u istoimenom članku; o Šuflaju u članku MADŽARSKO-HRVATSKI KULTURNI ODNOSI, Pejačević Dora u istoime-

nom članku..., i plejada pismenih ljudi na koje je Krleža išao interdiktom ili grubim riječima obezvrjeđivanja i mržnje. Naravno, i ovaj je put najduža lista onih preskočenih, sustavno prešućenih, darovitih i nigdje spomenutih: doista bitnih ljudi i događaja. Prije svega na dušu mu ide prešućivanje i (hinjena) ravnodušnost prema masovnim likvidacijama na Bleiburgu i Križnome putu, velikosrpstvo i njegov vrlo temeljit antisemitizam, četničko mijenjanje kabalice nakon pada Beograda, srbijanska kolaboracija s fašistima i nacistima... I grozno naivna hrvatska iluzija da će nam *braća*?! pomoći postati velikim narodom – panslavizam – koji je počeo kao ideja da bi se sve izvrglo u srpsku ideologiju prisajedinjenja. Možda će i to uskrsnuti jednoga dana, kad oni što žive od Krležine besjedničke rente pronađu „zagubljeni uradak” Krležine ostavštine, makar to i nadopisali. Krleža je to i zaslužio.

Tako mi dvojke iz hrvatskog i neobranih maslina na Droskulu, doista sam se trudio i pokušao prići *marginalijama* sa te, kozerske i duhovite strane. Trsio sam se pronaći toplo srce umjetnika književnika, mrvu iskrenosti ili makar uredničku razboritost, odlučnost; nešto što bi me podsjetilo na velike europske enciklopedije, njihove urednike, a ne samo na zadrtnost velikog svećenika boljševizma, na Krležinu taštinu, njegovo skribomansko nadmudrivanje s nekim polupismenim suradnicima i beznačajno redakcijsko prepucavanje. Ne, nisam imao sreće, Krležina „stigma genija” previše mu je naškodila, blokirala talent i kočila ruku; našao sam dovoljno tek za tanak smiješak: *Jedan od srpskih zetova, koji nas je razočarao... pravi Turčin, porobio tazbinu, jadni mi, nema nam spasa* – zet je, naravno, turski sultan Murat II. ili poput Krležina napatka o superlativima: „*Najugledniji, „najplodniji” itd. svi su superlativi, koji spadaju pod pojam „najnajniji”, pretvaraju se u monotonu gnjavažu. Treba bdjeti nad tim, da se definitivno iskorijene.* (ADAMIĆ, EMIL) i sva sila valjanih uredničkih primjedbi kojih se sam nije nimalo držao.

Zgodno je ono razgrtanje statističkih gluposti (kakovima vrvi Enciklopedija) kao u članku o poljoprivrednom gospodarstvu BELJE, ali Krležina rugalica i otrovni cinizam (u članku o JOSIPU BETONDIĆU) tek otkrivaju koliko se plašio spontanosti i duhovitosti. Zajedljivost i zloba stalni su mu pratilci i prijatelji. *Osim toga sakupljao je „narodne pjesme”, i to „18 narodnih pjesama”, i to iz jednog poznatog rukopisa. Znači, čovjek je prepisao 18 narodnih pjesama i ostavio iza sebe un cazzo morto u arhivu Akademije.*

Ponešto u članku o ĐURU ĐAKOVIĆU... *Ako su to provjerene činjenice, onda bi sve to trebalo prestilizovati, da bi se plastično ocrtao profil mladića, koji po svemu odudara od svoje sredine u takvim razmjerima, da su u svakom slučaju jedinstveni. Ne bi trebalo pisati apologije u ikonografskom smislu. Gdje su svjedočanstva i na temelju čega mi to tvrdimo?* Potom u članku o LUKI JUKIĆU, *...Osim toga da li „nacionalno revolucionerstvo” može biti kvalifikovano kao neka vrsta građanskog zanimanja? Pronicljivo o SIMU MATAVULJU, ...Nijesu, brate, ovi fratri Male Braće nego više kaluđeri iz manastira Krupe, gdje je čovjek*

trebao da se zakaluđeri, a eto, nije, nego je opisao svoga strica igumana i prurušio ga u Latina. Čak lucidno i pronicljivo kad piše o velikom kombinatoru i manipulatoru VIKTORU NOVAKU, ... Ta vrsta jugoslovenstva spada pod pojam suviše očite rojalističke propagande, koja je i dovela do političke krize jugoslovenstva. ...Isti je slučaj i s njegovim „antiklerikalizmom“.

Uzalud, to malo ruganja i sarkazma nije moglo osvježiti tmuran i zajedljiv Krležin lik. Njegova se sumorna autentičnost razlila noseći pred sobom i one posve dobre dijelove. Krleža sebe uporno vidi kao lik eponimnog junaka, utemeljitelja hrvatske (i šire) književnosti pa *marginalije* ostaju jedna megalomanska fusnota Krležinih Sabranih tlapnji. Krleža kao da je preskočio djetinjstvo (*Djetinjstvo u Agramu* nije me nikad zavelo), pubertet, mladost: on se valjda rodio s pedesetak godina i sa zgužvanim šeširom na glavi. Samo su tople rukice zaostale iz davnih dana preskočena djetinjstva. I upravo su te mlaćne ženkaste ručice potpis svih njegovih tekstova, predznak kalkulirane odlučnosti i njihov se rukopis prepoznaje u *Marginalijama*.

Kroz *Marginalije* se, istina, prilično učestalo provlači neposluh prema Njemu – Velikom stvoritelju Enciklopedije: *Znači: napomene glavnog urednika mijenjaju se bez diskusije i prema tome glavni urednik nije posljednja instanca (ALBANSKO-JUGOSLOVENSKI ODNOSI)*. Na prvi pogled sve izgleda dramaturški napeto, ispunjeno borbom glavnog urednika da se poštuje enciklopedijska objektivnost i zanemari osobna netrpeljivost. Ipak ne, nitko više od Krleže samog nije koristio matricu: *mi i oni*. Njegove poteškoće s republičkim redakcijama su tragikomične više nego komične. Igor Žic je sve to prenemaganje opisao samo u jednoj rečenici... *Moć mu je bila slična moći dvorske lude, no nije ju koristio na pravi način: uvijek je bio podređen pravim političarima iako između njega i Gospodara nije bilo nikoga.*

Marginalije čak bolje nego *Panorama*... potvrđuju opaku Krležinu namjeru s Enciklopedijom: *Tako se uči historija, čitajući Enciklopediju* (AMIKO II). A taj projekt njegove Enciklopedije do danas pokušava, baš u tom duhu tvrdog ljevičarskog jednonumlja, nastaviti svoju „prosvjetiteljsku“ ulogu. Apsurdno i nemoguće; baš s Krležom nismo osvojili Europu, a njegove ambicije i predra-sude samo su nas odvojile od tradicije europske enciklopedistike. Njegov je projekt danas polumrtav, živi na državnoj infuziji; nema više komitetskih pritisaka za masovnu kupovinu pa se danas Enciklopedija tiska kako bi opravdala postojanje Leksikografskog zavoda, zapravo se tiska za remitendu.

I kad sam pomislio da je Krležina (Opća) Enciklopedija dosegla samo dno, došla mi je u ruke Hrvatska enciklopedija. I Krleži dugujem iskrenu ispriku, od lošeg ima gore. Hrvatska enciklopedija je doduše osvježena s ponešto novih imena, ali (zlo)duh osnivača lebdi nad abecedarijem. Plaća li se ulaz, čime? Potom slijedim zamišljenu nit, jednu nevjerovatnu misao više nego li pitanje; jesu li svi barjaktari intelektualnog boljševizma ovjenčani u toj knjizi sveznanja – inače veliki poklonici korčulanskog ića i pića...? I doista, sve se

slaže. Svi su tu, neki i s fotografijama. A onda me dodatno uznemiri jedna odvratna misao, ma nije valjda?! Provjeravam i, da, da – svi ugledni krležari i neoboljševici, prema zaslugama! Sada mi se već otvara ključ podobnosti i namjera: odmetnuto Društvo pisaca i njegovi „viđeniji” i zaslužni članovi. Sve je razvidno: čuvar Krležina plamena ko’ mesar uživljen u tranširanje novog doba žari i pali abecedarijem i stvara novu podobnost. Igra se velikim državnim novcem. Korčulanska škola i Društvo pisaca, tzv. „reformirani boljševizam”, uslužnost i protuprirodni politički blud, vazelinske veze i zakletničke obveze, sve u režiji Leksikografskog zavoda, njegovih nevidljivih mecena – stare partijske nomenklature. Krleža je ostavio neprihvatljivu matricu ponašanja koja nas odvodi u književnu kanalizaciju i učinkovito doušništvo. Napuštajući obale udbašoidne tvorevine na trenutak je posumnjao mogu li crvi pojesti ostatke savjesti ili je aporija samo prolazna slabost; možda se na trenutak zaljuljao i to su mu najbolji dijelovi. Na tome je i ostalo. Nije bio iznad sudbine, popustio je naravi: zacementirao je „našu stvar”. Samo nas visoka remitenda može spasiti takve enciklopedije.

Naravno, u Hrvatskoj enciklopediji ostala su već „provjerena” imena, to je dio scenarija. Tako je u Hrvatskoj enciklopediji ostao posve isti članak o Vasiliju Čubriloviću kao u Krležinoj Općoj enciklopediji. Ispravak, članak je u Hrvatskoj enciklopediji znatno proširen. Drug Krleža nije ga htio (smio?) raskrinkati kao člana i ekstremne velikosrpske (terorističke) organizacije *Mlada Bosna* i zavjerenika u znamenitom atentatu, poslije idejnog tvorca modernog četništva i autora *Iseljavanje Arnauta* (1937.), vrlo preciznog i genocidnog naputka o etničkom čišćenju (ovaj put Albanaca), na koncu uglednog znanstvenika te ministra raznih u saveznoj vladi (SFRJ, naravno). Uredništvo Hrvatske enciklopedije nije ga prikazalo kao diskretnog koautora zločinačkog Memoranduma SANU-a s kojim su započele pripreme za podjarmljivanje Hrvatske. A koliko je čubrilovića još ostalo ne bi li se sakrila istina, zabetonirala laž i nastavila zadaća tzv. ljevičarskog prosvjećivanja? Hrvatska enciklopedija ne bi izdržala arbitražu intelektualnog poštenja (postoji li to uopće?) i objektivne historiografije. Ona je enciklopedija samo po dimenziji svezaka, ostatak je zlonamjeran i nedostojan naziva, ali u skladu s Krležinim likom, djelom i namjerom.

Krležina Enciklopedija je sažetak ateističkog pravovjerja i intelektualna podloga diktature proletarijata, epizode što je u svijetu trajala pedesetak krvavih godina. Nakon nasilja i likvidacija ateizam se vratio u svoje rodno ništa! Taj se povratak zove mržnja i prijezir prema svima koji ga nisu iz istoga legla. Krležino ukoričeno sveznanje je politička krstionica podobnih: beskonačan niz boljševistički orijentiranih (tzv. lijevih) kožarskih radnika, metalaca, revolucionara, „poštene inteligencije”, udbašoidnih kreatura, udvorica i angažiranih pisaca. Istinski razlozi zbog kojih se enciklopedije doista pišu: faktografija, duhovnost, povijest i uljudbe, njeni akteri... u Krležinoj Enciklopediji oklja-

štreni su na mjeru boljševističkog pravovjerja i Krležinog sebeljublja pa Enciklopedija postaje transkript jedne ideologije. *Marginalije* Krleža nije objavio u *Panorami*... (makar je razina žuči podjednaka), ne zato jer je na trenutak pomislio kako je pretjerao, već se u *Panorami* nije želio baviti insektima i brisanjem prašine, nije *Panoramu* želio reducirati na svoj kućni terarij, tamo se uhvatio u koštac s Bogom i ostatkom svijeta.

I jezik, naravno, nema nacije bez jezika, jer kovačnica bratstva i jedinstva nije izvediva bez *dva u jedan*, u južno-slovensku konjokravu, pa su Krležini naputci u *Marginalijama* tu prilično jasni i nedvosmisleni;

Pitam se prije svega: ko su ti naši lektori koji u takvim tekstovima kao što je ovaj, mijenjaju „inostranstvo” u inozemstvo, „formu” u oblik, „teritorij” u područje? Ko to radi, zašto to radi i dokle će tako da radi, kada mu je već 33 puta rečeno da se to ne radi. Nađem li još jedan takav slučaj, utvrdit ću ga kao sabotazu i postupit prema tome. (BABIĆ, ANTE)

Ili u *Generalnim primjedbama* pod *Jezik i stil*:

U svim varijantama našeg stila i sintaktičkih obrata logično je da još uvijek prevladavaju mnogobrojni ekskluzivni kroatizmi – koji ne djeluju samo zato oduzdano od serbizama, jer su žargonskog podrijetla, nego i zato jer nažalost veoma često spadaju kao doista izadnale krtije u starudiju...

Riječ je o eliminaciji ove staromodne blebetarije s obje strane i bit će potrebno da se svi neuralgizmi svedu (...). Kako se to može postići nejjednostavnije? Eliminacijom razlika ili tamo gdje to ne ide, dualističkim tumačenjem(...)

Namjesto tvorba radije upotrebljavamo tvorevina, namjesto povijest – historija, a namjesto sveučilište – univerzitet.

Uopće treba definitivno brisati malograđanštine koje se očituju u ukrasnim epitetima: gospodska obitelj, ugledna obitelj, aristokratska itd.

Marginalije su smušena i rastrgana spona između Enciklopedije i *Panorame*. Donekle zabavno i pomaknuto štivo u kome glavni lik postaje pravi i jedini cirkusant. Krleža se ponaša i piše kao da je od kolijevke sudbinski obilježen postati književni Zeus. No, odavno je s Krležom nešto pošlo po zlu. Možda je mogao postati prorok, lučonoša, ali više su ga zanimale Tijestovske gozbe jednoumlja, tuđe patnje u njegovu naliiperu. Potrovala ga je lakoća prilagodbe pa se odlučio podložiti ideologiji lenjinizma, potopu duša, mrziteljici ljudi, slobode..., u svome malom toru postao je vrhovni književni inkvizitor i arbitar sveznanja. To mu je imponiralo, beskrajno. Sol se zabljutavila, začim je pokrila plijesan. Krležina monolatrija nije donijela previše dobra. *Sol čovjeku, a tamjan bogovima*, piše u svetim knjigama; samo to, ali i ništa manje od toga.

Svojom enciklopedistikom postavio je Krleža mjeru svoje zadržitosti i spomenik mračnoj ideologiji: pogubnom boljševizmu, jer je tiranija njegove ideologije od Španjolske do Kamčatke sustavno ubijala i milijune zavila u crno, neporaženom boljševizmu, jer njegova sljedba još uvijek sniva svoje krvave

barjake. Nema mrtve ideologije! Možda bi bilo najbolje sve preskočiti, zaboraviti i *neka mrtvi pokapaju mrtve*, ali zaboraviti u ovom slučaju znači krijeviti naslijede jednoumlja, političku diktaturu i priznati poraz. U hrvatskoj književnosti ostala je mržnja prema svemu što nije od njegova legla; matrica ponašanja tako pogubna za ovu našu europsku malenkost i kulturološku beznačajnost.

Krleža je zanijekao svijet ljubavi, poštovanja i zaveo intelektualni teror *poštene inteligencije*. On je odvjetnik smutnje i podjela. Krleža *se ruga napadajući kreposti, prijezirom napaja nadarene*, ali ne donosi *plodan i stvaralački nemir* koji bi amnestirao njegov način i postupke – kako slične likove opisuje de Plancy. Ostavio nam je neizlječive podjele i nepomirljivu mržnju, zlo posijano širokim zamahom fertilnog jednoumlja. Osnovao je Enciklopediju koja se temelji na lažima i predrasudama te uzgojio zloćudno stvorenje koje će poput štakora preživjeti svaku kataklizmu i prilagoditi se bilo kakvim uvjetima: intelektualca za sve situacije – poštenog inteligenta (vidi pod *poštena inteligencija*). Biće *u egzistencijalnom rascjepu između voljnog čina i zbiljskog ponašanja, u središtu egzistencijalne laži, između riječi i čina*. Spodoba što živi u dvostrukom ropstvu: svoje licemjerne naravi i gospodarove želje.

Gromada s Gvozda je umrla, no njegovi „momci iz Brazila” uživaju plodove dobro smišljenih podjela: bez imalo stida ropski i pseći odrađuju stare zakletve i nastavljaju preuzete obveze. Hrvatska je iscrpljena epidemijom doušništva, neumornim podvalama *poštene inteligencije*, a sada Krležini zadojenci umišljaju da imaju *tratains* na znanje i pamet, neka stečena prava na moralne pridike i to samo zbog toga jer ih u olovna vremena nisu ulovili s bičem u ruci. Nekoliko eponimskih imena zorno bi opisalo taj hrvatski slučaj, no i bez prozivke lako ćemo ih prepoznati po hinjenoj nehajnosti, stalnoj prisutnosti u medijima i besjedničkoj logoreji. Čuveni hrvatski intelektualci što žele živjeti u prividu intaktne uzvišenosti. Ti nesretnici, tvorci maločega i producenti podjela čuču u svakoj komisiji, odboru, neprestano nešto otvaraju..., promoviraju, dežuraju na svakom domjenku i dodvoravaju svakoj kameri i mikrofonu. Dobro pozicionirani u svim društvenim i kulturnim ustanovama skrovito odrađuju svoju nejaku narav i Krležin program boljševističke hegemonije u kulturi. Leksikografski i odmetnuto društvo su im koordinirani stožeri, dvije kule. Sveprisutna Krležina siročad, džepari znanja i sakupljači pozornosti. Za takve je Buddha rekao:

Uče samo zbog toga da bi o tome mogli govoriti i o tome reći svoje mišljenje te zbog toga pogrešno shvaćeno učenje vodi još dalje u kvarenje i patnju.

Krležina ideologija je konačno pregažena i stavljena u isti koš kao i nacifašizam. To je premisa europske budućnosti i preambula europskog zajedništva. Demokratski svijet odrekao se boljševizma, svih njegovih preobrazbi, i ljevica ga je preboljela, došla k sebi i stidi se svog nakaznog Doppelgängera. Dok je Nobel za književnost ove godine otišao u ruke Herthe Müller, spisateljice

koja je sjajno opisala sumrak čovječanstva u režiji boljševizma, krležari i reformirani boljševidci zdušno i s nostalgijom relativiziraju razdoblje komunističke diktature.

Krleža nam je ostavio mržnju odgojiteljicu, zavist prema boljima od sebe, strah pred osobnim činom i stid preobučen u šutnju suzdržanosti – prokletstvo jednog ljudomrza. *Marginalije* su uzgredni okrajci o nebitnome, udžbenik mrzovolje; rubne zabilješke europskog književnog marginalca i domaćeg književnog despota. Jedna uzaludna i neozbiljna intervencija – tajanstvena glazura koja bi se trebala nositi s vječnošću – uistinu ništa doli samoblud mlačnom ručicom.

I vraćam se knjizi samoj, mnoštvu pitanja, nedoumicama i (malobrojnom) čitateljstvu koje od javne riječi očekuje barem sugestiju: čitati ili preskočiti? Kako sam već i citirao rečenicu iz urednikova uvoda ...*u kojoj je mjeri dopušteno građu marginalija smatrati dovršenim i autoriziranim Krležinim tekstom*, a puni naslov *Marginalija* glasi: *Iz Krležine ostavštine. Marginalije. Enciklopedija Jugoslavije. Izbor*, pitam se: čiji izbor? Opako pitanje, a onda mi dolazi drugo, vrlo neugodno pitanje za priređivača i nakladnika – makar to bila i književna periodika – Krležina autorizacija? Tko ima pravo pabirčiti po Krležinoj ostavštini u ime i za račun svojih simpatija i predrasuda? Urednik nimalo ne pomaže čuvenom pokojniku, sebi još i manje. Ovim manevrom malo će koga zavarati. Radi se o seoskoj lukavosti; pokušaj da se Krležina zadržnost pretvori u razboritost i LZ provjetri od boljševidističke ustajalosti.

Uzalud i jadno. Potajno sam se nadao naći iskrice iskrenosti; rečenicu ili pasus, nešto poput Auerbachova epiloga *Mimesisu*:

Nikako nisam htio iznositi samo ono što je odgovaralo mojoj namjeri; naprotiv, trudio sam se izložiti mišljenje u njegovoj mnogostrukosti.

Nema toga u Krleže, ali dvije rečenice iz *Marginalija* rječito govore s čime će se čitatelj susresti i o što spoticati:

Ne znam koji su to „istaknuti književnici” koje je Matica uspjela okupiti oko časopisa Hrvatska revija. Bilo je to za vrijeme diktature, a osim nekoliko mojih priloga i jednog A. Cesarca nitko se tu nije našao od „istaknutih književnika”.

Ne postoji hrvatska šutnja, to je samo bolni stid hrvatskih ustrašenaca, prijetvornost i nezrela obrana pred zavišću – mucanje laži i uznositost vlastitim kukavičlukom. Ali postoji hrvatska književna laž, njen je tvorac Miroslav Krleža. Hrvatska pamet pristala je da je Krleža povede stranputicom boljševidističke ideologije i taj pristanak, to je taj toliko prozivani hrvatski muk, uistinu sveopća zavist mlohavih i ustrašenih.

Droskul, listopad 2009.

Vlatko Perković

Kako ideološki angažman ubija dramu – slučaj Ervina Šinka¹

Oprez Ervina Šinka

Kad se komunistički aktivist kratkotrajne (1919.) Mađarske sovjetske republike ERVIN ŠINKO (Franjo Spitzer; Apatin, 1898. – Zagreb, 1967.) poslije dvadeset i pet godina emigrantskog izbjivanja iz Kraljevine SHS, odnosno Jugoslavije, baš kao i iz Mađarske, godine 1945. stalno nastanio u Zagrebu i počeo pisati na hrvatskom jeziku, on je iza sebe imao već bogato iskustvo boravka u Sovjetskom savezu, i to baš u vremenu Staljinovih „čistki” u kojima su stradali mnogi komunisti, između ostalog i Šinkov mađarski komunistički vođa Bela Kun. I o tom svom gorkom iskustvu Ervin Šinko uistinu nije mogao ni smio pisati sve do povijesnog raskida KPJ s KPSS. Ta jugoslavenska ideološka prekretnica bila je izazvana Rezolucijom Informbiroa 1948. protiv KPJ i njenih rukovodilaca, posebno protiv Josipa Broza Tita, Edvarda Kardelja i Milovana Đilasa. Tito i KPJ su otklanjali sve zamjerke sovjetskog vođe Staljina svom putu u socijalizam/komunizam i represivno se obračunavali s domaćim pristalicama Rezolucije Informbiroa. Za vjerovati je, dakle, da je Šinko, koji je za vrijeme svog dugog boravka u Sovjetskom savezu još prije rata uspio biti izuzet iz učestalih NKVD-ovih likvidacija komunističkih emigranata i koji je poznao policijske komunističke metode „pakovanja” krivice nepoželjnim komunističkim aktivistima, taj raskid doživio s olakšanjem, ali i s rutinom oprezna čovjeka koji suzdržanošću ponajbolje otklanja moguće zamke novog partijskog trenda. On se te prijelomne 1948. godine, pa ni sljedeće četiri, ne

1 Ulomak iz knjige u rukopisu o poslijeratnoj hrvatskoj dramatici

zaliće s dramskim tekstom u kojem bi, s pozicija jugoslavenske novoideološke misli i svog saznanja o *isljedničkim* metodama prebiranja po svakom „zastranjenju”, *bistrijo* problem *deformacije revolucionara* u funkciji uspostavljanja diktature i strahovlade Partije na čelu sa svemoćnim diktatorom. Šinko sve do kraja 1952., kad je već Krleža na Trećem kongresu Saveza književnika Jugoslavije u Ljubljani raskrstio s politički pragmatičnom literaturom i založio se za umjetničku autonomnost² književne tvorbe, ne izvodi na pozornicu revolucionare „koji su se hrabro držali i pred vješalima i u zatvorima” u sukobu s fašistima, a koji, kako to sam kaže u nadošlo vrijeme svog oslobođenog otpora prema aktivnostima NKVD-a³, „danas nisu više ljudi, nego krpe, koje drhte pred svakim ruskim generalom”.

Ervin Šinko konačno, poslije poduzetog čekanja, piše s pozicija obračuna svoje nove domovine Jugoslavije⁴ s Informbiroom svoju dramu *OSUĐENICI*. I ona se prvi put prikazuje 19. listopada 1952. u HNK u Zagrebu.

Nastojanje zalaska u dramu negativnih osoba

Odmah valja kazati da dotična drama, u odnosu na hrvatske poslijeratne drame koje su se od 1946. pa do praižvedbe *Osuđenika* izvodile u našim kazalištima, ustrajava na jednom izrazitom pomaku prema dramskoj sveobuhvatnosti. Pritom prvenstveno mislimo na autorovu težnju, pa i mjestimičnu uspješnost, da u krug dramskog zbivanja *Osuđenika* uvrsti dramu *neprijateljske* osobe. To je, dakako, bila novost i dramaturški gledajući značajan napredak u odnosu na dotadašnje (pa i kasnije) isključivanje *negativnih* osoba iz *statusa* dramskih osoba. Zapravo, drama *Osuđenici* na svojim najboljim stranicama upravo nateže *luk dramske napetosti* prema razrješenju drame staljinističkog poslušnika Pavla Turija, mađarskog komunističkog emigranta u Sovjetskom savezu i povratnika u domovinu Mađarsku na visokoj funkciji političkog komesara. Turi je stari komunist, uzor novoj generaciji komunista, u konkretnom slučaju mladoj Mariji Bori, partijskoj funkcionarki. Ona se u skladu sa svojom ljudskošću i humanističkom razložnošću (Šinkova očiglednog komunističkog opredjeljenja) suprotstavlja NKVD-ovoj likvidaciji jugoslavenskog omladina Ive Perića, koji je boravio na partijskom usavršavanju u Pešti, zato što se poslije Rezolucije Informbiroa deklarativno opredijelio za povratak u Jugoslaviju. U spomenutoj dramskoj tenziji, dakle temeljnoj vrijednosti ove drame, gradira se ovisnost Turijeve točne prosudbe podmuklih „namještaljki” NKVD-ova oficira Sergeja Ivanovića o vrhovnom partijskom zakonu: poslušnosti i subordina-

2 Referat je objavljen u Krležinoj knjizi *Razgovori i svjedočanstva*, Prosvjeta, Zagreb, 2006.

3 O „*Osuđencima*” – *Diskusija o Šinkovoj drami u Društvu književnika*, Vjesnik, 14. studenog 1952.

4 Marijan Matković je sa stanovitim sentimentom i tople ljudski pisao o Šinkovim emigrantskim lutanjima i konačnom zakloništu u Zagrebu, gdje je bio prihvaćen i obasut počastima. Knjiga: *Ervin Šinko, Pet stoljeća hrvatske književnosti 103*, MH i Zora, Zagreb, 1969.

ciji svakog mađarskog (i inog) komunističkog prvaka sovjetskom komesaru. Šinko, dakle, ovo pretvaranje „u krpu” zaslužnog revolucionara osjeća, bolno osjeća, kao ljudsku dramu čovjeka.

Međutim, on sve do samog finala, nažalost, sav taj dramatski naboj svog lica ne iskazuje kroz dramski rastvorene dvojbe samog Turija, kroz njegovo intimno suočenje sa samim sobom ili sa svojom suprugom Anom Andrejevnom, već kroz deklarativne retoričke napade Marije Bori na Turija, kroz njena razočaranja u ono što je Turi za nju i sve mlade revolucionarne entuzijaste predstavljao. Tim *posrednim* iskazom Turijeva drama se čitavo vrijeme očituje tek kao čin *apercepcije* primatelja jedne *moгуće* snažne drame, ali ne i kao drama koja se zaista odvija pred njegovim očima i koju on sa suosjećanjem i katarzičkim pročišćenjem srce u svoju osjećajnost. Na razini te dramske *nepotpunosti* primatelj postaje pritaženi *dopisatelj* izostavljenog. On čita svoju *nadopunu* napisanog.

Ali kad govorimo o poslijeratnom pionirskom zalasku u dramu *negativne* osobe, već i za to je Šinkov značaj golem.

Propuštene prilike

Pogledajmo sada gdje su te propuštene prilike. Njih nam otkriva sam tekst. Iz dijaloga Marije Bori s Turijem očigledno je to da Moskva tri godine nije dopuštala Turijevoj supruzi, Ruskinji Ani Andrejevnoj, da mu se pridruži u Pešti. Iz teksta se daje zaključiti da su ona i njihov sin bili Turijev ulog za njegovu „poslušnost” u Pešti, baš kao što je i sam Turi bio talac njihove pokornosti zahtjevima NKVD-a. No, Ana Andrejevna je konačno tu, u Pešti. I Marija Bor na samom finalu kaže Turiju:

*... doživjet ćete još, da će vam vlastita žena biti doušnik, doušnik Sergeja Ivanovića, a vaš sin će za par godina opet pripaziti na nju po nalogu Sergeja Ivanovića...*⁵

Iz Turija tek tada provaljuje onaj njegov, u čitatelju/gledatelju *pretpostavljeni*, očaj. I Turi tada u jednom posve nekontroliranom stanju izbacuje svoj iskaz *ružnoće* u kojoj živio. I suprotstavlja ga ljepoti Marije Bori. I govori joj, priznaje joj:

... još nikad te nisam tako volio, kao baš danas, kao baš sada. Još nikad nisi bila tako lijepa. Nikad nisam znao da postoji takva bol. Gledam te i sve me boli. Ti još ne znaš, kako je to, kad te sve zaboli od ljepote, koja ti je tako bliska, da bi

5 Ervin Šinko: *Osuđenici*, drama, str. 75 u knjizi šaptača, pohranjena u Zavodu HAZU za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe pod br. 2640, u Opatička 18, Zagreb (drama nije tiskana).

je mogao dohvatiti – a ipak je nedostiživa kao tvoja nestala mladost... Živjeti, oh, to boli, kao neka strašna rana, što je silom otvaraju. Mrak je, Marijo, kakav užasan mrak...⁶

Turi u tom konačnom suočenju sa samim sobom, na posljednjoj stranici djela, nažalost kad je već kasno za razvijanje i prikazivanje dramske radnje, još uvijek govori u šiframa. I to je jako dobro. Iskazuje refleksno kamufliranje izrečenog – svojstveno dužnosnicima koji vazda žive u strahu da ih netko prisluškuje, štoviše i onih koji se tako brane razumjeti samog sebe, jer bi u tom slučaju morali tog *samog sebe* i prijaviti. Međutim, toj provali njegove pobune protiv svog življenja u laži i goljoj poslušnosti nedostaje prethodna dramska radnja u kojoj se samo dramsko lice, iz scene u scenu, suočava s gradacijom svoje pretvorbe u „krpu”. Sve to zapravo ostaje na riječima Marije Bori. Čak i onaj najubojitiji argument koji ga izbacuje iz njegove robotske programiranosti: vjerojatnost da je njegova žena njegov doušnik. Sav užas je, dakle, iskazan samo riječima. Međutim u početku Trećeg čina, u dijalogu Ane Andrejevine s Turijem, autor je propustio priliku da sama *dramska radnja* u *neminovnoj* posljedici njihova zaoštrenog sukoba privede do scene *prepoznavanja*⁷ u kojoj bi se supružnici otkrili kao uzajamni doušnici (što bi, dakako, bilo dramski moguće, pa čak i podudarno sa slučajevima iz stvarnosti). U tom slučaju bi ono što Marija tek govori o *vjerojatnosti* da će ga vlastita žena špijunirati bio čin, djelo. Bila bi *dramska stvarnost*, a ne retoričko-logički izvod. Takva *dramska stvarnost* bi snažno, ili da ponovno upotrijebimo termin *neminovno*, privela dramu do *katastrofe*. Umjesto toga Šinko sve prepusta verbalnom iskazu, pa se njegovo samoubojstvo – pošto ga Marija privede do saznanja da je vjerojatno sam on sljedeći na listi za odstrjel, a telefonski poziv Sergeja Ivanovića da hitno sa suprugom dođe u njegov ured tu mu sumnju podupre – doimlje kao Turijevo *privatno* posezanje za dramaturški upitnim rješenjem *deus ex machina*.

No, uza sve to, ovdje je važno naglasiti, ponovo istaknuti, sljedeće: Drama negativnog lica Pavla Turija je značajan kvalitativni dramski pomak u kontekstu poetičkih konvencija naše dramske tvorbe tih godina. Već samo to što nas tekst upućuje na razmatranje drame *negativne* osobe, bez obzira na zamjerke koje smo spominjali, već je to 1952. godine bio vrijedan zakorak u slobodnije i proširenije područje dramskog stvaranja.

Dakako, ovo nisu jedine zamjerke *Osudenicima*, ali ni jedine pohvale vrijednostima koje taj tekst isijava.

Mnoga lica su nedorečena, primjerice brat Marije Bori Niklos, doušnik vlastite sestre. O onome što on čini uglavnom se govori. To je, dakle, *opisno lice* u funkciji Šinkove tendencije, ali ne i lice koje participira u konstituiranja

⁶ Isto, ista strana.

⁷ Čin *prepoznavanja* prema Aristotelovoj *Poetici* reflektira i *preokret*, to važno čvorište daljnjeg tijeka radnje i njegova uviranje u *razrješnicu*, zatvaranje *dramske putanje*.

nju *dramske stvarnosti* djela. Lice Udovice Blaževe, osobe spremne na lažno svjedočenje i ogovaranje, djeluje kao preuzeti i davno potrošeni stereotip, kao ogoljena ideja prizemnog ljudskog svojstva bez dramske individualnosti. Lice Ive Perića, mladog jugoslavenskog komunista, žrtve NKVD-ova zločina, za čije će ubojstvo taj isti NKVD-e optužiti *titoiste* zbog toga što se u povijesnom raskolu „Perić opredijelio za Sovjetski savez, a ne za Jugoslaviju”, je lice koncipirano izvan *povijesnog* dramaturškog konteksta. Ovo sada valja razjasniti.

Anakronično dramsko lice

Šinkov Ivo Perić se, prema podacima drame, u jeku bespoštedne propagande komunističkog bloka protiv Jugoslavije i sa smrtnim posljedicama za sve one koji u doseg NKVD-a nisu izjasnili protiv Jugoslavije i za Rezoluciju Informbiroa odlučno i bez ikakve zadržke suprotstavlja NKVD-ovom visokom oficiru, i to samo koji dan prije svog povratka u Jugoslaviju. On brani stav i ispravnost KPJ i kritizira KPSS. Postupa, dakle, kao da je sudionik nekakve akademske rasprave koja se uz popodnevni čaj vodi u nekom bezazlenom demokratskom salonu. Međutim, on zna gdje je. On zna da je u informbirovskoj Pešti i da radio upravo objavljuje uhićenje jednog mađarskog ministra i generala pod smrtonosnim optužbama za njihovu privrženost komunističkoj partiji Jugoslavije. Kako je, dakle, koncipirano to lice? Je li Perić budala? Ne. To je uzorno lice. Je li heroj? Ne. I heroj se skriva pred ubojitim neprijateljem, nastoji se pritajiti i u pogodnom trenutku pobijediti. Nastoji ne poginuti prije nego postigne cilj, pa ni onda kad ga postigne. Iznad svega nastoji ostati živ. Kakvo je, dakle, lice Perić koji se tako otkriva u stranoj neprijateljskoj zemlji u kojoj se za jednu „pogrešnu” riječ ide u smrt? Zašto ne izbjegava direktne odgovore? Zašto do sutra, prekositra, kad se treba vratiti u Jugoslaviju, ne dade sebi još malko vremena da preživi? A onda...

Odgovorit ćemo i na ovo: Lice Ive Perića je dramaturški *anakronizam*. To je lice iz *pretpovijesnog* vremena, lice *mitske* svijesti u sučeljenju s *povijesnim* vremenom, lice arhetipskih tragedijskih motiva. Takvo mitsko lice (što je očigledno iz povijesnog razvoja dramatike i pregleda dramaturških posebnosti građe dramskih osoba) vlastitim i svjesnim prihvaćanjem žrtve biva uzdignuto do tragičnog nositelja otpora prema incidentnim odstupima svjetovne vlasti od transcencijacije i njenih „vječnih zakona”. U općem tijeku dramske *radnje* to je njegova temeljna dramaturška funkcija. Potresnošću svog tragičnog ishoda, efektom njenog katarzičkog učinka na svekoliki puk, uspostavlja se *pamćenje* na nemili događaj i podiže razina opće svijesti o nužnosti *usklađivanja* „svjetovnih zakona” s transcendentalnim naputcima. Takvo lice je mitska i Sofoklova Antigona. *Atipična*, na samom rubu *mitskog* i *povijesnog* vremena, kad je u čovjeku toga doba počeo blijedjeti njegov negdanji religijski žar a

jačati strah od svjetovnog vladara. Upravo stoga takva „božanska osoba”⁸, radi dalekosežne učinkovitosti svoje žrtve, radi svoje predodređenosti da se zaista uzdigne do svog tragičnog smisla, ne taji svoj prekršaj svjetovnog zakona, i to odmah kaže beskompromisnom vladaru. I to je dramaturški valjan postupak. Jer dotična tragedija se razvija na sukobu *ideja* i sukobu dvaju *prava*. Ona je *vertikalno* razmatranje incidenta. Nije *horizontalna* dramska situacija u horizontalnom vremenu, u kojem dramske osobe djeluju prema svojim *povijesnim*, ljudskim, političkim interesima, bez osvrtnja na već zaboravljene transcendentne naputke življenja.

Pa ipak, Šinkov Ivo Perić, lice *povijesnog* vremena, bez ikakve zadržke, baš kao da je nositelj Antigonine etičke i dramaturške funkcije, suprotstavlja se, sasvim neoprezno za svoje vrijeme i za povijesno-horizontalno svojstvo drame, NKVD-ovcu Sergeju Ivanoviću, i to pred svjedocima, što obvezuje i samog Ivanovića da taj sukob procesuiru. Tako Šinko u svojoj drami *povijesnog vremena* gradi sasvim *anakronističnu* osobu. On čak u svom idealizmu prema pojmu jugoslavenskog revolucionara, u odnosu na „izdaju revolucionarne ideje” od strane Sovjetskog saveza, ne uzima u obzir ni to da je još davno u drami/tragediji čija se radnja odvija u pretpovijesnom vremenu ugrađeno načelo katarze *opreza*, preciznije: afekt *pročišćenja pogubne isključivosti*. Već u četvrtom stoljeću prije Krista, na samom začetku civilizacijskog doba, Sofoklov tragedijski Zbor u svom komentaru tragedije ne misli da Antigona postupa najpametnije kad se tako bespoštedno suprotstavlja moćniku Kreontu. Cilj te katarze – a ona kao afekt izbija iz same tužaljke Antigone dok odlazi u podzemnu grobnicu, a Zbor je racionalizira⁹ – je pročišćenje *isključivih* osjećaja. I ono privodi *očuvanju života*. No, Šinko ovu dalekosežnu poruku ne uzima u obzir. Njegov Perić je ostao čak i bez te svrhe. Šinko je jednostavno napisao lice izvan povijesnog dramskog konteksta u koji je smjestio radnju svoje drame. Napisao je lice izišlo iz jedne druge dramaturške vrste. Stoga je ono u drami o *povijesnom* čovjeku – a taj povijesni čovjek se u svojoj drami više ne reflektira kao *iskreno dramsko lice*, kao što je to bio slučaj s licima u prvobitnim tragedijama kad je njihova radnja osvješćivala arhetipske modele življenja i dokučivanja – *dramaturški anakronizam*. No, za čitatelja/gledatelja koji nije zaokupljen povijesnim podrijetlom vrsta dramskih osoba, već po emocionalnom refleksu identifikacije s ugroženim junakom nastoji naći izlaz za njegov ugroženi položaj, lice koje se u povijesnoj situaciji *Osuđenika* ponaša tako neprikriveno kao što se ponaša Ivo Perić je budalasto lice. I na toj razini Šinkova drama tone u svoju

8 Tako Mircea Eliade u svom djelu *Mit i zbilja*, Matica hrvatska, Zagreb, 1970., naziva Antigonu.

9 Bit pobožnu neka sveta je dužnost

Al' onoga vlast, tko za vlast ti mari,

Prekršiti nikako slobodno nije,

A tebe sud tvoje uništi volje. (Sofoklo, *Antigona*, prijevod Kolomana Raca)

tendenciju kao u živo blato iz kojeg bi se teško izvukla čak i da su se ona njena svojstva koja smo ranije razmatrali dovinula do *dramske stvarnosti*.

Pa ipak, sasvim na kraju, valja nam još jednom istaknuti težnju *Osuđenika* za iskazivanjem drame *negativne* osobe. Osim toga, nužno je pohvaliti i atmosferu zbivanja, jednu, moglo bi se kazati ibsenovsku tjeskobu iščekivanja koja izbija iz svakog stavka, pa onda i nekakav čudni trulež lažnog življenja koji zagađuje nosnice svojim izdahom i priziva molitvu za sve te zarobljenike svojih ideologija kojima su oskvrnuli život. Ono što, doduše, ne možemo pripisati dramskoj vrijednosti, ali zato možemo osjetiti kao valjanu logičku raščlambu komunističkog policijskog mehanizma koji čovjeka privodi do „krpe”, a idealistu do sudionika u zločinu, jest retorika Marije Bori upućena Pavlu Turiju. I ona je zasigurno 1952. bila u potrebitoj funkciji podrške jugoslavenskom raskolu sa SSSR-om.

Na domaku značajne drame

Dvije godine kasnije, 1. travnja 1954. u HNK Zagreb praižvedena je Šinkova drama *STRAŠNA SREĆA*. Šinko ovu dramu piše iz temelja nekih dosega svojih *Osuđenika*. Da kažemo ponajprije ovo: autor nadograđuje i sa sadržajem svoje nove drame usklađuje onu već uočenu atmosferu tjeskobe i opasnosti u *Osuđennicima*. Pritom ona zadobiva svojstva jednog suptilnijeg glasanja izgledne opasnosti ispod, u samom početku, vanjske mirnoće življenja godine 1951. obitelji poznatog i od Horthyjevih fašista strijeljanog revolucionara. Dotična obitelj živi u udobnoj i prostranoj pograničnoj kući, svega „tri kilometra udaljenoj od mađarske granice”.¹⁰ Impulsi te napetosti izbijaju ispod svečarske atmosfere dan prije otkrivanje ploče s imenima strijeljanih na čelu s Tomasom Kavacsom, mužem udovice Kovacs. Tu suptilnu vibraciju tjeskobe uvjetuju semantička svojstva *analitičke dramaturške tehnike*. Njoj je autor pribjegao zato da bi događaje *prošlosti* stavio u funkciju formiranja dramske radnje *sadašnjosti*. I nju bismo sada na sadržajnoj i idejnoj razini mogli označiti kao *radnju koja nas privodi do suočenja s ovisnostima ljudskog izbora od zamki koje povijesni vrtlozi postavljaju ljudima*.

Drugi doseg *Osuđenika* koji se preko lica informbiroovskog diverzanta Andreasa Varyja pretače u definiranje sadržaja *Strašne sreće* je umornost Pavla Turija, njegovo konačno samopriznanje da ga je NKVD-ovski, u ovom slučaju je sveobuhvatnije kazati: da ga *povijesni* stroj potpuno samljeo. No za razliku od Turija koji u *Osuđennicima* vrši samoubojstvo, informbirovac Vary, koji je prije toga, 1941., bio Horthyjev fašist, u *Strašnoj sreći* se umjesto odustajanja od služenja zlu priklonio ciničnoj indiferentnosti i prema zlu i prema dobrom. Svje-

¹⁰ Ervin Šinko: *Strašna sreća*, drama, str. 1. u knjizi šaptača, pohranjena u Zavodu HAZU za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe pod br. 2652, u Opatička 18, Zagreb (drama nije tiskana).

stan čovjekove nemoći da u zagrljaju prisila povijesti napravi slobodan izbor, on do kraja ostaje u „jurećem vlaku”¹¹ u koji je jednom ukrcan i iz kojeg nema mogućnost iskakanja sve dok je živ. Pa kako je kroz tu nezaustavljivu jurnjavu *povijesnog vlaka*, prisilno mijenjajući njegove odjeljke da bi sačuvalao život, izgubio svaki dosluh s prijekorom etičkih normi za zlo koje čini, on je svoje življenje sveo na golo proživljavanje. Pritom se kao intelektualno-cinični promatrač, i svojih, i povijesnih činidbi, samozabavlja suočavanjem s dvoje „vjernika”¹² u jugoslavenski komunistički sustav s moralnim kodeksom dotičnog sustava. On pred sina udovice Kovacs i njenu pokćerku Esteru postavlja dilemu o tome hoće li se oni u skladu sa svojom „vjerskom” pripadnošću odlučiti na to da svoju majku i dobrotvorku prijave jugoslavenskim vlastima zato što je upravo ona, ta sada slavljena udovica, svojevremeno fašistima potkazala njihove očeve, čija herojska smrt se upravo slavi, ili će prema rodovskom porivu zatajiti njenu „izdaju”. Taj čin udovice Kovacs iz prošlosti izlazi na vidjelo kroz Varyjevu ucjenu udovice za utočištem u njenoj kući dok vrši diverzije na jugoslavenskom prostoru – i sam pod prijetnjom smrću ako se neobavljena posla vrati u informbirovsku Madžarsku. Pa da bi autor pojačao dilemu postavljenu pred mlade i „vjerničke” osobe i iskazao zlu čovjekovu kob koju mu determinira povijest, njegova udovica Kovacs objašnjava svom sinu i Esteri da je fašistima potkazala tek one osobe koje su već i bez njena priznanja poslane na stratište, a da je njeno tek *formalno* potkazivanje bilo uvjet opstanka na životu upravo njih, djece strijeljanih, što znači da je ona čineći zlo činila samo dobro. Sve to, dakako, u čitatelju/gledatelju otvara pitanje: Kako će postupiti njen sin Tom i njezina gojenica Estera? Hoće li (jugoslavenskim vlastima) prijaviti vlastitu majku i dobrotvorku, svoju spasiteljicu, radi očuvanja čistoće ideje kojoj *vjernički* pripadaju, radi *istine* za koju se *vjernički* zalažu – ili se pokoriti zahtjevu krvne obveznosti, a, dakako, i činjenici da svoj život mogu zahvaliti samo majčinom činu. Ovu zamku povijesnog mahnitanja Šinko u jednom trenutku zaista stavlja u funkciju formiranja ideje i smisla svoje drame. Pritom njenu funkcionalnost udvostručuje. Dilemu akcijski konkretizira u dramaturškom čvorištu događanja sam Vary. Ona postaje zamka „vjeri” i zamka genetskom (da u ovom slučaju izbjegnemo kazati *transcendentalnom*) rodbinskom refleksu. To je nesumnjivo vrhunac Šinkova dramatičarskog doseg.

Ideološki angažman ubija dramu

Međutim, došavši do tog veličanstvenog dramskog čvorišta, Šinko kao da se preplašio njegove nerješivosti, ili „nepodobnosti” razrješenja, kao da se preplašio dramsko-tragedijskih prebiranja po njegovim *jednakopravnostima*. On

11 Isto, str. 65. Varyjevo objašnjenje ukućanima svoje i njihove zarobljenosti od povijesti.

12 Isto, str 49.

jednostavno odustaje od scena dramske muke Toma i Estere. On odustaje od gradnje veličanstvene drame o povijesnoj zamci spuštenoj na ljude. Zapravo, Šinko izbjegava zaći u to područje. Radije koristi uznemirenost svojih mladih lica i odvodi ih sa scene. Izostavlja napisati glavne prizore njihova suočenja s majkom i, osobito, njih samih sa svojim *jednakopravnim* zahtjevima. Ostavlja tek udovicu u dramskoj mucu iščekivanja njihove odluke. No, tada je već dramski udarac prenesen s Varya i majke na Tomu i Esteru. A njih na poprištu događanja nema. Dramska muka same udovice je sada već *sekundarna* u čitavom pretpostavljenom dramskom kompleksu. A u njoj je na etičkoj razini već riješen njen davni čin. Učinila ga je radi toga da spasi djecu od fašista, i to onda kad je njeno potkazivanje bilo posve beznačajno za opstanak na životu već na smrt osuđenih komunista. To znači da dramsku muku drugarice Kovacs ne reflektira njezino grizodušje zbog čina formalnog potkazivanja, već da nju izaziva strepnja od mogućnosti da će djeca pretpostaviti svoje komunističko „vjerništvo” njenoj majčinskoj ljubavi i prijaviti je vlastima kao „izdajicu”. Ključ ovih primarnih odgovora dramske zapitanosti više nije kod nje, već, dakako, kod lica koja su poslije Varyjeve ciničke zamke postavljene „vjeri” i „vjernicima” u bilo koji društveno-politički sustav (a to je, naravno, viša razini one Turijeve umornosti iz *Osuđenika*) postala glavna lica drame, nositelji njena konačna razrješenja. Međutim, njih na sceni sada nema. Drama je, jednostavno, odustala od same sebe upravo onda kad je trebala zafijukati prema svojoj kulminaciji. Zašto? Zato što se sam „vjernik” autor odmah priklonio rješenju koje nalaže „vjera”. Eto tako ideološki angažman ubija dramu.

U Trećem činu – koji je još uvijek mogao rastvoriti dramsku muku Toma i Estere i privesti dramu do toga da njeno *paralelno* glavno lice zaista postane *apsurdnost povijesti*, koja za svoje ostvarenje zahtijeva ulog, poništenje, izvornih, recimo sada ipak, *transcendentalnih* zadanosti, ili tragično (ljudsko samožrtveno) priklanjanje njima u suočenju s neumoljivim ideološkim mehanizmom svjetovnih interesa – autor se ponovo bavi raskrinkavanjem Varyevih diverzantskih nakana. On *vraća* dramu na već apsolvirano pitanje informbirovske aktivnosti protiv Jugoslavije i iščekivanje majke Kovacs da se suoči s odlukom svojih najmilijih. Pa kad iz njihova ponašanja osjeti da im je „vjera” važnija od njene ljubavi, ona se baca u bunar. No, to nitko ne vidi. To je jedan tek bočni čin, nešto uzgredno što rješava sudbinu lica koje je svoje osobne interese pretpostavila dosljednom ponašanju žene komunističkog prvaka pred fašistima. No, to je već vrhunac Šinkov plošnosti. Udovica, i sama „vjernica”, kažnjava samu sebe zbog svoje „nevjere”. Šinko je očigledno i u ovom slučaju postupio „pravovjerno”. Tako je definitivno sebi izbio mogućnost ostvarenja snažne, jedinstvene drame. Sve ostalo što se događa u dotičnom činu je samo obračun s pucanjem između Tome i Varya u kojem strada, dakako, Vary, ali i nevina Estera – tako da Varyjeva informbirovska zloća bude što upečatljivija. Šinko je, dakle, odustao i od Varyeve drame, a tako je učinkovito bio na putu da i nju ostvari.

U čitavom tom slučaju autorova finalnog pribjegavanja akcijskoj dinamici holivudskog filma B-produkcije, lice kapetana Vlade, koji je bio zadužen za Varyjevo uhićenje znatno prije Esterine pogibije, a s tim je otezao zbog svečanosti otkrivanja spomen-ploče s imenom strijeljanih, otkriva nam se kao *pogrešno* napisano lice. Jer autorova nakana je bila da pokaže *budnost* jugoslavenskog sigurnosnog sustava i superiorni nadzor koji Služba državne sigurnosti (odnosno državne *bezbednosti*) ima nad informbirovskim elementima. Ali zbog nepravodobnog reagiranja kapetana Vlade dogodi se i smrt „vjernice” Estere, čemu je autor pribjegao radi izazivanja emocionalnog učinka i mržnje prema informbirovcu Varyju. Autorova težnja da izazove te afekte rezultirala je njegovim zanemarivanjem svog prvotnog („vjerničkog”) zamišljaja idejne funkcije tog lica. Zato smo i kazali da je to pogrešno napisano lice.

Na kraju nam ne preostaje ništa drugo nego kazati: Autorov ideološki angažman suprotstavio se stvaranju veličanstvene drame koja mu je bila na dohvat ruke i u koju je tek na jedan trenutak zašao, a onda brzo i „vjernički” iz nje izišao.

Katolički idealizam i realizam Ljubomira Marakovića

Ljubomir Maraković: *Katolički idealizam i realizam, studije, intervjui, članci*. Prir. Vladimir Lončarević. Glas Koncila, Zagreb, 2009.

Znamo da su nakon 1945. hrvatski katolički intelektualci bili posve isključeni iz javnoga života, mnogi osuđeni na zatvore ili ubijeni, mnogi izbjegli smrti, potraživši spas u egzilu, a znamo da su svojim djelovanjem obilježili različita područja narodnoga života. Unatoč svojoj izvrsnosti, njihov su ih katolicizam s jedne, a hrvatstvo s druge strane, izbacili iz naše kulturne memorije, uz česta krivotvorenja njihovih djela i životopisa, uz prešućivanja i marginaliziranja. Ta praksa, bez obzira što se nalazimo u bitno promijenjenim prilikama, nastavlja se i danas: cjelokupni odjeljak duhovnosti kršćanskoga, katoličkog nadahnuća ne samo što je zaboravljen, prešućen i kao da su ti postoji, nego nije ni pročitan. Ono pak što nije pročitano ne može biti vrjednovano, ne može živjeti u svijesti današnjih naraštaja. Osobitost njihove baštine uvećava činjenica što je ona nastajala u vrijeme najvećih svjetskih kriza, u vrijeme divljanja boljševizma, nacizma i fašizma, svih vrsta radikalizama, te da su ti vrsni ljudi vrlo rano i precizno uvidjeli njihovu pogansku narav koja je nespojiva s kršćanskim vrjednostima. Imali su jasno izražena gledišta o svakoj pojavi rasizma kao i o pretjeranom,

poganskom i obogotvorenom nacionalizmu. Drago Čepulić primjerice iskazuje svu kritičnost prema suspenziji demokracije, prema stvarnosti logora i progona i prema nekim hrvatskim pandanima rosenbergovštine i prije negoli su 'mitovi' krvi i rase uzeli svoj krvavi danak i u nas. Poznati su bili stavovi Petra Grgeca prema rasnim zakonima kao i prema europskim vrjednotama iznjedrenima na humusu kršćanske civilizacije, no to mu nije koristilo što je kao katolik nakon 1945. osuđen na dugotrajnu robiju, zamalo izbjegnuvši smrtnu kaznu. Poznata su bila gledišta Nedjeljka Subotića prema fašizmu, kao što su uopće bila dobro znana stajališta Ljubomira Marakovića prema ostraučenosti političke sfere njegova vremena, u koju uopće nije ulazio i koju je, štoviše, nastojao svojom pronicavošću, svojom objektivnošću i svojom hrabrošću maksimalno otupiti. No to mu nije pomoglo da se neposredno nakon rata ne nađe pred Sudom za zaštitu nacionalne časti Društva književnika Hrvatske kojim je predsjedao Miroslav Krleža i da se njegovo ime ne izbriše iz članstva te kazni zabranom objavljivanja, a doskora i pred Kotarskim narodnim sudom koji mu je odredio trinaest mjeseci zatvora u Staroj Gradiški i dvogodišnji gubitak političkih prava te do svoje smrti više nije objavio ni jedan tekst. Takve ili slične bile su životne sudbine Mate Ujevića, Ive Lendića, Dušana Žanka, Marija Matulića, Side Košutić, Zvonimira Remete. Tona Smerdela, Josipa Andrića, Hijacinta Boškovića, Pavla Tijana, Bonifacija Perovića, Deželića, Luke Brajnovića, Jurja Šćetinca, Milana Ivšića, Stanka Petrova, Filipa Lukasa, Marka Čovića, Luke Perinića, Krste Spalatina,... Zaborav, šutnja, muk.

U niz takvih zaboravljenih, prešućenih i nedovoljno ocijenjenih intelektualnih djelatnika, iako s bitno drukčijom sudbinom, pripada književni, kazališni, filmski i scenski kritičar i teoretičar, povjesničar, urednik i antologičar, prevoditelj, profesor i poliglot dr. Ljubomir Maraković. Marakovićevu je smrt 1959. ispratio „neugodan, ali pokoran muk tadašnje književničke nomenklature”,¹ dok je opširan nekrolog mogao osvanuti samo u listovima hrvatske političke emigracije. „Da, bio je ušutkan, umro i bio prešućen, ali je za bolju budućnost, koja neminovno dolazi, ostavio bogatu duhovnu baštinu, dragocjeni prinos. Njime će se koristiti novi naraštaji, koje žele silom izbaci iz kolotečine hrvatske tradicije. Njegov kontinuitet bit će opet uspostavljen. Pri tome je baština Ljubomira Marakovića od prvorazredne vrijednosti”, pisao je optimistički i s velikom nadom Ivo Bogdan u „Hrvatskoj reviji”.² Spomenuti kontinuitet jest uspostavljen, najprije skromnije s Dubravkom Jelčićem, pa nastavljen s Lukom Vincetićem, da bi ga u određenu smislu „rehabilitirala” kao kazališnoga kritičara teatrološka struka (Hećimović, Batušić, Senker). Nakon 1990. Antonija Bogner-Šaban posvećuje Marakoviću veći prostor u „Stoljećima hrvatske književnosti” od onoga koji je dobio u „Pet stoljeća” i koja je do sada objavila najispravniji pregled Marakovićevih književnih nazora i interesa. No tek će s istraživanjima Vladimira Lončarevića³ započeti pravo otkrivanje Ljubomira Marakovića, odnosno Lončarevićeva monografija postat će temelj za svako daljnje izučavanje Marakovićeva vrlo raznorodnoga i opsežnoga književnog djelovanja.

Si licet parva, kako se sudbina Viktora Vide bitno razlikuje od sudbine drugih hr-

vatskih književnika koji su bili prisiljeni na egzil i nastavili svoj književni rad u svojim drugim domovinama, tako se i sudbina Ljubomira Marakovića razlikuje od niza onih hrvatskih pisaca koji nisu – jer nisu imali za to nikakva razloga – tražili životni spas u izbjeglištvu, nego su novu vlast dočekali u svojoj zemlji. Naime, Viktor Vida je jedini hrvatski književnik iz egzila koji je svoje mjesto našao u ediciji „Pet stoljeća hrvatske književnosti” i jedini pjesnik kojemu je objavljena – razumljivo – 1971. knjiga izabranih pjesama. Iste je godine u ediciji „Pet stoljeća hrvatske književnosti” našao svoje mjesto Ljubomir Maraković. Što povezuje ovu dvojicu hrvatskih književnika? Da se kojim slučajem Viktor Vida nije našao u Krležinoj blizini i ogrijavao se suradnjom u Krležinu „Pečatu” te da u svojim pjesničkim početcima nije zabilježena njegova buntovnička, „lijeva” orijentacija, teško da bi bio uvršten u spomenutu ediciju. Ljubomir Maraković pak sa svoje strane napisao je čitav niz – gotovo čak četrdesetak – pozitivnih kritika i tekstova o raznim djelima Miroslava Krleže u kojima je, iako oslonjen na čvrste katoličke pozicije, bez zavora i bez isključivosti pisao o Krleži te je o njemu kritički svjedočio gotovo maxima cum laude, osobito o njegovoj ekspresionističkoj fazi, koju je prvi uočio, istražio te kritički i povijesno utemeljio, kao što je uostalom prvi kritički i teoretski vrsno analizirao cijeli ekspresionistički pokret u Hrvatskoj. Štoviše, Miroslav Krleža i nakon 1941. ostaje i dalje Marakovićevom temom – naime što se Marakovića tiče, ništa se s proglašenjem NDH u književnosti nije promijenilo, vrijednosti za njega ostaju iste, književnoestetski kriteriji za njega ostaju isti kriteriji kao i prije 10. travnja, i on ih se nedvosmisleno drži. Kako je vrjednovao Krležu prije, tako ga vrjednuje i poslije toga nadnevska. No jedan jedini negativni kritički tekst što ga je Maraković adresirao na *Balade Petrice Kerempuha* u „Hrvatskoj prosvjeti” njihov mu autor nije mogao oprostiti. Je li taj tekst razlogom da se Krleža nije drukčije postavio prema svojem kritiku koji je itekako pridonio učvršćenju Krležina mjesta i značenja u hrvatskoj literaturi i kulturi prve polovine 20. stoljeća? Po svoj prilici Krleža ga nije mo-

1 Vladimir Lončarević, „Svećenik književnosti” u: Ljubomir Maraković, *Katolički idealizam i realizam*, Glas Koncila, Zagreb, 2009. Hrvatska katolička baština 20. stoljeća”, knj. 12., str. 9.

2 Usp. Ivo Bogdan, *Baština Ljubomira Marakovića*, „Hrvatska revija”, IX, 1959, br. 2, str. 145.

3 Vladimir Lončarević, *Luči Ljubomira Marakovića. Život i rad, estetički pogledi i kritička praksa*. Filozofsko-teološki institut Družbe Isusove, Zagreb, 2003. V. Lončarević, *Hrvatski katolički pokret i književnost*. Alfa, Zagreb, 2007.

gao zaboraviti, osobito zbog oštre i negativne kritike vrlo značajne idejne i ideološke pozadine toga neobičnoga literarnog konstrukta. Pa ipak, čini se, za Marakovićevu, ma koliko to bilo skromno opsegom, uvrštavanje u ediciju „Pet stoljeća hrvatske književnosti” u dobroj je mjeri zaslužno njegovo višekratno pozitivno određenje prema Krleži, Krleži kao osnovnom i jedinom kriteriju po kojem se određivala sudbina svih drugih hrvatskih pisaca.⁴ Uglavnom, većina onoga što je o Marakoviću bilo zapisano do 1990. obilježeno je ideološkom nesnošljivošću, omalovažavanjem ili posvećanom ignorancijom; njegovu se katolički prodahnutu orijentaciju optuživalo s isključivosti, da bi se ipak kadšto priznavalo njegovu toleranciju i stručnost, odnosno činjenicu da mu estetičko-kritičku senzibilnost nisu gušili njegovi idejni stavovi. Unatoč svim dosadašnjim naporima da se Marakovićev opus odistinski istraži i osvijetli, još uvijek sa svoje fascinante raznolikosti i mnoštvenosti interesa on ostaje samo dotaknut. Temeljita bi istraživanja zahtijevala razradu pojedinih tematskih grozdova njegova ukupnoga djela koje obuhvaća više od 1.100 bibliografskih jedinica, bilo da je riječ o njegovim kritikama, pregledima i sintezama, komparatističkim studijama i ogledima ili o uredničkom i antologičarskom radu, prevodilaštvu, vjerskim, moralnim, socijalnim i političkim pogledima. K tomu treba dodati njegovu interdiscipliniranost: interes za film, glazbu, balet, operu i likovne umjetnosti, praćanje književnih, filozofskih, crkvenih zbivanja širom Europe, crkveni i društveni angažman, profesuru, brojne nastupe na radiju i Pučkom sveučilištu te katoličkim sastancima u zemlji i inozemstvu. To što je izgubio u natjecanju za sveučilišno mjesto docenta na katedri za noviju hrvatsku književnost 1929. u prvom redu treba pripisati njegovu javnom svjedočenju i izražavanju katoličkoga svjetonazora i djelatnom sudjelovanju u katoličkom pokretu. Isto tako, treba reći da bi u tom slučaju sigurno završio njegov urednički posao u „Hrvatskoj prosvjeti” jer bi se tada posve posvetio znanstveno-nastavnič-

kom poslu. Iako je teško reći što bi bilo da se do kraja dao u znanstvene vode, sigurno bi iznjedrio koju sintezu, vjerojatno i povijest hrvatske književnosti, u najgorem slučaju 19. i 20. stoljeća, dok bi svojim bogatim poznavanjem svjetske književnosti oplemenio studij kroatistike. No s druge strane, sigurno bi nestalo one živosti, prijeko potrebne za književni razvitak i boljitak tzv. opće stvari, koju je kao urednik „Hrvatske prosvjete” sve do 1941. idejno vodio, oponirajući s katoličkih pozicija i promovirajući različite mlade i mlade autore, potičući njihove talente i hrabreći ih da se, nadahnuti kršćanskim svjetonazorom, potvrde novim, suvremenim i modernim slogom.

Marakovićev je značaj neupitan, njegov je značenje iznimno veliko. Gotovo svega čega se doticao, doticao se neospornim i teško osporivim čvrstim stavom: kako u pitanjima literature, tako i u pitanjima crkvenosti u sklopu Hrvatskoga katoličkog pokreta. Kao književnik i zauzeti katolički svjetovnjak u velikoj je mjeri obilježio gotovo četrdeset i pet godina trajanja, plodnog djelovanja i svjedočenja toga pokreta. Taj je pokret, iako ne bez izvanjskih poticaja, ipak u najvećoj mjeri bio autohtoni hrvatski pokret – način organiziranja katoličkoga laikata, dok se u području književnosti s Marakovićevom kritikom u našoj književnosti kršćanskoga nadahnuća stvara novi red koji poštuje i vrjednuje umjetničko djelo, ne samo po njegovu sadržaju – dostatnoj mjeri pobožnosti ili ispovijedanja vjerskih istina – nego po njegovu totalitetu, vodeći računa o jednakosti sadržaja i forme i naglašavajući estetsku sastavnicu kao bitan konstituens svakoga književnoumjetničkog djela. Iako *catholicus* do srži, iako je uveo u našu literaturu pojam „katolička književnost”, nije podnosio nikakvu zasukanost, ni katoličku, ni hrvatsku. Isticao je da „katoličko mišljenje nije nikakav partikularistički ghetto, nego da se ono uklapa u jednu jedinstvenu cjelinu čitavog našeg nacionalnog života sa svim onim što je u njemu pozitivno, dobro, pošteno, valjano i trajno. Svakom pravilnom sudu lojalno priznajem vrijednost i o nj hvatam svoj rad kao o čvrstu kariku, jer nemam nipošto prepotentnih ambicija (koje su kod nas toliko česte), da smatram sebe začetnikom

4 Bilo bi vrijedno posebno istražiti odnos Maraković-Krleža.

svega, kao da o svemu mogu ja sam prvi i najbolje i jedino ispravno govoriti”.⁵ Svoju je kritičku metodu brusio na motrištima Rikarda Kralica i njegova časopisa „Gral”, a poslije ju je dotjerivao i oplemenjivao drugim stranim utjecajima, osobito utjecajima iz francuske književnosti. Iznjedrio je pojam „stvaralačka kritika”, temeljeći je s jedne strane na vrsnom poznavanju svjetske književnosti i domaćih prilika te snažnoj intuiciji. Za Marakovića je umjetnost, susljedno i književnost, izraz totaliteta ili božanske biti. Njegova programatska knjiga *Nov život* i stavovi koje je u njoj izložio utiru put razumijevanju književnosti novoga naraštaja katolički orijentiranih pisaca koji dolaze nakon „starih”, koji su prihvatili njihov etičko-estetički temelj philosophiae perennis i tražili nov i suvremen književni/pjesnički-prozni-dramatski izraz. Bio je posve svjestan da se katolička književnost ne može razviti iz tendencije, nego mora biti ekspresija unutar-njega svijeta pisca katolika. Drugim riječima, književno se djelo, po Marakoviću, ne može opravdati nikakvom tendencijom. No govori Maraković, „sve ono, što odražava makar i nesvjesno vječite istine na kojima je zasnovana Crkva katolička i njena nauka, jest u neku ruku katolička literatura, kao što i duša ljudska u izvjesnom smislu ‘naturaliter christiana’, dakle kršćanska i onda, kada kršćanstva još nije ni bilo.”⁶ Naime, „katoličko književno djelo djelo je apostolata spasonosnog poslanja za ideal koji gleda u divnom preobraženom obliku”.⁷ Pa ipak, Maraković nije pristao uz jednostranost Mahnićeve etičke kritike, isticao je važnost i primat estetičkih mjerila za prosudbu literarne vrijednosti književnoga djela i treba „književnost kao umjetnički oblik izražavanja obraditi zaista kao umjetnost i prvenstveno po estetskim kriterijima”.⁸ Vođen u svojim početcima katoličkim idealizmom, Maraković je duboko svjestan činjenice kako

nije baš lako postati kritičarom: „Kritičar dakako mora biti veoma dobro naobražen, što se književnosti tiče: povjest književnosti, pa književnost sama, ne samo naša, nego također znamenitija djela stranih književnosti, za tim savremena književnost, pa osobito kritičarska djela kao essayi, književne studije i dr. moraju mu biti dobro poznata.”⁹ Imamo li na umu da je to pisao kao mladac, po svoj prilici možemo razumjeti njegov samoprijegor u stjecanju književnih i drugih znanja.

Poseban problem jest pitanje „katoličke moderne” i „katoličke književnosti” uopće. Iako ga neki smatraju utemeljiteljem „katoličke moderne”, sam kazuje da je krivo govoriti o „Katoličkoj Modernoj”,¹⁰ u tom pojmu vidi „žalac zlobne tendencije”, tvrdeći kako je Prohaska – to je naime Prohaskin pojam iz 1921. – to „posve samovoljno” okrstio tim imenom. Uopće bio je sumnjičav prema mogućnostima realizacije katoličke književnosti. Maraković je tražio od pisaca katoličkog nadahnuća da „stvaraju autentičnu katoličku književnost, proizašlu iz dubine njihove sjedinjenosti s Bogom. A ta sjedinjenost nije dakako svediva ni pod kakav idejno-estetički nazivnik”, piše Lončarević. Maraković na kraju priznaje da je bilanca njegova nastojanja – ideal kojemu imaju težiti katolički književnici – daleko od onoga što bi želio ili mogao s punim pravom ocjenjivati kao nepobitnu umjetničku i književnoestetsku vrijednost. Rat i poslijeratna stvarnost posve su zatvorili svaki govor i problematiziranje katoličke književnosti – tek što se one koji su u tom duhu pisali smatralo bezvrijednim piscima i diletantima.

Što nam donosi novi izbor Marakovićevih tekstova objavljen u sklopu edicije „Hrvatska katolička baština 20. stoljeća”? Priređivaču Vladimiru Lončareviću u prvom je redu bilo stalo do toga da među preobiljem Marakovićevih tekstova izabere one koji se u prijašnja dva, dakle u Jelčićevu i izboru Antonije Bogner-Šaban nisu pojavili. Razdijelivši knjigu

5 Ljubomir Maraković, *Tendenciozna kritika*, „Hrvatska prosvjeta”, XVII, 1930, br. 5, str. 116.

6 Ljubomir Maraković, *O katoličkoj književnosti*, „Hrvatska prosvjeta”, XI, 1924, br. 8-9, str. 398.

7 Ljubomir Maraković, *Katolička akcija i književnost*, „Hrvatska straža”, IX, 1937, br. 19, str. 10.

8 Ljubomir Maraković, *Hrvatska književnost*, XIX, 1932, br. 4, str. 92.

9 Ljubomir Maraković, *Literarni rad hrvatskih srednjoškolskih đaka*, „Luč”, I, 1905-1906, br. 1, str. 4-5.

10 Usp. Ljubomir Maraković, *Katolička literatura i literarne forme*, „Luč”, XXIV, 1928-1929, br. 3, str. 84.

na tri osnovna polja priređivač je želio najprije pokazati duhovnu pozadinu iz koje je rasla Marakovićeva neupitna ljubav prema književnosti: rekli bismo riječ je gotovo o svjedočkim tekstovima koji nam omogućuju da bolje upoznamo duhovni profil toga velikog čovjeka. Primjerice, tekstovi *Moji ideali*, *Naši ideali* ili *Obnova kršćanskog života po Euharistiji* te tekstovi o Johnu Henryju Newmanu i Fredericu Ozanamu bitni su za razumijevanje Marakovićeve duhovne orijentacije. U drugom dijelu smješteni su tekstovi koji se do sada nisu tiskali i koji vraćaju našu pozornost na fenomen „katoličke književnosti”, tekstovi su vezani uz Hrvatski katolički pokret i svjedoče o estetskim pogledima Ljubomira Marakovića. Riječ je dakle o odjeljku koji zaslužuje posebnu pozornost jer se izabranim tekstovima aktualiziraju pitanja za koja dobar dio naše književne historiografije smatra da su riješena. Kako će biti riješena, kad su u Lončarevićevoj drugoj knjizi *Književnost i Hrvatski katolički pokret* iz 2005. tek naznačena, sabrana i razložno predstavljena.¹¹ U trećem dijelu pojavljuju se tekstovi koji se inače često mjestimice, pa i proizvoljno – uglavnom u cilju dezavuiranja i podcjenjivanja po koje Marakovićeve teze, gledišta ili mišljenja – znaju navoditi. Posebno tu mislimo na tekstove o Milutinu Nehajevu, o Krležinim *Baladama Petrice Kerempuha*, o Zvonimiru Remeti i o Vladimiru Nazoru. Napokon priređivač je knjigu zaključio objavom cjelovitog *Utoka na presudu Društva književnika Hrvatske* koji se do sada samo djelomice citirao. Držeći se kronološkoga slijeda u svakom pojedinom dijelu knjige, priređivač je u bitnim crtama uspio osvjetliti obrise iznimno opsežnoga Marakovićeva djelovanja, kako sam zaključuje, „kao kulturnog radnika, organizatora i idejnog nadahnitelja hrvatskog katoličkog pokreta te književnika, posebice s obzirom na katolički profil njegove ličnosti”. Istina, mogli su se u toj knjizi naći još neki Marakovićevi tekstovi, primjerice svakako bi dobro došao jedan od posljednjih njegovih eseja *Svietska književ-*

*nost. Vriednost i smisao prevodenja*¹² u kojem se, među ostalim, zauzima za planski pristup prevodenju najboljih svjetskih djela na hrvatski jezik. Kao da oslušujemo razloge pokretanja edicije „Vrhova svjetske književnosti” pedeset godina poslije. Namjerice ostavljamo po strani prijepore što ih izaziva njegov tekst o Krležinim „Baladama”. Krležolozima takav Marakovićev esej o Krleži izgleda sramotno, skandalozno i bogohulno: obrušiti se na svetinju *Balada*, i to s izvanknjiževnim razlozima, daleko od njegove prepoznatljive tolerancije i zagovaranja estetskih načela pri vrjednovanju književnih djela, u stilu: prije je imao razumijevanja, sada ne razumije. To je bio čin koji mu, ne samo Krleža nego i niz onih koji su Krležu slijedili, nisu mogli oprostiti. Kako je uopće mogao podleći ideološkom pristupu i s pozicije tolerantnosti prijeći na poziciju idejne ortodoksosti? Bez obzira na činjenicu što su *Balade Petrice Kerempuha* itekako autorski promišljene s izvanknjiževnih Krležinih vidika i ostvarene kao jezični i idejni konstrukt koji u sebi nosi plamen kominternovskoga duha i pečat Engelsovih seljačkih ratova. No o tome drugom prigodom.

Božidar PETRAČ

Sakrilegij?

Hamlet – predstava Dubrovačkih ljetnih igara & Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu

Predstavu Shakespeareova *Hamleta* na Lovrjencu, pardon: predstavu *Shakespeareov Hamlet na Lovrjencu*, proglasiše svetom tradicijom koju po svaku cijenu valja njegovati. Ove je godine očekivanja iznevjerio Ivica Kunčević, dramaturg & redatelj, ujedno i car gospodar Igara; njegov je Promašaj odkamenovan kao da je netko raspisao nagradni natječaj.

11 Na žalost, Lončareviću knjigu nije popratila nikakva kritička recepcija.

12 Usp. „Spremnost”, IV, 1945, br. 163-164, str. 10.

Je li uistinu riječ o Zločinu, o Nedopustivoj Sramoti? O Sakrilegiju? (BTW, najdalje od Promašaja bile su režije Radojevića i Menzela; ujedno, i vrlo daleko od Punog pogotka. Je li uopće moguće pogoditi? Što uopće ciljamo?) Philip Zimbardo slučaj bi proglasio školskim primjerom za ono što je u istoimenoj knjizi nazvao „Luciferov učinak”, a o čemu poslovi- ca jednostavnije kaže: *moć kviri* – bilo kakva moć, čak i moć kazališne kritike, autistična i posve virtualna. To je prirodno ljudsko pona- šanje. Kanimo li biti poštene, koncentrirajmo se...

Nisam opazila da bi koji osvrt objavljen nakon izlaska prve varijante pričekao na, ili barem uzeo u obzir, premijeru nefestivalske predstave (osim, možda, prikaz u *Vijencu* od 10. rujna). A nije tu bilo riječi o gostovanju haenkaovske priredbe na Igrama, niti bi se čekalo na gostovanje dubrovačke u Haenkau, nego su ta dva *Hamleta* – jedan, zajednički projekt. Pa bi bilo pristojno procijeniti oba posla; tekar poslije obje premijere, reći što se napravilo, i naravno, komentirati odnos napravljenog prema onom što se htjelo napra- viti, to je najkorisniji dio kritike... možda i jedini koristan... Ovako je i najudaljenijima od kazališta unisono pljuvanje Kunčevića već u prvom krugu zavonjalo po osobnoj osveti ili/i šlagvortu za upozorenje na nešto trulo u Igrama... kojima bi, valjda, dobro došao kakav vrli novi Fortinbras... premda bi, vje- rujem, i njega ubrzo raskrinkali kao truloga Klaudija... U drugom krugu, dobili smo re- pete: pa, normalno – trulež u HNK ZG već je opće mjesto. A publika je, benevolentna, obje varijante širokogrudno prihvatila! Toliko o tome.

A sad, ispočetka.

Dubrovačkog *Hamleta* vidjela sam ljubav- nošću Hrvatske televizije. Tomislav Čadež (na forumu *Jutarnjeg lista* www.reci.hr) mi- slí da je prijenos kazališnog čina „imbecilna ideja”, korisna samo izabranima zbog lijepe svote „za dnevnicu i hotel snimateljima i teh- ničarima”. S obzirom da o audiovizualnom zapisu predstave a onda valjda i prijenosu uživo postoje slična mišljenja i relevantnijih autoriteta, moram snuždeno reći da mi je u ovo recesijsko doba nemoguće na drugi način

postati publikom toliko kilometara udaljena događaja, te sam „imbecilnoj ideji” neopisivo zahvalna. (A sjetivši se, na primjer, antologij- ske Parove tevedaptacije dubrovačkoga *Ko- lumba*, čak bih se i posvađala, braneći tezu da se uz pomoć kamera i montaže režira novo umjetničko djelo, bilježenjem već postojećeg, što, nesrećom, nije bio slučaj u spomenutom prijenosu, ali, kao i prijenosom kakve nogo- metne utakmice, što sigurno nije „imbecilna ideja”, dobismo bar informacije.) U Zagrebu, bila sam na prvoj reprizi. Ukratko: Kunčevi- ćeve su premise iste, no, u realizaciji postoje razlike koje omogućuju znatno drugačiji do- jam, u korist haenkaovske varijante.

Udugo slijedi.

Prvi problem: prostor.

Redatelj se u *konceptiju* zaletio zasljepljen lovrjencomanijom. Htio je da Lovrjenac u- istinu bude – Lovrjenac. Dakle, ne kazalište od kamena & pozornica s ponekim već zada- nim elementom scenografije (npr. apsurdnim, svemusmetajućim bunarom), nego doslovno dubrovačka tvrđava, kulturna znamenitost. Ona danas prije svega služi zadovoljavanju turista, a nema konotacije kakve ima Knežev dvor, čak ni onakve kakve bi imao neki ljet- nikovac. Istina, podsjeća na Elsinore iz filma Laurencea Oliviera, iz 1948. godine. No, u ovom bi kontekstu prije trebalo spominjati film iz 1959. godine, s Hardy Krugerom, *Der Rest ist Schweigen*, gdje su Hamlet & njegovi – mrski kapitalisti iz sredine XX. stoljeća, zato što je Kunčević donio sličnu autorsku odluku: njegovi su Klaudije i Gertruda ovodobni lovaši, koji tulum u povodu svog vjenčanja održe na Lovrjencu, što se očekuje da vidimo kao blasfemiju (kad već nije više sablažnjiv sam njihov brak, u doba praižvedbe smatran incestom, dakle, grijehom – sjetimo se samo Henrika VIII. i njegove prve žene, i nateza- nja oko konzumiranosti ili nekonzumirano- sti njezinog prethodnog braka s Henrikovim starijim, prerano preminulim bratom, a nije bila riječ tek o trenju unutar obitelji, nego o sudbini države, sigurnost koje, vjerovalo se, ovisi o zdravom muškom prijestolonasljedni- ku, a to je, tvrdio je Henrik zaluden ljubavni- com, očito ugroženo „grijehom”). Međutim,

grijež pirovanja na Lovrjencu je, mislim, upitan, jer je, ponavljam, Lovrjenac dubrovačka kulturna znamenitost, a ne, ne znam, aktivna crkva. Ili groblje. Ili bolnica iz koje bi se izbacilo pacijente. A čak i ne puštaju *caj-ke*... Ne vidim nikakav kulturocid u tome da Grad unovči svoje znamenitosti iznajmljujući ih povremeno, takvu eksploataciju čak smatram poželjnom, uz uvjet da se ljubazno pokuša izbjeći crne mise ili S/M veselice. No, svakako, može se pretpostaviti da nešto jest odbojno u samohvalnom razbacivanju novcem & zapisivanju teritorija koji važnošću nadilazi privatne interese, pa bi megalomanskim potezom tajkunski par bio moralno odvređovan. Što je, bravo, karakterizacija u skladu s izvornikom. Tako da je početak predstave konceptijski sasvim prihvatljiv; no, drugi dan, i sve ostale dane, likovi nastavljaju boravak u „unajmljenom” prostoru, što nije baš logično... Valja, dakle, pretpostaviti pa oprostiti – da Lovrjenac najprije ne glumi ništa, dok ansambl glumi tajkunsku obitelj & slugu, i da kasnije Lovrjenac glumi Elsinore, a ansambl kraljevsku obitelj & dvorjane. Pa da na kraju ansambl dobiva dvostruke uloge, i kraljevske obitelji & dvorjana, i tajkuna & osoblja, a Lovrjenac opet ne glumi ništa... no! Taj kraj Ahilova je peta predstave. Dakle – drugi problem: kakvim nesretnim ishodom ovaj *Hamlet* završava?

Ne valja zaboraviti da je u očima elizabetsanske publike „norveška” Čvrsta Ruka, naravno, asocijala na Jakova VI., očekivanog i I., koji Englezima jest bio stranac, ali uistinu je „ima(o) neka stara prava” i – nakon nesigurne Ženske vlasti, kao Muškarac – jamčio žuđeni red. (Velik dio Shakespeareova opusa posvećen je užasima građanskog rata.) No, kad Hrvati, još uvijek izbezumljeni višestoljetnom tiranijom stranaca, da ne kažem ksenofobijom, danas moraju odlučiti tko je Fortinbras, nisu skloni autorovom vrednovanju svršetka kao sretnog ili barem utješnog. Nije nam dovoljno da je „danska” vlast implodirala, nego su i „Danci” zeznuti dolaskom nove.

Kako Kunčević vidi tu novu vlast? Po prvi put u predstavi – što znači da za razliku od ponude u integralnom tekstu nema nikakvih prethodnih informacija o liku

– pred gledateljstvo stupa glumac Stojković, samopouzđano, smirena lica, u blistavobilom odijelu, s profinjeno dizajniranim dioptrijskim naočalama. Svoje replike izgovara na engleskom. Mogao bi sasvim lijepo biti profesor s Wittenberga, ili – držimo se nove priče – zalutali turist; no, navodno bismo ga trebali shvatiti kao kolegu tajkuna/kralja, inozemnog. Da je baš to važno, svjedoči zadnja Hamletova replika, svedena na: „Ja umirem, Horacije, al pričem da izbor će vam past na stranca – ostalo je šutnja.” Na zidinama Lovrjenca (koji ponovno mora biti to što jest, naime dubrovačka kulturna znamenitost) ugledamo – ili ne ugledamo, zaslugom realizatora TV prijenosa – svjetlom napisano „restaurant”. Tragedija? Ili crni humor? Ili...? S obzirom da sam jednom, još u mladosti, bez ikakva osjećaja krivnje objedovala u rovenskom restoranu smještenom u prizemlje stambene zgrade iz doba Ivane Orleanske, i da time kuća nipošto nije izgubila svoju kulturnopovijesnu i arhitekturnu zanimljivost, ne znam što bih rekla na Kunčevićevo zgražanje. I nije mi, sirotoj, jasno – ako je nakon Zla (jednokratani pir domaćeg skorosteka u kulturnoj znamenitosti) stiglo Gore (kulturna znamenitost trajno pretvorena u prostor mogućih pirova, pritom vlasništvo pada u kandže stranom kapitalu), u što onda moram prevesti nesprenoga Hamleta, koji je, zar ne, svemu kriv, jer da se na vrijeme osvetio, zatezalo tankočutno, Fortinbras ne bi... ne? A nismo li smatrali baš krasnim odustajanje od revanšizma? Ma, što je tko danas u Hrvatskoj morao napraviti, a nije, da nas ne rasprodaju? Jesu li to mladi ljudi? Specijalno oni zamišljeni nad smrću i pokojom knjigom? Izdale su ih njihove Ofelije? I, jesu li oni uistinu toliko odgovorni, pardon, utjecajni? Jesu li emigrirali u duševnu bolest zato što im nije moguće da budu utjecajni? A da Kunčević nije malo *zabrijao*?

Dodatno me zbunjuje iznenađenje u Fortinbrasovoj pratnji, Ros & Gil, živi i zdravi; tako Stojković po logici priče prije ispada engleski kralj s kojim se *undead* duo nekako nagodio. Kad već govori engleski, koji svakako jest internacionalno sredstvo suvremenog verbalnog (ne)sporazumijevanja, ali je ujedno

i jezik jednog Shakespearovog lika, i – jao! – Shakespearovog izvornika, što teško da su željene asocijacije...

Da bi sve bilo još zapletenije, Kunčevićev Osric Laertovim mačem ubode Horacija, na kojeg otrov trenutno djeluje... čime se valjda reklo da je ono što treba „ostati” uistinu samo i jedino „šutnja”... po mišljenju Osrica, jer Fortinbras Stojković ništa u tom smislu nije zapovjedio ni dao naslutiti, premda se, čudno, nije ni lecnuo. Je li svinjarija otprije dogovorena? (Zašto to nismo vidjeli?) Dakle, inozemni tajkuni koji *kupuju hrvatsko* dogovaraju likvidacije premarljivih novinara, odnosno, povjesničara? Uz pomoć pete kolone, zataškavaju istinite informacije o tuzemnom političkom prljavom vešu? Ma, jooj...

Želim reći i sljedeće: kad god se negdje, bilo gdje, događa kazališni čin u žanru građanskog teatra (= nešto što ima fabulu i likove s psihologijom, a može se zvati i tragedijom i komedijom i još svakako), to mjesto prestaje biti ono što jest, osim svojim oblikom, i postaje scenografijom. Kao što i glumci u tu scenografiju ne donose svoju privatnost, osim svojim tijelom i iskustvom; postaju likovi. Ono što o mjestu i glumcima kao privatnim osobama ne može za trajanja predstave zaboraviti, gledatelju za predstavu nije važno. Ponavljam, u takvom žanru! Mislim da je zato uopće nemoguće iz ovog *Hamleta* shvatiti da je Lovrjenac – Lovrjenac. I da su važniji likovi malo suvremeni hrvatski & bjelosvjetski bogatuni, a malo šekspirodanska kraljevska obitelj. To znaju jedino oni koji su obaviješteni na konferenciji za tisak, ili iz tiska. (Ili ne znaju, poput Mani Gotovac; ona u tekstu za *Globus* od 28. kolovoza tvrdi da je u predstavi Lovrjenac za vjenčanje unajmio tajkun – Fortinbras.) Takvu je zamisao, ma koliko bila zanimljiva ili barem *točna*, nemoguće realizirati, što bi profesionalac, toliko iskusan kao Kunčević, trebao znati unaprijed. Da bi pričao o Truleži koja nam oskvrnjuje Svetinje, o čemu možemo i trebamo pričati, morao je u *Hamleta* daleko radikalnije zahvatiti, i dramaturški i režijski, čime bi ga onda, vjerojatno, učinio neprimjerenim festivalskom projektu, i nacionalnom teatru. Međutim, da po Shakespearovoj priči nije prčkao, napali bi ga

kao nemaštovita... što bi mu, vjerojatno, bilo neugodnije...

Nastavljam o sljedećem problemu, a to je – sablast staroga Hamleta, odnosno, Hamletovo ludilo.

Stoljećima se raspravlja glumi li Hamlet ludilo ili je doista lud. Čini mi se da bi danas opća kultura morala obuhvaćati i točn(ij)a znanja o zdravstvenim distorzijama, tako na primjer da je nedvojbenom duševnom bolesniku posve moguće ponekad funkcionirati ravnopravno zdravu čovjeku, čak i bez lijekova – nesrećom, tek povremeno i u nepredvidljivoj iterativnosti. I to, da je ponekad moguća jedna psihotična epizoda, najčešće reaktivna, nakon koje svi u strahu (ili zlorado) iščekuju drugu, a od nje nikad ništa. Kao i to da su psihopati i *zvuzlaniji* neurotici jako toksični po okolinu, opasniji od teškog šizofreničara. A u vezi s najpoznatijim Shakespearovim likom, nužno je bar naučiti ponešto i o ESP iskustvima. Kunčević sve to, vidim, zna, što se ne bi reklo za sve kritičare. Što se pak tiče teatrologa (i pisca programskih knjižica), srdačno preporučam djelo iz 1987., Hrvatima u prijevodu dostupno od 2007. (izdanje: zagrebačka *Fabula nova*) – Ioan P. Culianu: *Eros i magija u renesansi*. Tamo doznajemo što se i zašto vjerovalo o melankoliji, i o pretjeranoj zaljubljenosti nazvanoj *amor hereos*, odnosno, *melancholia heroica*, te kako su ove bolesti povezane; Polonijeva zabluda o nepolitičkom uzroku kraljevičeva ludila odjednom zvuči manje sumanuto. Objasnjeno je i zapažanje da je melancolicima razvijen *oculus spiritualis* – tj. da su *duhovnim okom (mind's eye)* sposobni vidjeti nadnaravno. No, svaka rasprava o Hamletovom ludilu, naravno, besmislena je: dok Saxo Grammaticus opisuje Amletha kako ludilo nedvojbeno glumi, Shakespeare nudi pokazatelje i za melankoliju i za *fenganje* hendikepa. Nije donio odluku, jer mu nije bila važna, jer se vjerojatno ni sâm ne bi znao u *stvarnom životu* odlučiti na temelju opažanja *stvarnih simptoma*. (I bio je, vjerujem, svjestan kakve su posljedice donošenja te odluke/presude kad se jednom izgovori, naročito ako je pogrešna.) Međutim, o rješenju dvojbe oko ubrojivosti naslovnog lika svakako

se mora raspravljati – u Hamletovoj Danskoj. Nije svejedno tko će naslijediti Klaudija, osobito kad Norvežanin s vojskom „prolazi“... pa je svakako važno i jasno vidjeti što ansambl konkretne predstave o toj dvojbi misli. Način na koji redatelj *riješi* Sablast, neizbježno to pokazuje.

Kunčević je pripremio prekrasnu šansu da Hamletovu komunikaciju s Duhom ne doživimo kao komičnu konvenciju ili znak za halucinaciju, uz odluku da istinu doznaje publika, dok likovi misle da je riječ o bolesti. Prema tvrdnjama alternative, mrtvi ljudi (ili na lošu šalu spremna onostrana bića) *ulaze* u elektroniku. Na primjer, staviš snimati epizodu omiljene sapunice, vratiš se kući, gledaš materijal, slika se raspadne, na ekranu ti se pojavi lice dragog pokojnika, mutno. Usta se miču. Ton je tih. Šuštanje, snijeg, gotovo. Nastavlja se *normalan* zapis. Kad je na dubrovačku scenu postavio ekran na kojem lik po imenu Eventuša gleda snimku tajkunskog/kraljevskog vjenčanja, mislila sam da će opisanim načinom Hamlet uvjerljivo vidjeti uvjerljivog Duha (ili, još bolje, na lošu šalu spremno onostrano biće, elizabetanski protestant veli: Vraga). Na žalost, ideja je upropaštena. Hamlet ode za Nekim/Nečim, ne znamo kim/čim, ne znamo kamo ni kuda, a na ekranu se – isključivo publici, pozornica je prazna – pokaže prepoznatljivo lice Luke Dragića uz malo manje prepoznatljiv glas Gorana Grgića, oba smo već upoznali kao Nećaka i Strica; k tomu, materijal je složen u montaži iz *stvarnog svijeta*, nije riječ o sekvenci slučajno snimljenoj kakvom nadzornom kamerom (unutar priče). Dakle, dogodilo se da 1) od gledanja predstave odjednom prelazimo na gledanje filma, i 2) razgovor Sina i Oca nije *poštrihan*. A *poštrihan* je početak drame, kad nekoliko likova vidi/čuje Duha. Kako kasnije, u majčinoj ložnici, samo Hamlet vidi/čuje Duha, Kunčević, po svemu sudeći, tvrdi da je kraljević lud. Jer halucinira. I nije čudno da ga u halucinacijama muči očeva smrt, niti da umjesto očeva glasa čuje stričev; čudno je da pogodi način ubojstva i krivca (nisu svi luđaci vidoviti, niti su svi vidovnjaci ljudi, naprotiv). Grozd takvih redateljskih odluka, neizbježno, ima posljedice: ako Hamlet jest lud, onda je

u pravu Klaudije kad mu ne da na prijestolje, bar ne do svoje smrti (a onda – potop!). A ako je Klaudije u pravu, onda je u pravu i Hamlet kad oklijeva izboriti svoju osvetu, koja u paketu donosi i vlast nad državom... Jadni Danci... Međutim, u zagrebačkoj varijanti izabrano je nešto sasvim drugo; ili se redatelj predomislio, ili je dubrovački video-materijal jednostavno izmakao kontroli.

Usput rečeno: nakon toliko vremena & energije utrošene na dokazivanje ili osporavanje Hamletova ludila, bilo bi vrijeme da se netko sjeti zapitati – glumi li možda Ofelija svoje ludilo? Neprimjereno se ponašanje ne mora shvatiti kao bolest. Cura je konačno sagledala razliku između društvenih uloga i stvarnih osoba, pa krenula, za promjenu, malo komunicirati s tim stvarnim osobama. I, možda se i nije utopila, nego su joj pomogli... u kojem je slučaju kraljičino ljigavo izvješće o tome da je pala – službena verzija, a skroman kršćanski pokop „samoubojici“ – ispričavanje & nadoknada. Način na koji Kunčevićeva Ofelija obavlja prizor ludila donekle upućuje na takvu varijaciju, ali mislim da je ipak riječ o nespretnosti. Jer je lik postavljen stereotipno, tradicionalno (u lošem smislu), kao priprosta vesela ljepojka, nešto poput (tradicionalne) Petrunjele. I njezino prpošno *žnananje* s bratom nije zaboga incest, nego bedasta konvencija... A ni sekunde ne vidim da je imalo zabrinuta zbog pristanka na prisilu špijuniranja voljenog, upućuje li to na ispran mozak? Ne, u dokumentarčiću emitiranom prije prijenosa iz Dubrovnika, Radovan Ružđak / Laert kaže o Polonijevoj obitelji otprilike „oni se svi jako vole“... ajme, majko...

Pogledajmo sada što se s odlukama o prostoru i sablasti dogodilo u Zagrebu.

Kako doznajem iz po tisku objavljenih fusnota predstavi, redatelj je ostao pri koncepciji da je prostor – realan prostor, dakle, zagrebački se Šekspirodanci motaju po stvarnom zagrebačkom HNK-u. No, za razliku od dubrovačkog zdanja koje tek povremeno služi kao teatar, glasovita je žuta kuća, srećom, planirana i sagrađena zato da u njoj glumci rade svoj posao. Promjenu priče, naime da su

Klaudije & Gertruda za pirovanje unajmili Thalijin hram, scenografija pokazuje projekcijom na golemom ekranu u pozadini, slikom praznoga gledališta. To, međutim, NE govori da je riječ o realnom HNK-u. Na pozornici, koja time što je pozornica nije ništa, a može biti što god hoće, pokazuju nam kazalište. Pretpostavljamo da nam pokazuju Elsinore. Kraljevski dvorac = kazalište? Eto jednadžbe na koju rado pristajem. (Tim lakše, što „gledališta” veći dio vremena nema, odnosno, zastrto je zavjesom.) U takvoj metafori svi likovi mogu lijepo biti ono što su i u Shakespearea, pa predstava mirno brodi svome kraju. Malo prije kraja, slika praznoga gledališta učini nešto neočekivano, naime, počne *blinkati* – svjetla se pale i gase, kao da je riječ o paranormalnoj pojavi, ili prolupalu rasvjetaru; ne znam što bi to trebalo značiti, možda prisutnost Duha koji se veseli tragičnoj završnici? Hm... Ali, još malo pa gotovo: sve se (ipak dobro) odvilo mimo (ipak loše) koncepcije. *Lektiraši* su uživali.

Elegantno je prošla i realizacija Duha. Nema ekrana. U prizoru razgovora Oca & Sina, pozornica je prazna; slušamo Očev glas, iz zvučnika. Taman kad sam odlučila da Hamlet halucinira, začu se štropot – udarac odozdo, u metalnu plohu velikog stola. Na stolu su metalni pehari; neki se sruše, jedan odskoči i padne na pod. Kako je tlo zakošeno, pehar se spušta, no zbog svog oblika klizi prema dolje polako, u širokim polukružnim putanjama, lijevo – desno, desno – lijevo, kao da se netko nevidljiv igra; čujno struže po daskama. Nije jezivo, ali je sablasno, baš kako valja. Kasnije, u sceni svađe s majkom, također se jedan srušen pehar odljulja niz kosinu. Točan znak Očeve prisutnosti; k tomu, izgleda kao da je bilo nepredviđeno, kao da se uistinu nešto onostrano priključilo predstavi... Riječ je, dakle, o redateljskoj odluci posve usklađenoj sa Shakespeareovim izvornikom: po palači šeće nešto nadnaravno, čime se, doduše, ne jamči da Hamlet nije lud. Te je tako priča zanimljivija od bilo kakve kojom se ili ludilo ili Duh eliminiraju.

E, sad... bilo bi zgodno pisati još i o najspješnijem dijelu obje predstave, prvom

prizoru s glumačkom družinom, o zamisli da Prvi glumac (Kruno Šarić), govoreći ona poznata dva monologa, po narudžbi osjeća divljenje Piru do vrtoglavice i sućut prema Hekubi do laganog infarkta, što je, naravno, smiješno... i užasno, jer je prepoznatljivo. I trebalo bi hvaliti krhku Kraljicu Alme Pricce, i strastvenoga Kralja Gorana Grgića... i skicirati zbunjujuće mlaćne Mlade, što nije glumačka lijenost ili nesposobnost, prije redateljska odluka... ili slučajnost? Također, zašto ne i upozoriti na prizor mačevanja, koji je, za razliku od uobičajenih zakrpa glumi, potpuno uklopljen u zbivanje, zamišljen uistinu stručno, bez ijednog suvišnog udarca, i rijetko vješto odigran... i spomenuti Srđanu Šimunović, simpatičnu Eventušu, zato što su je nepotrebno opteretili i ulogom Drugoga grobara – muškarca, kao da (ako joj već moraju povećati obveze u predstavi) Prvi grobar ne bi mogao imati sugovornika u suknji, ili kao da je neka potpriča u toj maškaradi... M-da... Dajte da se ipak radije pozdravimo...

A prije rastanka, još ovo: lijepo molim, preispitujmo svoje svetinje, pa kad nam netko uistinu priušti sakrilegij – ... ostalo je šutnja.

Zvezdana TIMET

Je li kultura posustaje u postmoderno doba za/palosti čovjekova bitka?

Vojislav Mataga: *Posustajanje kulture*, Fraktura, Zagreb, 2009.; *Babilonska ostavština*, Altagama, Zagreb, 2009.

1.

U ovim Mataginim esejističko-meditativnim razmišljanjima, koji se okupljaju oko fenomena kulture, njena statusa i njene funkcije, jednako su zanimljive teme, autorova kritička pozicija i „obračunavanja” s različitim pojavnim oblicima, rekli bismo funkcionali-

zacijama, koliko i način razmatranja. Što se tiče metode pisanja, ona je poznata od ranih grčkih predsokratskih fragmenata pa preko Pascala i Montaignea sve do dvadesetoga stoljeća (Wittgenstein). To je naime onakvo pisanje koje ne razlaže problem, ne elaborira znanstveno-analitički temu da bi potom zaključilo u obliku neke sinteze, odnosno zaključne teze, nego – da se slikovito izrazim – preskače prvi analitički put i iznosi „samo” teze, to jest stajališta i autorovu koncepciju, njegovo poimanje i obranu u odnosu na određen problem. Takvo esejističko-fragmentarno, meditativno i kontemplativno, pisanje računa na jači efekt, na prvi udar, jer nudi „sredinu”, a ne zaobilazni, najčešće mukotrpni analitički put. Takav bi se način pisanja mogao nazvati „zavodničkim”, jer računa s fascinacijom „na prvi pogled”.

Ako se pak upitamo o glavnim problemima, temama, koje Mataga u ovoj knjizi stavlja na radni stol pretresanja, one bi se mogle supsumirati na jednu – pitanje kulture u današnjem vremenu postmoderne. Uostalom, to sugerira i sam naslov knjige. Međutim, ako pogledamo sadržaj knjige, uočiti ćemo ipak da se problem kulture kuša motriti iz različitih njenih sektora, metodološki bi se reklo „disciplina”, to jest u nekim pojedinačnim načinima i oblicima pojavnosti. Primjerice odnosa kulture i profanosti, dakako s čovjekom kao nositeljem, proizvođačem i konzumentom, odnosa čovjeka prema vlastitom biću kao realizaciji bitka u horizontu Frommova „imati ili biti”, o naravi i značaju poezije (i umjetnosti načelno) u hölderlinovskom „oskudnom vremenu”, o masovnom mediju i suvremenoj umjetnosti.

U temelju svih meditativnih razmišljanja u Matage je Adornovljeva dihotomija visoka vs niska kultura, pa dakle i umjetnost, s naglaskom dakako na favoriziranju visoke, a ne trivijalne umjetnosti. To znači da Mataga zagovara (pred) modernističku paradigmu koja je proizvela, recimo pruručno, elitističku ideju umjetnosti za koju je trebalo odgojiti primatelja koji se ne zadovoljava, kao današnji potrošač, učincima površine, odnosno kratkim petminutnim efektima, budući da je i današnja umjetnost „petminutna”. Uniženosti svijeta

Mataga pronalazi i njemu sukladnu uniženost umjetnosti i kulture, supermarketizaciji života pak odgovara jednokratna uporabna vrijednost kičaste umjetnosti, konzumerizmu potrošnje odgovara konzumerizam života, a ovome jednako „konzumna umjetnost”. Za sve to Mataga optužuje tehniku, progres, kako u smislu tehničkoga napredka proizvodnih dobara, u širem smislu, tako i tehnikaciji društva, te tehnikaciji umjetnosti, ne (samo) u sloju motiva, nego u sloju strukture, dakle proizvodnje umjetničkoga djela. Iako Mataga koristi kao polazne neke natuknice (ideje) stajališta nekolicine autora (Kundera, Nietzsche, Huzinga, Jaspers, Sontag, Weill, Baudrillard, Bourdieu), razrađujući svoje kontemplacije dalje na tom tragu, čini se da ne bi bilo naodmet u ta razmišljanja uplesti Benjamina i njegovu tezu o tehničkoj reprodukciji umjetničkoga djela upravo u tehničko doba, te Heideggerovu tezu o tehnici kao ontologiji, što mi ovdje nećemo učiniti, nego ćemo ipak izvući nekoliko dominantnih „opozicija” koje impliciraju ove Matagine meditacije.

Te se opozitivne smjernice mogu naznačiti kao odnos moderne i postmoderne, visoke i niske kulture i umjetnosti, biti, značaja i funkcije poezije, intelektualac spram konzumenta. Mataga zagovara vrijednosti klasične moderne i njena modernizma, iako uz ogradu onih segmenata koji su nagovijestili postmodernu egalitarnost, a riječ je jamačno o avangardi, moderne naime koja je posjedovala drugačiji etos života, ako imamo na umu romantizam, etosa koji je donekle bio u skladu s prirodom. Naprotiv, postmoderna je svojom fayerabendovskom maksimumom „sve je dopušteno”, idejom egalitarnosti, i relativizacijom vrijednosti, uvažavanjem marginalnih i nevladinih institucija, prouzročila bankrot modernističkih vrijednosti, prema Matagi, pa je dakle postmodernistička matrica zapravo izravno kriva za trivijalizaciju života i kič umjetnosti, konzumerističku „filozofiju života” kojoj je, rečeno Frommovim riječima, stalo do „imati”, a ne „biti”, i općenito banalizaciju života i umjetnosti nedostatkom (školovanosti) ukusa. Riječ je o „modnosti” proizvoda, potrošnje te života, i njegove „nadgradnje”.

Drugi je segment opozicija visoka i niska umjetnost, kultura, kako ju je razmatrao Adorno. Ovdje se ne misli na njegovu tezu o bezrazložnosti umjetnosti nakon Auschwitz, nego estetičke valorizacije i preferiranja tzv. visoke umjetnosti u odnosu na trivijalne oblike. Valja, prvo, reći da je Adorno, kao član čuvene frankfurtske škole, uz Horkheimera, radikalni kritičar racionalne instrumentalizacije, i da (obe) pretjeruju kad je riječ o navedenom segmentu, te da u obratu upadaju u aporiju jer i sami vrše kritiku instrumentom racionalne analize, a k tome valja pridodati umjesnu kritiku A. Turainea i njegove lucidne *Kritike modernosti*. Drugo, tzv. „niska” umjetnost jest u temelju „visoke”, o čemu svjedoči povijest umjetnosti i književnosti, a kao primjer navodim samo Krležine *Balade*. Riječ bi bila o autorskom projektu.

Treći je segment opozicija intelektualac spram konzumenta, pri čemu valja naglasiti da Mataga poima ulogu intelektualca prosvjetiteljski, kakav je status intelektualca danas, u postmoderno doba, držim, u stvari nezamisliv, dok konzumerizam uza sve negativne strane, valja shvatiti kao oblik simbolične sublimacije. I na kraju je bit i uloga poezije u „oskudnom vremenu”, a s njom povezano i pitanje masovnog medija i suvremene umjetnosti. Danas se ne može od poezije i pjesnika očekivati da budu poete vatesi, niti da pjesništvo „spašava” svijet, nego da rekne koju upravo o današnjem, a ne idealnom tipu čovjeka, dakle onom čovjeku koji je pritisnut „morom” postmodernizma i različitim disparatnostima suvremenoga života u društvima modernoga liberalnoga, amerikaniziranoga kapitalizma – a Mataga prezire tzv. amerikanizam, u čemu nije osamljen – o čemu na briljantan način govori N. Klein u *Doktrini šoka*, te ne treba ponovno otkrivati Ameriku.

Jednom riječju, Mataga u ovoj knjizi zagovara one vrijednosti modernizma koje su u krilu zapadne civilizacije i kulture, pri čemu je svjestan njemačkog razlikovanja tih pojmova, priskrbile vrijednosti koje su u temelju Europe i njene civilizacijske matrice, kakva je, po njemu, vrhunila u moderni, što znači od 17. stoljeća do polovice 20. stoljeća.

2.

Za drugu Matagu knjigu (*Babilonska ostavština*, Altagama, Zagreb, 2009.) koju imamo pred sobom, umjesno je upitati se u kojoj je mjeri ona žanrovski križanac, žanrovski hibrid. Gledajući čisto vizualno, dakle formalno-morfološki, knjiga bi se kao takva mogla okarakterizirati, pa bi u tom smislu bila čisti postmodernistički proizvod, iako ona „iznutra” vrlo kritički ocjenjuje postmodernu paradigmu. Naime, susrest ćemo uradke, a svi su brojčano „naslovljeni” (od 1. do 342.), pisane u stihu, te, uvjetno rečeno, kraće pjesme u prozi i minieseje, i kao treće, uglavnom fragmente, točnije gnomicirane iskaze. Upravo s obzirom na potonje, knjiga u stanovitom smislu nastavlja i način pisanja („metodu”, „stil”), i polja tematizacije, kao i zgusnutost iskaza predhodne knjige. Dapače, ova potonja iskaz još više gnomicira u smislu završne poante, dakle „filozofira” ga.

Kada sam kod te karakterizacije, lako je uočiti da Mataga u stanovitom smislu nastavlja raniji način iskazivanja, iskazivanja naime koje je u ranijim zbirkama (primjerice *Lao-Tseov put*) prakticirao, a koje se također moglo opisati kao onu vrstu „stilizacije” koja slijedi tradiciju od grčkih predsokratika, pa zato Diels, dapače i bilo koja filozofska propedeutika, kad govori o njima govori o fragmentima, preko srednjovjekovnih lauda koje su u svojim prosvjetiteljsko-poučnim i pohvalnim laudacijama isticale mudrosne „činjenice” predmeta obrade, preko razdoblja prosvjetiteljstva do filozofa egzistencije, ako računamo zapravo da je njihov početak u Pascalu.

Prema tome, kad je riječ o metodi i načinu, knjiga legitimira već poznatoga Matagu. A kad je po srijedi dubinska tema koja Matagu zaokuplja, valja reći da se ova knjiga također nastavlja na ranije, kao i u stanovitom smislu na predhodnu, što potvrđuje činjenica istodobna nastajanja obiju knjiga, pa ako i nisu istodobno nastale. Naime, pozicija subjekta je njihova istovremenost. Kako je knjiga pisana gnomskim fragmentarnim iskazom, tako u njegov obzor dolaze različiti motivi i različite teme, bolje reći opsesivne ideje kojih se Mataga lako ne može osloboditi jer ih drži fundamentalnima, barem glede

vlastitoga svjetonazora kao i ideje umjetnosti uopće. Raspon tih opsesivnih ideja je raznolik i potrebovali bismo dulje vrijeme da ih sve katalogiziramo, pa ih je u tom smislu bolje reducirati na dominantne, temeljne.

A one u svom središtu ponovno imaju pitanje biti čovjekova bića, dakle njegove egzistencijalne, filozofske, umske, umjetničke i pjesničke utemeljenosti, i to u pravom hölderlinovsko-rilkeovsko-heideggerovsko-jaspersovskom smislu, što će reći – *kako prebiva čovjek na zemlji*. Prema tome, ispituje se provjera bičevitosti čovjekova bitka, pa bi to bila sasvim određena vrsta temelja, pače pratemelja. Potom se pita o zalutalosti u svijet suvremenoga horizonta iskvarenoga tehničkim, u kojoj zalutalosti čovjekova bit gubi bitkujuće, te se on troši u vremenitosti suvremene banalizacije svijeta, pa čovjek dospijeva u nigdinsko, u postničeoovsko vrijeme bez Boga (a Bog je često Matagina tema), vrijeme ispraznosti, točnije ispražnjenosti od Boga i pripadajuće mu metafizike, područja transcendencije.

Inače Mataga je intertekstno na terenu Biblije, pa i sam pojam Babilona metonimizira rasutost i nemogućnost ponovna skupljanja u konzistentnu i harmoničnu cjelinu, ono Jaspersovo oblikotvorno, točnije Sveobuhvatno, parmenidovsko-plotinovsko Jedno kao trajno, bezvremeno, postojano, što tematiziraju i neki fragmenti (dva puta br. 249.). Da je

postmoderni čovjek biće praznine dokazuje gubljenje prvotne neposredovanosti bića, na što upućuju one pjesme koje metaforički i simbolički naznačuju izvorno čuđenje (58. *Umrijeti: / sjedeć na žalul/ netremice/ motreći/ more*). To bi se moglo okarakterizirati i kao fenomenološko-ontološka zapažanja koja nekad, doduše rjeđe, barataju i paradoksalnim iskazima, ne toliko koliko primjerice u Nietzschea (17. fragment).

Kako je dakle čovjek dospio u, kako Mataga kaže, „trivijalno doba“ (str. 19.), to mu, zajedno s pripadajućom kulturnom matricom Zapada, prijeti za/palost, kako se autor heideggerovski jezično poigrava, u čovjekoliko nedogađajnu pustošnost, odnosno u povijesnu karnevalesknost. Zato Mataga zagovara, i to eksplicitno, ideju metafizičnosti i transcendentnosti svagdanjeg čovjekova života jer ono omogućuje sabiranje brige, koja ga „prebacuje“ u puniju i osmišljeniju egzistenciju, i pašnjak na kojemu se susreće s bitkovitošću. Ako bismo, završno, htjeli navesti fragment u kome se zrcali temeljna ideja koju Mataga poručuje donekle metaforički, pa je to ujedno i uspjeliji *pjesnički* fragment knjige, to je mislim 142. „Davno je minulo Oskudno doba. / na obzoru njegove Noći / već dugo ne sjaji / ni jedna / zvijezda“.

Cvjetko MILANJA

DHK - Kronika Studeni 2009.

– 1. do 4. listopada

Održani su 30. zagrebački književni razgovori. Središnja tema ovogodišnjih Zagrebačkih književnih razgovora „Književnost i drama danas” svakako je vrlo opsežna te podrazumijeva široku paletu podtema, što može zadovoljiti gotovo svačije zanimanje.

Sudionike su na svečanom otvaranju pozdravili predsjednik DHK Borben Vladović i predsjednik Povjerenstva za ZKR Nikola Đuretić, te izaslanica Ministra kulture RH gospođa Jelena Perčin.

Sudionici: Cheryl Black (SAD): „Drame crvenog slova” Suzan-Lori Parks; John Elsom (Velika Britanija): Jezik i zavjera; Darko Gašparović (Hrvatska): Postdramsko u kazalištu na primjeru Frlićevih „Bakhi”; Jay Malarcher (SAD): Univerzalna dvojna tenzija komedije; Sanja Nikčević (Hrvatska): Anglo-američka *verbatim* drama ili potreba za stvarnim životom u kazalištu; Jaroslav Otčenášek (Češka): Hrvatska drama u Češkoj danas; Helena Peričić (Hrvatska): Dramatičnost nuđenja dramskog; Carolyn Roark (SAD): Žrtva bez krvi: alternative opasnoj privlačnosti mučeništva u suvremenoj drami; Maura Del Serra (Italija): Kazalište poezije: Scena i vizija; Ante Stamać (Hrvatska): Književnost i kazalište; Lucija Šarčević (Njemačka): Recepcija drame Mire Gavrana u SR Njemačkoj; Ivica Šimić (Hrvatska): Europsko dramsko pismo u hrvatskom kazališnom kontekstu; Ivan Trojan (Hrvatska): Utjecaji Hauptmannovih socijalnih drama na suvremeno hrvatsko dramsko pismo.

Predstavljena je knjiga drama na engleskom jeziku Mire Gavrana *Paralelni svjetovi i druge drame / PARALLEL WORLDS AND OTHER PLAYS*, u nakladi DHK – Biblioteka ZKR-a, knjiga 1. Uz autora, sudjelovali

su urednik Nikola Đuretić, teatrologinja i kazališna kritičarka Sanja Nikčević, dramske umjetnice Branka Cvitković i Mladena Gavran.

Sudionike i domaćine u Palači Dverce primila je zamjenica gradonačelnika gospođa Jelena Pavičić Vukičević.

Završnog dana organiziran je izlet u Đakovo: posjet Državnoj ergeli lipicanaca, Spomen-muzeju biskupa J.J. Strossmayera i Đakovačkoj katedrali. Domaćin je bio Mirko Ćurić – predsjednik DHK-Ogranka slavonsko-baranjsko-srijemskog.

Voditeljica 30. ZKR-a: Ana Janković Čikos.

– 6. listopada

U Koprivnici je održana Osnivačka skupština Podravsko-prigorskog ogranka DHK. Za predsjednicu Ogranka izabrana je Enerika Bijač.

Skupštinu je pozdravio predsjednik DHK Borben Vladović, a nazočili su: tajnica DHK Ružica Cindori, Tito Bilopavlović, Ivan Golub i Pajo Kanižaj.

– 8. do 10. listopada

U Vinkovcima su održani *15. dani Josipa i Ivana Kozarca*.

Prvog dana obilježen je 80. rođendan Miroslava S. Madera na glazbeno-poetskoj večeri *PJEVAJMO MADERA* i predstavljanje knjige „Zavičajni zapisi”.

Drugoga dana održan je znanstveni skup *Književno djelo Zlatka Tomičića* na kojem su sudjelovali: Antun Babić, Anica Bilić, Branimir Bošnjak, Katica Čorkalo Jemrić, Mirko

Hunjadi, Dubravko Jelčić, Miroslav S. Mađer, Bogdan Mesinger, Nedjeljko Mihanović, Hrvojkica Mihanović Salopek, Vladimir Rem, Đuro Vidmarović.

Voditelj skupa: akademik Dubravko Jelčić.

Nakon susreta književnika s učenicima srednjih škola u Vinkovcima, Vukovaru i Županji, održana je književna večer *ŽIVI KAPITALI* na kojoj su sudjelovali: Tito Bilopavlović, Branimir Bošnjak, Josip Ivanković, Pajo Kanižaj, Enes Kišević, Mladen Kušec, Miroslav S. Mađer, Sanja Pilić, Branka Primorac, Adam Rajzl.

Voditelji: Ivana Petričević, Branimir Bošnjak i Ivan Bušić.

Dodijeljene su književne nagrade „Josip i Ivan Kozarac”: *BRANKU HRIBARU* za životno djelo; *Anici Bilić* za knjigu godine *Književni i kazališni rad Jose Ivakića* (HAZU-Centar za znanstveni rad, Vinkovci, 2008.); Povelje uspješnosti – *Adamu Razjlu* za knjigu *Zvonik Eve Šimunove* (MH Đakovo i DHK-Ogranak slavonsko-baranjsko-srijemski, Đakovo-Osijek, 2008.) i *Mirku Adžagi* za knjigu *Vatrene ulice* (vlastita naklada, Nuštar, 2009.).

Završnog dana održan je književni susret *JUTRO POEZIJE* na kojem su nastupili pjesnici srednjih škola, te organiziran izlet *Putovinama Jose i Ive Kozarca*.

– 14. listopada

Održan je književno-znanstveni kolokvij u povodu 190. obljetnice rođenja *IVANA VITEZA TRNSKOGA – prvog predsjednika DHK*. Sudjelovali su: akademik Dubravko Jelčić; Ivan Trnski u svome vremenu; mr. sc. Božidar Petrač; Ivan Trnski – 100 godina prije; akademik Ante Stamač: Značajna osobnost hrvatske kulture; prof. dr. Vinko Brešić: Ivan Trnski i „Vienac”; dr. sc. Katica Čorkalo Jemrić: Pripovjedač Ivan vitez Trnski i Goran Krnić: Prvi predsjednik DHK, Ivan Trnski – 70 godina kulturnog djelovanja. Stihove je kazivao dramski umjetnik Adam Končić.

Voditelj kolokvija: mr. sc. Božidar Petrač.

Pozdravna riječ: predsjednik DHK Borben Vladović.

U Puli je u prostorijama Kluba hrvatskih književnika, u okviru programa *7. dana „Nove Istre” i Istarskog ogranka DHK* predstavljena knjiga eseja Milana Rakovca *SINOVI ISTRE*. Uz autora, sudjelovali su Jelena Lužina i Boris Domagoj Biletić.

– 15. listopada

Održan je književno-znanstveni kolokvij u povodu *70. rođendana akademika ANTE STAMAČA*. Sudjelovali su: prof. dr. sc. Cvjetko Milanja, dr. sc. Branimir Bošnjak, prof. dr. sc. Milivoj Solar, Marko Grčić, mr. sc. Božidar Petrač i Milan Mirić. Izbor iz djela kazivala je dramska umjetnica Vera Zima.

Pozdravna riječ: predsjednik DHK Borben Vladović.

U Puli je u prostorijama galerije *Cvajner*, u okviru programa *7. dana „Nove Istre” i Istarskog ogranka DHK* predstavljen roman Julienne Eden Bušić *TVOJA KRV I MOJA*. Uz autoricu, sudjelovali su Jelena Lužina, Tomislav Marijan Bilosnić i Boris Domagoj Biletić.

U Zaboku je na konferenciji za novinare sudjelovao prof. dr. sc. Stipe Botica u ime Prosudbenog povjerenstva za književnu nagradu „Ksaver Šandor Gjalski”.

– 16. i 17. listopada

U Puli su održani *7. pulski dani eseja* na temu: *ESEJ KAO LIJEPA PRIČA* u organizaciji Istarskog ogranka DHK.

Proglašen je dobitnik nagrade „Zvane Črnja” – *ROMAN KARLOVIĆ* za knjigu eseja *Melankolija imperija* (Naklada Lukom, Zagreb, 2009.). Obrazloženje Nagrade dao je akademik Ante Stamač. Nagradu su uručili predsjednik DHK Borben Vladović i predsjednik Istarskog ogranka DHK Boris Domagoj Biletić.

Na 1. sjednici: *OGLED O ESEJU* sudjelovali su: Ante Stamač: Esej o ogledu, ogled o eseju; Božica Jelušić: Esej kao složenac; Jelena Lužina: Paradoks o eseju; Milorad Stojević: Esej kao manipulacija.

Na 2. sjednici *MANIPULACIJA* sudjelovali su: Tomislav Marijan Bilosnić: Svakodnevnica kao manipulacija; Irvin Lukežić: Manipulacija – filozofija, književnost i povijest; Jadranka Brnčić: Žene u katoličanstvu: manipulacija i parezija; Milan Rakovac: Manipulirajući manipulatore; Branimir Bošnjak: Umjetnost i manipulacija; Darko Dukovski: Mit u povijesti kao dvostruka manipulacija; Božica Jelušić: Krivine govora, stranputice smisla (*manipulacija riječima*); Braco Rotar: Konstrukcija nepomembnosti (Konstrukcija beznačajnosti); Julienne Eden Bušić: Your Own Blind Eye (Tvoje vlastito slijepo oko); Stjepan Čuić: Manipulacija kao režiranje svakodnevice; Jelena Lužina: (Ne)prozirnost manipulacije; Dragutin Lučić Luce: Defekto-logika ili kraljevna na zrnu graška.

Predstavljena je cjelina „O autoritetu” („Nova Istra” br. 1-2/2009.).

Održana je književna večer u galeriji „Cvajner” *Riječi u galeriji*.

Autor programa i voditelj: Boris Domagoj Biletić.

– 22. listopada

U prostorijama DHK nakladnička kuća Mozaik knjiga predstavila je roman Mire Gavranca *JEDINI SVJEDOK LJEPOTE* (Zagreb, 2009.). Uz autora, sudjelovali su urednik Zoran Maljković, književni kritičar Marinko Krmpotić i dramski umjetnik Dragan Despot.

– 23. listopada

Održan je književno-znanstveni kolokvij u povodu 85. rođendana *MILIVOJA SLAVI-ČEKA*. Sudjelovali su: mr. sc. Božidar Petrač, prof. dr. sc. Cvjetko Milanja i dr. sc. Branimir Bošnjak, prof. dr. sc. Mladen Machiedo i dr. sc. Ivan Golub. Izbor iz djela kazivao je dramski umjetnik Joško Ševo. Glazbeni ugođaj: A. Vivaldi: Concerto in B-Allegro, Largo izveli su studenti Muzičke akademije Dora

Draclin, oboa, Lucija Petrač, flauta i Božo Ljubenko, klavir.

Pozdravna riječ: predsjednik DHK Borben Vladović.

– 24. listopada

U Zaboku je na svečanosti uručena nagrada „Ksaver Šandor Gjalski” *Ratku Cvetniću* za roman *POLUSAN*. Nagradu su uručili predsjednik DHK Borben Vladović, gradonačelnik Grada Zaboka Ivan Hanzek i izaslanica Ministra kulture gospođa Dubravka Đurić Nemeč. Dobitnik Nagrade i predsjednik DHK položili su vijenac i zapalili svijeću na grobu K.Š.Gjalskog.

– 26. listopada

U prostorijama DHK održan je sastanak Organizacijskog odbora za književno-novinarski susret *GRAD, TO STE VI!* u sastavu gospođa Antonija Kukuljica – ravnateljica Gradske knjižnice Vukovar, Janoš Kery – direktor Radio Vukovara, Zdenko Duka predsjednik Hrvatskog novinarskog društva, te u ime DHK predsjednik Borben Vladović i tajnica Ružica Cindori.

U prostorijama DHK Hrvatsko-bugarsko društvo održalo je tribinu u povodu 65. godišnjice tragične pogibije trinaestorice Hrvata, dočasnika bugarske vojske. Sudjelovali su: predsjednik Hrvatskog žrtvoslovnog društva prof. dr. sc. Zvonimir Šeparović, upravitelj Hrvatskog informativnog centra Ante Beljo i dopisnica bugarskog dnevnog lista „Telegraf”.

– 27. listopada

Održana sjednica Povjerenstvo za primanje i reviziju članstva.

Anica VOJVODIĆ