



ATLAS GLASOVA

antieseji

MARKO POGAČAR



SADRŽAJ

I. SEIZMIČKA FUNKCIJA JEZIKA. NEPROVJERLJIVOSTI	6
Mogućnost otoka?	7
Glava	12
Celanova kosa	16
Praksa margine <i>marginalije o tekstu i okviru</i>	20
Ogled o gledanju	24
II. O PREDMETIMA U NESTAJANJU	28
Cilindar	29
Brojčanik	31
Pisaći stroj	33
Britva	36
Telegram	39
Ulična vaga	42
Zaprašivanje	45
Pelene	47
Punjene paprike	49
Portret	51
Svi kišobrani	53
Kolodvorski restoran	55

III. (IS)POVIJESTI	58
Dvadeset	59
Ispovijesti mačke	62
Rušenje svemoćne riječi	65
O jednom (ne)običnom rječniku	70
Istočnoeuropska tišina i svi njeni glasovi	75
IV. PROIZVOLJNOSTI	83
Cvijeće za pticu rugalicu ili do Istanbula u jednom dahu	84
O biografiji (fragmenti) <i>načinom neprijelaznog pisanja i protiv metode</i>	92
Nesanica	97
Nadzor	101
Baudelaire je bio u krivu <i>o jednom belgijskom proljeću: od Bruegela do Baudelairea i opet natrag</i>	105
V. PUTOVATI JE TEŠKO	109
Putovati je teško	110
O točki	111
Dim	112
Utorak	113
Ritam	114
Predmet	115
Obrve	116

Bilješka	117
O autoru	118
Impresum	119

Bog je kod nas suštinski poreciv

P. Valery

No Elvis, Beatles or The Rolling Stones

In 1977.

The Clash

I. SEIZMIČKA FUNKCIJA JEZIKA. NEPROVJERLJIVOSTI

MOGUĆNOST OTOKA?

Pelješac se pružio kao zubna pasta iz snažno nagažene tube, odjednom, pomalo tužno i stihijski. Vozio sam se autobusom s krajnjeg juga ne bih li stigao kući i razmišljao ni o čemu. Odnosno – što neobjašnjivo lijepo naliježe na dugu vožnju magistralnim rutama na pragu primorske jeseni – o ničemu; onom nečem teško odredivom ali privlačnom između nešto i nešto. S lijeva se, s onu stranu vodene pruge, dizao jedan poluotok, a s desna, za brazdom slabog zelenila drugi, jednako gol i još viši, ali prikucan matičnom kopnu s druge, prizemnije strane – ležeći na njemu svojim golemim trbuhom. Poluotoci su, čini se, svud oko nas, okružuju nas prijeteci sa svih strana, pa i ondje gdje ih, opterećeni logikom prepoznavanja ovjerenom u istini šturih školničkih definicija, ne vidimo ili odbijamo primijetiti.

Simbolički potencijal otoka iscrpljen je, u okviru te iste istine kulture, do krajnjih granica i, kad bi to za jedan simbol (osim, opet, sasvim umnoženo i metaforički) bilo moguće, stjeran uza zid. Simbolika i metaforika otoka čvrsto su utočište svih povijesnih solipsizama; sve te udaljene, osamljene hridi stoje suprotstavljene složenim metaforičkim sklopovima zajednice, društva, čovječanstva. Riječ je o solidnom globalno-metaforičkom nizu čija se predvidiva prenošenja razbijaju – umjesto, kako smo navikli, upravo obrnuto – o tamne valove mase života koji je, znaju to klerici kao i pop-pjesnici, u svakom slučaju more. Otpadnik je, onaj izdvojeni i udaljeni, od Johna Donnea do Hemingwaya, identificiran s otokom – u jednoj istoj rečenici. Bilo to otpadništvo fizičko ili tek fiktivno, radilo se o romantičkoj i pseudoromantičkoj flaneriji ili egzilu, dekadentno-buržoaskom povlačenju ili revolucionarnoj izolaciji – staza izgnanstva popločana je simboličkim kapitalom otoka. Utopije se, prema tome i njihov distopijski *verso*, tradicionalno smještaju na otoke. Od Atlantide, preko Utopije same do Swiftova Lilliputa i Huxleyjeve Pale. Otok je ~~preertano~~ svake kulture mnoštva. Točka prisutna na mapi društava kao oznaka lošeg primjera, nečeg malignog, ne-kopna koje valja napustiti. Prostor nasilne samoće s kojom se identificiraju prokleti – zemlja posvećena bremenom izgnanstva u kojoj vrijedi naći konačnu osamu (jedini moguć otok) što je, romantički pretjerano, morao udvostručiti Chateaubriand kada je tražio da bude pokopan na otoku. Povijesna ironija htjela je da ni taj otok (vriskom pokrivena, uglavnom gola vriština u blizini Saint-Maloa, Bretanja) ne bude zaista otok – do njega se, naime, za niske plime (čije amplitude u tom kraju dosežu čitavih petnaest metara) može ugodno dopješačiti. Onu drugu, mnogo dublju i neprijelaznu inzularnost veliki je romantičar, kontrarevolucionar, konzervativac i privremeni izgnanik ipak uspio u potpunosti očuvati – posthumnost je

konačno potvrdila konzekventnu valjanost inkriminiranog niza.

I upravo je to jedan od razloga Donneove „metafizičnosti“ – klasična zbrka u poretku zvona. Njegovo stajanje na stranu čovječanstva kao zbirne imenice, osim što *a priori* negira romantičku tlapnju nauštrb transcendentalne, idealno se uklapa u zadani poredak – otok je izrijekom isključen kao *modus operandi* čovječanstva zbog svoje neprijelazne i drske singularnosti: nagovora na osamu. Paradoksalno, uslijed vjernosti doksi, ovaj je jakobinski anglikanski svećenik previdio britku jasnoću prvog konopca – konačno izmještenje onoga kojemu „je odzvonilo“. Drugim riječima zvuk je te potmule, posljednje zvonjave možda beskrajno djeljiv i proteže se do našeg časa, no tek se posebnim, osobnim zvonom izdvaja iz mase i prelazi u otok – u izdvojeno. Taj je prelazak konačan, i time čovječanstvo postaje tek bezlična čekaonica za svoju vlastitu otočnost. Isto se, doduše, može čitati i obrnuto, a da se ne izgubi ništa od naizgled inzularne prirode čovjeka. Iz te bi perspektive, naime, čovjek čitavo svoje vrijeme bio otok, prognano Ime koje se, onim istim zvonom, vraća u tihu i bezimenu masu.

Iako je inzularnost kao pojam poodavno ušla i u teoriju društva – gdje taj, naoko nevini termin označava zatvorenost, nezainteresiranost, pa i podozrivost pojedine zajednice naspram izvanjskog *drugog* – jedino konzekventno korištenje spomenutim označiteljem trebalo bi, čini se, biti rezervirano za gore uspostavljenu singularnu tišinu. Genealogija govori tomu u prilog: početak sage o otoku krije se, vjerojatno, u Platonovim dijalozima *Timej* i *Kritija*, u poznatoj priči o Atlantidi – izgubljenju svijetu/otoku koji je progutalo more.

Za Platona Atlantida je, međutim, „realpolitički“ koncept, tek jedno od supostojećih društvenih uređenja, ne previše različito od tada aktualnih grčkih modela. Štoviše, njezin se nestanak „u jednom jedinom danu i jednoj jedinog noći nesreće“ može prilično uvjerljivo kazualizirati i usustaviti u poredak krivnje koja je prije svega politička – taj je otok, prema Platonu, potonuo u valove nakon neuspjelog pokušaja porobljavanja Atene. Tek su renesansne interpretacije, premoštene famoznom Moreovom *Utopijom*, Atlantidi pridale arkadijsku simboličku popudbinu izgubljenog raja (i njegova ponovnog uspostavljanja u okviru empirističke optimalne projekcije), kao u utopijskom romanu *The New Atlantis* sir Francisa Bacona iz 1627. Kroz renesansna vrata u modernu, sapplećući se o mračnu arijsku atlantizaciju također „izgubljenog“ Thulea, umarširao je i Freud. Nagon koji je, u fazi što se, sasvim neopravdano, naziva spekulativnom, Freud uspostavio izrazom konzervativne prirode živih bića, težnjom k povratku na izvorno stanje singularnog-u-mirovanju, nagon je k inzularnosti.

Idealtipska materijalizacija inzularnosti, iako očekivano izvrnuta, naravno ne dolazi iz sfere sociologije, već one moderne bajke. Neverland, imaginarni otok inauguriran kao mjesto radnje J. M. Barrieva *Petra Pana*, izdvojen je ne samo iz prostora, već i iz vremenskog kontinuuma. To je deteritorijalizirano ne-mjesto teško locirati, budući da je mnogo Neverlanda, „od glave do glave“, i svaki je po nečem specifičan i upravo stoga je „svaki od njih uvijek manje ili više otok“. Otok, kaže priča, odvojen od zemlje maštom, a ta je mašta u cijelosti upregnuta u fikciju trajanja, prostor mogućnosti transcendiranja one konačne, tihe otočnosti. Tomu se neuhvatljivom ne-mjestu koje dopušta ne-starenje (i, konzekventno, izostanak smrti), suspenziju vremena na duge staze i samom – u bajkama neumoljivom – etimološkom logikom, odriče vremenska dimenzija: riječ je o *nikad* (pa prema tome i *nigdje*) zemlji. Neverland je u još jednom specifičan, pa tako i, sasvim paradoksalno, idealtipski otok. On, naime, nema granice, što mu uskraćuje vlastito semantičko polje – smješta ga s onu stranu inzularnosti. Neverlandska parafraza Donne mogla bi, dakle, glasiti: *ni jedan otok nije otok...*

Imaginarni i fiktivni otoci, ta simbolički trivijalna želja za na neki način instrumentaliziranom osamom, oduvijek se pojavljuju u umjetnosti, filozofiji, religiji, popularnoj kulturi, pa i ondje gdje ih najmanje očekujemo. Oni su stoljećima, kao i raznorazne himere i posvjedočena morska čudovišta, ucrtavani u karte svijeta kao njihove slijepe točke, tamna mjesta još neusustavljene žudnje. Otok i inzularnost ćemo, međutim, pronaći i na dugom i neobičnom popisu manija. Tzv. islomaniju prvi je put prepoznao i opisao pisac kozmopolit koji je odbijao ideju državljanstva (inzistirajući na simbolici oceana nasuprot onoj otoka – nekako primjerenije bi, čini se, bilo da se bavio islofobijom) Lawrence Durrell, autor proslavljenog *Aleksandrijskog kvarteta*, u putopisnoj knjizi *Reflections on a Marine Venus* iz 1953. Islomani su, reći će Durrell neskriveno se s njima identificirajući, ljudi koji na neki način otoke nalaze neodoljivima. Islomani su, smatra on, izravni potomci starih Atlantidana te su „izgubljenoj Atlantidi podsvjesno i neodoljivo privučeni“. Tako se, zatvarajući simbolički krug, i sam najpoznatiji izgubljeni otok – koji je zadobio svoj status upravo uslijed vlastite agresivne posthumnosti – čita kao možda najpostojaniji obrazac otoka: sjena, nepostojanje, sjećanje.

No što je, vratimo se na trenutak na putopisni početak priče, s poluotocima? Što s njihovom neizdvojenom izdvojenošću, njihovom „slabom vezom“, produženom rukom-spojnicom kopna koja ih grabi i trpa natrag u svoju vreću; njihovim pomalo bajkovitim statusom čardaka ni na nebu ni na zemlji? Pa i fatamorgana, u svom za nas najčešćem obliku (kada je gledamo s kopna, u toplom titranju pučine) ima taj prepoznatljivi, ali neprepoznat, simbolički neokućen

oblik. Njegov ga *isthmus* – ona neumoljivo protežna ruka-spojnicica – poput rodbinske veze pritišće i podvrgava matici, odaje ga njezinim dijelom, njezinim baštinikom. Poluotok, nesvjestan opasnosti, sanja *punctum*, prekid u svojoj sponi koja bi ga odvela u zasluženu simboličku samostalnost otoka. On želi kanal, bujicu koja će konačno poderati slabe živce kopna i reći: otidi, sve ti je odjednom oprošteno.

Michelangelo nije slikajući na najvišem dijelu svoda Sikstinske kapele *Stvaranje Adama* pokušao, kako se uvriježeno misli, prikazati dodir, združenje, spajanje ljudskog i božanskog – pa ni nepremostivi jaz među tim dvama nesumjerljivim ontološkim entitetima – već raskol, odvajanje, konačno pucanje *isthmusa* – oslobađanje poluotoka koji, u liku bradatog, patrijarhalnog boga, polako otplovljava u svoju inzularnu nedodirljivost. Ta je, od stoljeća citiranja njezina *punctuma* (ovaj put zasigurno i u Barthesovu smislu) do neprepoznatljivosti izlizana freska do danas najbolji, iako ne posve ikonički, prikaz te punopravne raspukline – konstitutivne i pune poluotočnosti. Za razliku od onog otoka, simbolički je kapital poluotoka neznatan, njegov potencijal, uslijed straha od mogućih grananja, odmetanja od krute, preskriptivne simboličke linije, gotovo u potpunosti zanemaren. Jedan je od razloga tomu zacijelo onaj uznemirujući, ali konstitutivni prefiks. Isti, opasno i pomalo potmulo, gurajući nas u nedovršenost, sugerira otvorenost, protežnost, na neki način ispadanje iz vlastite riječi; otvara dvojbe u označeno čineći označitelj skliskim i mekim – a to nije ono što bismo od „savršenog simbola“ očekivali. No on to, kao i svaki drugi, neizbježno i nužno jest. Njegov je prefiks njegov gramatički *isthmus*, jezični most koji ga zadržava u poretku realnog. On, razumije se, nečijom čistom voljom može odlutati, izgubiti se, odnijeti svoje značenje sa sobom i prevesti konvencionalni ostatak u njegovu izlizanu simboličku ukotvljenost. Kao što se kopnena spona može ulaganjem potrebne energije (pijukom ili snagom prirode same) preseliti u povijest tla i time u fizičke i mentalne mape unijeti novi otok, isto se, gotovo kao uvjet mogućnosti, prethodno mora uspostaviti na jezičnoj ravni.

No, poluotok je potrebno zadržati. Dopustiti prefiksu da tek tako odluta značilo bi ne položiti dovoljno nade, dovoljno povjerenja u tu složenicu. I čovjek je, ne treba smetnuti, složeno biće. Simboliku njegove otuđenosti, izmještenosti koja mu se, uostalom, kanonski ne preporučuje, ne treba, dakle, više nasilno trpati u polje otoka. Čovjek, ako se isplati inzistirati, ionako nije, i ne može biti inzularno biće: njemu je inzularnost imanentna, ali rezervirana za prestanak bivstvovanja, to jest, izostanak bića. Ono što egzistencija može ponuditi, a to i čini, neka je vrsta oročene poluotočnosti. Poluotok tako postaje središnja figura egzistencije, temeljni modus ovostranosti. Voziti se uz njega, pa i putujući kući, znači aktivno participirati u čovječanstvu: prevaljivati nepredvidive milje dok neka ruka, bez

napora, ne ukloni gramatički *isthmus* i ne otpusti nas u tihi i konačnu, fizičku i simboličku onostranost otoka.

GLAVA

Šećući – hodajući, dakle, bez prave namjere da se nekamo zapravo stigne, ali nipošto, razumije se, besciljno – širokim i dobro osvijetljenim hodnicima brodske Tvrđe, naišao sam (ništa ne sluteći, sasvim slučajno, reći će, u jednoj od najljepših posljedica šetnje) na neprepoznatljivo lice dragog mi pjesnika. Šećući tako, kao kroz dugu rečenicu, tim tamnim (zapravo sasvim svijetlim – tek su im dosada i zamor oduzeli tu sjajnu i očekivanu kvalitetu) i tihim hodnicima, sasvim rastresen, u bijegu, leđima sam, i ne znajući, naletio na tu neočekivanu pojavu. Pažnju mi je, međutim, privuklo nešto drugo – što je i razlog zbog kojeg sam dotično lice, pomalo bolno, spoznao isprva rebrima.

Cijeli me taj novouređeni, pomalo sterilni, tuđ galerijski prostor, iako ispunjen mahom zanimljivom umjetničkom zbirkom (koju je Branko Ružić, nekoliko godina prije smrti, darovao rodnome gradu), ostavio prilično ravnodušnim. Možda zbog općeg stanja riječi te večeri, manjkave poezije, prisile na slušanje, bljutave, rane jeseni ili čega sa svim tim posve nevezanog, morao sam što prije odande otići. Već sam, uglavnom, prostor odlučio napustiti i zamijeniti jasnu rasvjetu ugodnom, tupom večernjom tamom kada sam, izlazeći, krajičkom oka primijetio poznato, ikoničko, iako posve stilizirano lice. Iz jednog ni po čemu posebnog kuta, sveden na apstrahiranu a opet tako prepoznatljivu gestu teritorija vlastita lica – sasvim specifične, gotovo uokvirene cjeline brkova obrva i nosa – promatrao me metalni Matoš.

Vratio sam se nekoliko koraka, vođen više zanimanjem za ideju tog trenutnog i neočekivanog prepoznavanja, mogućnosti da se daleko lice uhvati u nekoliko brzih i oštarih pokreta i time zauvijek fiksira, nego interesom za Matoša samog, ne bih li ga i поближе promotrio. Brončana mi je glava, rad Marije Ujević iz 1978. godine, pružila otprilike točno ono što sam od Matoša i očekivao: uglavnom sklisko i prazno ništa. Ipak, nečeg je lijepog bilo u prepoznavanju. Spaziti poznato lice usred tog šarenog košmara, makar i svedeno na šturu grafičku jednadžbu, prevedeno na trajniji, sporiji jezik nežive tvari, slično je kratkom i trenutačnom otkrivenju koje ti kaže: tu si – s nekim između nepoznatog – nekim tihim i tuđim, a opet svojim i potrebnim. Takvo je prepoznavanje slično uočavanju rupe u površini odavno zaleđene rijeke – koliko-toliko opipljiv dokaz da ispod nešto još uvijek postoji, teče, kotrlja se i nosi sebe i svoje moru. Moru se, poznato je, uvijek valja spremno i potpuno predati, i to ne treba поближе objašnjavati.

No ono što me zapravo zanima, što je promijenilo moju odluku da stanem na stranu nadošle noći, došlo je, i odande se, poput iznenadnog osjećaja studeni, proširilo cijelim tijelom,

upravo iz one neočekivane boli u leđima. Želeći sagledati nesuđenog violončelista iz slavonskog susjedstva iz perspektive na koju nas je pripadajuća kultura potihlo svikla – s razumne, oveće udaljenosti, koja sugerira istovremeno kanonsku izdvojenost i sitni pijetet – rebrima sam se, hodajući natraške, sudario s jednim drugim, na prvi pogled potpuno nepoznatim, u svakom slučaju ostrim i hladnim licem. Legenda na visokom, drvenom postolju govorila je, međutim, nešto posve suprotno. To bi mi lice, uvjeravaju me tekst i plitko povjerenje u sjećanje, trebalo biti poznato – susretao sam ga razmjerno često; na rijetkim fotografijama, u knjigama, na Cvjetnom trgu, u šetnji. Iz sivih, bez napora, strojno u metal urezanih slova nedvojbeno je proizlazilo da se radi o portretu Danijela Dragojevića, radu iz 1962. Koste Angelija Radovanija, jednog od najznačajnijih naših modernih kipara.

Lice mi, međutim, nije govorilo ništa. To bi, netko će pomisliti, bilo i za očekivati od jednog kipa – šutnju, neprozirnu tišinu, izostanak poriva za kretanjem, riječju, bilo čim – što drugo? No ipak, tolika me tišina iz nekog razloga preнула. I nije bila jedna od onih – poput kratkih zatišja u Hindemithovim sonatama za čelo – nabijenih istovremeno nadom i zebnjom, onih od značenja i budućnosti dokraja otežalih koje samo čekaju da se, poput prezrelog ploda, otkinu i uvedu nas u vlastitu posljedicu: novi govor, nastavak, vlastitu tihu misao. Njegova šutnja bila je gusta i potpuna.

Obišao sam lice sa svih strana – nije bila riječ o punoj plastici, sada kanonskom portretu koji se može naći u većini majstoru posvećenih monografija ili napisa. Ovo je lice bilo svedeno na samo sebe, iznutra prazno, štedljivo šuplje i osuđeno na vlastite neumoljive crte, slično zapravo posmrtnoj maski. Za pretpostaviti je da ga je kipar, u svom ateljeu u Nazorovoj, izradio kao studiju za poznatiju punu plastiku, ili ga možda, potvrđujući već obavljen posao, još jednom na dugi rok učvrstio po uzoru na njegova težeg prethodnika. Ovu verziju lica, čini se, za razliku od one pune (za koju je pjesnik majstoru dugo pozirao), ni sam njegov izvorni nositelj nije vidio. Godine 1962., kada je portret datiran, Dragojević je bio u svojoj dvadeset i osmoj godini, objavio je bio tek svoju prvu knjigu pjesama (godinu prije tiskao je i prvu monografiju o Radovanijevu djelu), a kipar, rođen 1916., u svojoj četrdeset i šestoj, i već odavno prepoznat i priznat u svijetu najnjemlje umjetnosti.

No nije me mladost lica koje sam navikao gledati uokvireno zbirkom godina spriječila da ga, i kad sam saznao o kome je riječ (ili, možda bolje, o kome sav taj širok i tupi muk) prepoznam i identificiram s njegovim nositeljem. Nije to bila ni prejaka autorska gesta kipara koji je cijelog života modelirao samo aktove i portrete. Mlado je lice, pretpostavit ću, u metal prenio vjerno i precizno. Nešto je drugo stajalo na putu mojoj mogućnosti da tu

glavu ogoljena i reduciranog volumena, nalik posmrtnoj masci kakve Giacomettijeva figure, priznam onomu komu navodno pripada.

No može li uopće, i onda kako, model pripadati skulpturi, i obratno? Znači li to da onaj Matoš, unatoč svoj stilizaciji, zahvaljujući svojoj naučenoj ikoničnosti, zaista pripada Matošu? Odgovor je čvrsto i čisto ne. Oni si nalikuju koliko novac i njime plaćeno putovanje – čak je i kauzalitet, njihova indeksna egzistencijalna povezanost, ovdje upitna. Dragojevića nisam prepoznao jer je to bilo za mene nemoguće – ta glava sa svojim modelom, kakav god da on bio, nije imala i nema nikakve veze. Nešto slično primijetio je i sam pjesnik, te u zapisu iz njegove *Bilježnice* posvećenu onom poznatijem, punom portretu, čitamo: *Kako se ja kao netko čije ime stoji pored njega prema njemu (portretu) odnosim? Mogu reći, malo surovo i vulgarno: nikako.*

I tom osobnom sudu ne treba proturječiti. Ne zato što bi se radilo o osobnu obračunu s vlastitom slikom, na koji pojedinac polaže pravo i obavezu, već jer je takav odnos prema portretu i onaj jedini moguć. Između modela i odljeva upisuje se nepremostiva daljina, toliko gusta i razlivena da ne staje u intimni odnos između kopije i originala (iako je sasvim teško i nezgodno, ako ne i nemoguće reći što je u kojem trenutku što), nego se, poput dječje bolesti, u sve uvlači i prenosi na slučajnog promatrača. Majstorstvo svih kipara ovog svijeta ne bi mi u toj tupoj tišini otkrilo ništa od Dragojevića, kao što mi je školska ikonika otkrila Matoša; sada već nezgodno stopljena sa svojim likom. Ovo se stapanje, međutim, moglo dogoditi samo u tamnoj mjeri posthumnosti, i za njega Matoša ne treba kriviti. Dragojevića, a i sve druge takve glave na koje naiđemo treba ne prepoznati, pače, odbiti ih prepoznati, odnosno, zanemariti ono što smo o tom tipu veze dosad naučili i pustiti pjesnike da budu pjesnici, a kipove da budu što jesu. Jednima pripada riječ, drugima konačna i sjajna tišina. Pa i kad i ovi prvi, formalno, utihnu. Ničeg od prvih nema u drugima i obrnuto, i to valja, barem na neko vrijeme, takvim i priznati.

Pitanje koje bi se moglo postaviti o okviru priče, prostoriji u kojoj se te dvije brončane glave, u savršenoj tišini, gledaju oči u oči preko nekoliko metara ničega jest: što se u njoj dešava noću; kada se svjetla ugase i tame prepletu, ona unutrašnja i ona unutar, ona unutar prostora i ona potpuno izvanjska? Tama, kao i voda, dobro prenosi zvukove; riječi se u njoj pletu u topli i jasan trag koji, poput stope u meku snijegu, možemo slijediti i možda jednom, u nekoj prošlosti ili čudnoj budućnosti, pronaći njihove govornike, njihov u svemu izgubljen posljednji polazak. Što si, ostavljene nasamo, imaju reći; pokušavaju li, logikom nežive stvari, prijeći udaljenost koja se drukčije nije dala premostiti? Pitanje je, zna se, retoričko. Glave,

kao i ostali nikom pripadajući, od svega konačno udaljeni predmeti, opće i ustrajno šute.

CELANOVA KOSA

Neke su fikcionalne biografije sasvim istinite. No neke su među njima, čini se, istinitije od drugih. Iako istina, jednako kao i jednakost, samo prividno, nepravom gramatičkom navikom, jezičnim refleksom dopušta komparativ, malo se tko u praksi libi da ga uspostavi i – najčešće na kakav fatalan način – instrumentalizira. Jedan se, međutim, prije svega moralni propust krije u, makar i poredbenom, izjednačavanju istine i jednakosti. Iako bi iz toga bilo poteško izvesti dosljedan filozofski (su)stav, reći ću: jednakost je jedna, a istine su mnoge – i to uzeti kao temelj jedne mutne i nedorečene, ali ugodne teorije slobode. Jednakost je tako, krećemo li se na širem području kategoričkog imperativa, nadređena istini, neokućeni Atlas u poretku slobode.

Možda jedina istina koja, dokle je god transparentna, ne podliježe imperativu jednakosti, jest istina fikcije: istina njezina glasa. Uvjeti njene istinitosti okrenuti su prema unutra, autoreferencijalni, nesumjerljivi sa stanjem „vanjskoga“ svijeta. Korelacije se uspostavljaju i svoju vrijednost i funkciju zadobivaju unutar sustava. No, postoji li fikcija žrtve; kakav je status njezina glasa unutar istine, ili, možda, upravo u *istini* fikcije? I je li fikcija žrtve izdaja, cinična nadogradnja njezina svjedočenja? Ni svjedočenje samo nije lišeno dvojbe – njegova se fundamentalna traumatičnost smješta u područje uskrate bitka – postavljanja glasa svjedočućeg naspram izostanku glasa žrtve prisiljene na postumnu šutnju. Već izlizana Adornova gnoma o nemogućnosti pisanja poezije poslije Auschwitza odnosila se, ili trebala odnositi na tu i takvu istinu fikcije – onu koja sve, pa i žrtvu, uvlači u vlastiti sistem, instrumentalizira, istinu njena svjedočenja preispisuje u istinu vlastita sustava.

U središnjoj pjesmi svoje druge pjesničke knjige *Mak i pamćenje* (1952.), Celan je „pronašao“ i potvrdio istinosni sistem koji, sasvim fragmentarno, izglobljujući svaki narativ, ali ipak fingirajući izravno postumni glas, na neki način zaobilazi i traumatsku fetvu svjedočenja (možda ne tretirajući ga kao priču) i problem fikcionalizacije žrtvina glasa. Kako to objasniti ne znam, tek naslućujem, ali *Fuga smrti* predstavlja svojevrsnu slijepu pjegu u krivnji svjedočenja; ona nestaje negdje u praznini Celanova „protonjemačkog“, praznog jezika, negdje u onom prelijevanju pjesme iz svojeg „više ne“ u njeno nužno „još uvijek“; još uvijek. U toj je elipsi, konstitutivnom postupku takve „ekonomične“, gole, redundantnosti lišene pjesme (pa i u komunikacijskom smislu – njihov hermetizam ne počiva na preopterećenosti koda) preskočena prljavština nataložena u jeziku: ona je purifikatorni, lustracijski mehanizam. Svojom sintaksom, semantičkim iščašenjima, iskliznućima u pred i

postjezično Celan napada – čineći ga adekvatnim za vlastiti pročišćujući prosede – njemački jezik do umrtvljenja kontaminiran svojom neizgovorivom prošlošću; jezikom logora i onih koji na logore prešutno pristaju; izgubljenim pepelom žrtvi.

U toj tamnoj *Todesfuge*, fatalnom *Tangoul Morții* objavljenom prvi put 1948., ni tri godine poslije svršetka rata, jednu od temeljnih provodnih motivskih linija koje se, poput kontrapunktiranih dionica fuge ili nemirnih prstiju pojavljuju, isprepliću i nestaju, čini upravo motiv kose. Jednostavna i lako uprativa simbolika njezinih boja poslužila je, sasvim opravdano, kao jedan od temelj a za uvriježeno bazično tumačenje pjesme: smrt, majstor iz Njemačke, logorski nadzornik – potvrđujući tezu o banalnosti zla – čim se smrači, piše kući u Njemačku, piše *zlačana tvoja kosa Margareto* istovremeno naređujući pokolj nad logorašima, u dim i pepeo pretvarajući, na samom kraju (nikakvom novom početku) *pepeljastu kosu* neizbrojivih Sulamit. Iako je teza možda valjana i to zlo u svojoj srži (ako postoji nešto srži zla slično) možda dokraja banalno, u njegovim posljedicama nema tomu nikakvih tragova. Povratak kosi: nipošto nije slučajno da kao temeljnu oznaku identiteta (pored preciznog, izravnog imenovanja) Celan ovdje uzima upravo kosu.

U prvim dvjema njegovim pjesničkim knjigama, spomenutoj (koja uključuje i prvotisak *Pijesak iz urni*) i njezinoj nasljednici naslovljenoj *Od praga do praga* (1955.) – sve skupa nekih stotinjak pjesama – kosa se kao motiv javlja u njih dvadeset i pet. Otprilike, svakoj četvrtoj. Kada se kosi pribroje *vlas*i i *uvojci*, isti se motiv javlja u gotovo trećini pjesama. Kosa je posvuda, svašta se u nju smješta; kosa se vijori prostorom pjesme kao zgusnuta, ali ipak nesigurna metafora trajanja. No ona je ponovno najintimniji, navlastiti dokaz identiteta, ovjerenje pripadnosti. Kuda god bila rasuta, kosa je, gotovo isključivo, ili protagonistova ili ona ženskoga adresata. Na samom početku načelo je, doduše, iznevjereno, ona je tuđa: *Vojvoda tišine dolazi s pticama u kosi da spusti mačeve*, no odmah zatim postaje zalog (*Posudila si mi kosu, izgubih je*), ona se nosi *kao što se mrtvi nose na rukama* – na drugom mjestu *Tamnija modrina pripast će tvojoj kosi jer Kosa ti nije smeđa / Lišće je godina smeđe, tvoja kosa nije*; još nešto dalje njena kosa je *bez jorgovana*: ona je *oskudni ukras njegova čela* i baš njoj se, kad se sve svrši, *šalje lijes od najlakšeg drva*.

Celanova kosa stoji, katkad i doslovno, negdje u semantički neuhvatljivoj praznini između ljubavi i smrti, između njihovih potrošenih, upropaštenih znakova; usustavljenih simbola. Taj je sustav, taj jezik – upozoreni smo cijelim tim jedva otrgnutim, u nigdje telegrafiranim opusom – sam Morseov kod smrti; nepregledni niz bezličnih točaka koje, upravo takve, dokraja tehnicizirane i jedna drugoj beskrajno nalik, ispisuju njezin neosporivi potpis. Kosa

ima glas. Sve što izgovori dolazi iz udaljena i bezvremena mjesta; nekog nedohvatljivog, ali vječnog ovdje. Kosa je aktivni princip. Ona, poput trave, crpi primordijalnu, htoničku snagu, uvijek iznova raste dok sama ne odluči otići. Nalik na gušterov rep moguće ju je ostaviti za sobom, nadomjestiti je, ostaviti je nekomu ili nečemu u залог. Toliko nam pripada da ju je moguće čitati. Nosimo je sa sobom kao sve svoje, pa i kada je ostavljamo, na jednom ili na drugom svijetu. Ni u tami, međutim, nisu sve kose iste: njihova boja (valna duljina spektra, zasada svjetlosti) odvaja ih i čini otpornim na inače objedinjujući mrak. Kosa je princip obnove, ona, i poslije logorskih peći, niče u svojoj boji.

Kosa se u Celana javlja u tri žive i jednoj postumnoj boji, nijansi isključenog. Svaka ima svoju simboličku težinu; svaka, barem prividno, uspostavlja sistem. Isti je, istovremeno, sistem patnje, krivnje i otpora.

PLAVA

ide uz plavo oko Majstora. Ona je boja naredbe i boja pristajanja; u njoj nema ni trunke nježnosti. Nikakve nevinosti. Majstor je daleko od Bulgakovljeva: žrtve, za razliku od rukopisa, izvrsno gore. Margarita je, također, sasvim drugačija. Ona ne preuzima ništa u svoje ruke, u njoj nema ljepote. U jednom se približavaju: obje su oslonac. Jednu to uvodi u sistem ljubavi, drugu u mašineriju krivnje. Plava je boja bezlične smrti koja, kao za inat, posjeduje lice, adresu i matični broj. Plava je boja pismena: svojim pismom ona relativizira vlastitu krivnju; svojim potpisom ovjerovljuje posljednju osudu.

BIJELA

je kosa djeteta. Kosa vremena je, također, bijela – bijelo stoji onkraj vremena i odgovornosti, ono je ne-boja, prazni prostor koji čeka da bude ispisan. Moglo bi se, možda, govoriti o fikciji bijelog. Ono ne stoji samo u kosi – u rasponu od bjeline djeteta do sijede kose starca, dakle upravo u *bijeloj kosi vremena* smješta se arhetipska bjelina snijega, tihe i bijele smrti. Bijelo je opasno jer ga se, privremeno, može zauzeti; njegova je priroda protejska i podložna vanjskom utjecaju. Na kraju, ipak, ono pobjeđuje. Po pobjedi se, međutim, aktivira područje odgovornosti: ono ga u potpunosti preuzima.

SMEĐA

se boja kosi, ne bi li je se sačuvalo, odriče. Smeđa i crna preživljavaju *incognito*, skrivene pod pletenim kapama; u podrumima, u tajnim prostorijama stanova. Smeđe je stjerano u tišinu, u mrak, neizrecivo. Ono sada postoji samo kao systemska funkcija: suprotni pol u opoziciji s plavim. Ova je neobična i nevaljana dihotomija nečistih boja jedna od simboličkih okosnica Celanova (anti)sistema. Smeđa, koja je, dakle, svedena samo na svoju strukturnu ulogu, predodređena je da izblijedi (ostavi dio svog svjetla), napusti pramac povijesti i postupno nas dovede na sam rub mraka, ili možda u neki nad-mrak, postane ona

PEPELNA,

ne-boja rezervirana za izostanak, lišenost, postumu. Pepeo, u svojoj konačnoj šutnji.

Tko je god imao prilike posjetiti kompleks nacističkih logora smrti Auschwitz-Birkenau, morao se suočiti sa zaglušujućom tišinom pepela; neobično mirnim morem gotovo bezbojne, upravo pepelne kose. Ista je obrijana s glava logorašica, još uvijek živih, te je od nje proizvedeno grubo, bezbojno, jeftino platno po cijeni od 50 tadašnjih pfenniga po četvornome metru. Posjetilac se, jednostavno, nalazi pred hrpom preostale, igrom slučaja još neprerađene sirovine. Uz nju je izložen i proizvod: bala te ljudske tkanine, melting-pot vlasi od kojih su se pravile vreće, šivale zakrpe, sklapale donacije za ratom ugrožene ili obudovjele Reich-kućanice. Šutnja kose je konačna, kao i ona pepela. One su, u svojoj biti, jedno. Iako jalov i tih, pepeo ipak nije nemoćan: on je sjemenka, kolijevka ploda: iz njega izniče otpor.

A drugi Celanovi „kućni“ motivi? Snijeg, oko, kamen, mač, cvijet, riječ, srce, smrt, nada? Nada? Nada je temporalna dimenzija. Princip koji pokreće, koji čini onaj pepeo sjemenkom, koji odgaja otpor. Jer otpor nije kategorija očaja, već emanacija nade. No može li nada, u svijetu koji se (barem prividno) tek nedavno riješio logora smrti, pružiti dovoljno snage za dalje? Hoće li se otpor istupiti, poviti se pred nagomilanim sjećanjem, ili će upravo ono biti njegov pokretač? Što je s nepouzdanošću sjećanja; što sa sistemom supostojećih istina? Čemu se, nakon svega, možemo nadati? Nadati se nadi (tamnoj nadi, jer više nema mjesta nevinosti) možda jest autoreferencijalno, no nipošto nije promašeno. Nadati se nadi znači aktivno participirati u otporu.

PRAKSA MARGINE ***marginalije o tekstu i okviru***

Kad god se preda mnom, igrom slučaja, mojom vlastitom voljom ili krivnjom, otvori neka knjiga, s četiriju strana napadne me neprozirna bjelina. Upravo je ona, ta bezizlazna praznina, ono što za mene definira knjigu. Ne oni dugi, vodoravni ili okomiti nizovi slova, interpunkcijskih i drugih znakova koji, kao na prometnom raskršću, olakšavaju vožnju rečenicom i, zajedno sa stidljivim procjepima kroz koje se bjelina, poput proljetnog svjetla, probija i tvori tijelo koje smo uobičajili zvati tekstom, pokrivaju središnji dio tiskane stranice – već njeni neumoljivi rubovi – margine. Sama etimologija priziva njihovu konstitutivnu liminalnost; uvjetuje istovremeno nestabilnost, varijabilnost granice i pograničnog prostora, ali i njenu potencijalnu čvrstoću: energiju koja je u njezino očuvanje – ne bi li se zatečena konstelacija moći što duže održala – na ovaj ili onaj način uložena. Margina je iz temelja podvojen, višestruki element; doktor Jekyll i mister Hyde tiskanog teksta.

Kao što okvir sa svih strana pritišće sliku, nameće joj granice njezina svijeta (jer nema ni jednog drugog razloga zašto se prostor slike ne bi beskonačno rasprostirao, sadržavao i ono što nam okvir perfidno ne dopušta vidjeti, na kraju, zasigurno uključivao i figuru slikara ili vlastiti navodni predmet, poput zrcalnog odraza kraljevskog para – ili, prema drugima, zrcalnog odraza *slike* kraljevskog para – u *Las Meninas*), margina uspostavlja prostor vidljivosti teksta, uvodi grafičku razliku razgraničujući tekst od ne-teksta, ali i od njega samoga. I možda ne bi bilo pogrešno tvrditi da je okvir jedina stvar zajednička svim umjetničkim djelima, ono što ih izdvaja; čvrstom, autoritativnom cezurom razdvaja umjetnost i „prirodu“. Brojna će s tim povezana pitanja međutim, uključujući i ono objedinjujuće, a ono glasi: uklonimo li okvir, da li djelo nestaje ili sve postaje djelom, za sada ostati neodgovorena.

No pri uspoređivanju izdvojenih, idealtipskih kategorija, kao i pri prelaženju državnih granica – dokle god iste postoje – valja biti iznimno oprezan. Jedan, barem to misli, nikada ne zna što će ondje zateći, te se gotovo iznenadi kad s druge strane one zamišljene linije pronade poznati svijet i, u kratkom trenutku otkrivenja, spozna da zapravo ništa nije napustio. Medijalne su granice, naprotiv, nešto drugo. U našem slučaju letvicu razlike moguće je dodatno podići te je uspostaviti i na ontološkoj ravni.

Iako se njihove funkcije doimaju sumjerljivima, margina i okvir dvije su upravo dijametralno

suprotstavljene kategorije. Okvir je – stavimo načas u zagrade njegovu konstitutivnost – ono što sliku (isto vrijedi i za film) čini *djelom*: „čitljivim tekstom“ u Barthesovu smislu – umjetničkim proizvodom koji pasivizira čitatelja, ne potiče ga da producira i umnožava vlastita značenja, nego da iščita i usvoji ona u djelo a priori i „intencionalno“ upisana. Takvo će se djelo voditi načelom vlastite zatvorenosti i koherentne neproturječnosti, nad kojom bdiye očinska figura Autora. I jedino ako prihvatimo poziv slike da u nju uđemo, ispoštujemo njezine napore da se iskobelja iz vlastita okvira, možemo se prepustiti hermeneutičkoj ugodi, zaista „ispisivati“, rekreirati sliku, čineći iskustvo umjetnosti uzajamnim i živim.

Učinak margine nešto je upravo suprotno. Njena otvorena bjelina, metaforički, ali i sasvim fizički, stvara platformu za realizaciju *teksta*, ispisivog entiteta čija je funkcija učiniti čitatelja aktivnim polom, proizvođačem teksta umjesto njegovim konzumentom – teksta koji je, u uvjetima pisanja koji slijede po smrti Autora, sastavila proizvoljna instanca skriptora, koji je u svojoj srži brikolažer. Počevši od Barthesa, dobar bi se dio suvremenih teorija književnosti mogao svesti pod egidu teorija margine. Međutim, unutar nekih preskriptivnih praksi čitanja i pisanja, okupiranje njezine bjeline gotovo da bi značilo vrstu hereze. Imputiranje tekstualne „zakrpe“ ili interpretacije u, primjerice, kanonski, sveti tekst moglo bi biti smatrano uvođenjem dotične kopije u inkriminirani polusvijet apokrifa, prenošenjem u prostor slobode. Praksa, s druge strane, pokazuje da su ovakvi pokušaji otvaranja institucionalno zapečaćenih tekstova redoviti: prostor slobode osvajao se uvijek s onu stranu dogme. Tako se margina, uspostavljena kao teorijska premisa, ispisivošću otvara u svoju povijest, reprezentirajući neku vrstu vlastite kulminacije. Pritom tu kulminaciju, jasno je, valja shvatiti izvan teleoloških okvira; lišiti je svake pretenzije na figuru svojevrsnog interpretacijskog eshatona.

Zapisi na marginama antičkih i, pogotovo, srednjovjekovnih svitaka, rukopisa i kodeksa svjetovne ili sakralne provenijencije često i sami po sebi predstavljaju pravo neočekivano otkriveno blago. Bilo da, uneseni ležernijim rukopisom i stiješnjeni uz stroga minuciozno izrađena slova izvornog teksta, leže na sipkim stranicama kakvog brevijara ili misala ili se, upisani discipliniranom rukom posvećenog koče uz korpus kakve opsežne kronike, oni, ponekad značajniji od teksta-domaćina samog, predstavljaju kako važan datacijski instrument tako i semantički prenapregnute minijature koje su u stanju uputiti nas u nekom sasvim novom, nepredviđenom i još neistraženom smjeru. Te me marginalije, svaki put kada ih u nekom dragom izdanju ugledam, podsjetite da sam im i sam veoma sklon – rasipanje tragova vlastita čitanja nepreglednim prostorom knjige ponekad pomaže da se, barem na trenutak, fiksira i njezin čitatelj, onaj kojem spomenuti tragovi tek uvjetno pripadaju,

njegova su pretpostavka prije no dokaz uzročnosti ili njegov indeksni znak.

Kao što slika ili filmski kadar neizbježno nameću pitanje instance promatrača i mi se već pri prvom susretu s njima pitamo tko je zapravo onaj koji prikaz izvorno gleda, tako i tekst nameće pitanje vlastita čitatelja. Filmska je teorija, za prvu ruku, pitanje onoga koji gleda razriješila prilično jednostavnom, iako ne uvijek i do kraja adekvatnom podjelom uloga s obzirom na profil kadra. Prema predloženoj shemi kadar može biti subjektivni, objektivni ili autorski. Oni koji gledaju bili bi, istim redoslijedom: neki konkretni lik, i u tom slučaju primjenjuje se poseban set konvencija koje bi na njega ukazivale (takozvani kadar najave i sl.), narator, na kojoj se god dijegetičkoj razini on u tom trenutku nalazio i, kao treći, sam autor čije se pogled, poput kiklopskog oka, u takvom kadru izjednačuje s očištem kamere, sugerirajući neki specifični autorski postupak ili umjetničku intenciju. U slučaju fotografije ili slike promatrač bi se, još problematičnije, mogao identificirati s čovjekom iza objektivnog fotografskog aparata, odnosno sa slikarom. Instanca čitatelja, međutim, ostaje najproblematičnija. Ostavim li na trenutak po strani ono što je Wolfgang Iser običavao zvati implicitnim čitateljem, tekstualnu funkciju koja proizlazi iz pretpostavke da ideja pisanja nužno uključuje i ideju čitanja, pa time i nekog apstraktnog čitatelja koji se, na ovaj ili onaj način, upisuje u tekst i stupa u različite relacije s drugim njegovim funkcijama, i dalje ostajem zbunjen pred tim nepreglednim, neraščlanjenim čitateljskim mnoštvom.

Međutim, to je mnoštvo, čiju homogenost sugerira struktura označitelja i njemu nadređena simboličkog sustava, tek idealtipska, ugodna lingvistička kategorija. Na njenoj tamnoj pozadini krije se diverzificirajuća praksa margine. Zavirimo li u njih pomnije, gotovo će nam se svaka knjiga otkriti pravim labirintom različitih čitatelja i njihovih tragova, palimpsestnim zdanjem snalaženje u čijim bi nam zakučastim hodnicima teško olakšala ma kakva Arijadnina nit. Ovi zapisi (a u njih ubrajam i najrazličitije oznake u tijelu teksta, uključujući križanje i podvlačenje) ispisuju tekst uvijek na novi način u neograničenom broju mogućih kombinacija, ali ocrtavaju i fiktivno tijelo čitatelja. Različitost potonjih iznenađuje: rekonstruirajući pomno te stidljive ili osorne, uredne ili neuredne, jedva vidljive ili dominantne i upečatljive bilješke, dolazimo do svojevrsnog čitateljskog velegrada, *melting-pota* u kojem supostoje i istovremeno se u neko jedinstvo višeg reda pretapaju razlike, nikada se ne prestajući iznova uspostavljati u odnosu s Drugim. S vremenom počinje se na njihovoj pozadini nazirati kategorija fikcionalnog čitatelja – čitatelja kao potencijala, prostora mogućnosti. Margina je njegovo igralište: na njoj on odrasta, odgaja se i uči. Na njoj stječe vještine.

Nije li upravo jedna od najuobičajenijih strategija čitateljeve intervencije u tekst, podvlačenje i križanje pojedinih riječi, rečenica, pa i cijelih odlomaka, najbolji dokaz da je tekst jedino i moguće čitati kao *Sous rature*, uvijek precrtan? Ovi su fizički tragovi prokazivanja označitelja, pa i cijelog sustava pisma kao neadekvatnog, ali nužnog, nemogućnost prisutnosti i nepostojanje fiksiranih značenja, i kada se doimaju sličnim, personalizirani osobni potpis svakog pojedinog tekstualnog istraživača. Tako bjelina koja uokviruje sadržaj stranice, kao i ona koja, poput snježnog pejzaža, odasvud nadire i provlači se kroz zatamnjenu prozorsku rešetku teksta, konačno preuzima ulogu koju i očekujemo od svjetla: ona otvara, omogućuje, pruža uvjete dobre vidljivosti, a na nama je, na svakom od nas, da gledamo. Važno je, međutim, ukazati i na opasnost ove svjetlosne metaforike. Ona bi nas mogla odvesti i u sasvim neželjenu smjeru. Naime, spomenuto „otvaranje prozora“, usmjeravanje čitateljeva pogleda ovim svjetlosnim snopom moglo bi se shvatiti kao još jedno, ovaj put mnogo perfidnije, nametanje interpretacijskih okvira kroz koje čitatelj, prisposobljen za rad opremljenom konju, gleda isključivo pred sebe – u jasno naznačenom i strogo određenom smjeru. Mnogo prikladnija metafora time bi, riskirajući ponešto hermetičke tamnosti, bila ona potpunog i gustog mraka. Tek u potpunoj odsutnosti svjetla čitatelj bi se u potpunosti mogao osloboditi diktata djela; do kraja se i u punom značenju posvetiti ispisivanju teksta. Budući da s mrakom često nismo do kraja na ti, budućnost čitanja, čini se, za sada čuči u čistoj bjelini margine i različitim potezima koji je križaju.

Nije li vrijeme da si priznamo da tekst na margini, možda upravo zbog manifestnog izostanka institucije autora, nerijetko promatramo kao nešto izvornije, snažnije, s većom dubinom uvida nego bilješci priloženi tekst? Bilješka na margini nadrasla je svoj parazitski karakter i pretvorila se u prelijepog leptira koji upravo napušta gusjenicu teksta. Pratiti ga znači priznati tekst tekstom, a sebe čitateljem.

OGLED O GLEDANJU

Svaki je anđeo strašan, kao premisa i posljednji sud istovremeno stoji u sedmome stihu prve Rilkeove *Devinske elegije*. Fatalizmu te očitosti – jer kako nešto što je besmrtno, a da to nismo mi, može ne biti strašno – teško je umaći. Međutim, anđeo ima još jednu prednost kao aktant u kulturnome polju: vlastitu konstitutivnu nevidljivost. Isti je, slijedi, prikaziv tek simbolički, odavno i više-manje striktno utvrđenim setom ikonografskih konvencija. Tim je institucionalno verificiranim „anđeoskim kodom“ nepostojećem zagarantirano prepoznavanje, barem u okvirima određenog kulturnog kruga. No zašto baš anđeo – jedini koji me ikada zapravo zanimao bio je i ostao onaj Benjaminov, anđeo povijesti koji, očiju uprtih u tragediju prošloga, ipak, nošen ledenim vjetrom napretka, pouzdano i nužno uzmiče – zbog čega toliki strah od te fikcije, ili zašto je ona strašna?

Anđeo se od drugih mitoloških ili bajkovitih likova – po svojoj (propovskoj) prirodi protejskih – razlikuje upravo konzistentnošću prikaza. Upravo je on (bez obzira na svoju bezrodnost) gusto mjesto formalističkih teorija o viđenju i prepoznavanju: čisto, akumulirano prepoznavanje za kojim ne stoji ništa: adekvatno primijenjen postupak očuđenja ne dovodi do viđenja prepoznavanjem preopterećene, mimikrirane i izlizane stvari u novom (uvijek na neki način izvornom) svjetlu, već do evidentnosti nepostojanja predmeta. Pozornost, u tom slučaju, valja usmjeriti na sam čin gledanja.

No što je uopće moguće vidjeti? Pod pretpostavkom da stvari postoje, tko naš pogled pripušta u njihovo okrilje, baš ga u njihovu smjeru upućuje, time ih čini, barem na neko vrijeme, stvarnim? Vidjeti nam je, čini se, tek i upravo ono što je (milošću ojezičenja) pojedina kultura ovjerovila i kodificirala kao vidljivo. Isto vrijedi za proroke, mistike i sve ostale koji se legitimiraju pogledom onkraj, dokle god to onkraj nije s koje druge, možda tihe i tamne strane jezika. Koliko različitih snjegova treperi u odsjaju polarna podneva pred jezik-očima Inuita! Koliko, s druge strane, kopnenih naroda, vidjevši brod mirno izjavljuje da nisu vidjeli ništa. Označitelji se tove na našim srcima. Označenog, dosljedno, nema. Obilje uvjetovanih očiju, pri punu svjetlu, slijepo je usred tiranskog pritiska mišljenja.

Najljepše se, čini se, sve to (ne)vidi upravo na pla(t)nu naše, zapadne, (post)moderne civilizacije i kulture. *Misliti znači imati bolesne oči* – pisao je u jednom, po svemu pastoralnom, ali divno beskompromisnom obračunu s njezinim neumoljivim tekovinama Alberto Caeiro, jedna od mnogih i meni možda i najdraža heteronimska inkarnacija

Fernanda Pessoa. Od sve te svete četvorice Caeiro je onaj dokraja obezličen, najtransparentniji, protivnik svake spekulacije i usustavljena obrasca, senzualni antiklasicist. Isti će, uklanjajući se pritisku sistemske misli, nastaviti s *Ne posjedujem nikakvu filozofiju: imam čula*. Brojne će kritičke teorije, s punim pravom, govoriti upravo suprotno. One će kao temeljni, kataklizmički problem (još uvijek pojmovne) moderne prozvati izostanak kritičke misli i misli općenito; zatupljujuću dominaciju pogleda u doba slike svijeta, kapitulaciju misli pred širom otvorenom kapijom čula izloženom pseudoinformacijskim naplavinama spektakla. Gledanje umjesto mišljenja za njih će, mahom, značiti pristajanje na šareno servirane ideologeme koji perpetuiraju zatečeni poredak moći. Ne treba, međutim, zanemariti subverzivni potencijal i, istovremeno, opsesivnu ljepotu pogleda.

Vrijedi se vratiti na formalističku tezu Šklovskoga: moderni čovjek predmet ne vidi, nego automatizmom prepoznaje. Uslijed pritiska modernosti taj se čovjek imanentno odriče jedne od svojih dosadašnjih fundamentalnih osobina – pogleda koji otkriva, tumači i preispituje, nadilazi se – dijalektičkog pogleda koji je tek potom misao adekvatna da se razvije u oruđe ili oružje velike priče napretka, samorealizacije onog totalnog, ali i totalitarnoga svjetskog Duha. Što dublje ulazimo u kulturu, pa tako i u njenu nelagodu, odricanjem od agresivnosti i imperativom kontrole (u prvom redu libidalnih) poriva, transformativna moć pogleda opada, a njegova „estetska klauzula“ slabi. Apostrofirani je ulazak, nimalo hrabro ali odvažno koraćanje vlažnim tлом tog tunela, čini se, ireverzibilan i progresivan proces koji se u jednoj mjeri može poistovjetiti s odrastanjem. Međutim, istom nizu pridružiti ishitrenu biljnu metaforu sazrijevanja bilo bi uglavnom neopravdano. Posljednji predformalist koji zaista gleda tako jest dijete: gledanje se tijekom mekanog, ali fatalnog pada u kulturu uspostavlja kao prisilna djetinja neuroza koje se pojedinac, subjektivirajući se, oslobađa, instruirano je nadilazi.

Ulazak u kulturu ulazak je u sljepilo prepoznavanja. Ova se kokošja rutina nameće i dominira svim aspektima života: dospjeti u svijet, dospjeti u jezik, dospjeti u sljepilo. Dosljedan vlastitoj nadrealističkoj agendi Radovan Ivšić u jednoj će pjesmi pisati: *Gledati / sve je u oku / u oku nema ništa*. Taj je pogled otuđen, komodificiran, osuđen na puku imitaciju, praznu ljušturu izvornog čina. Takvi su za nas i objekti takva pogleda: sjene, utvare, ikonizirani ideologemi poretka. Potom, jedan masovni i jedan naoko elitni primjer. Turizam: turistički pogled nije pogled. Bio usmjeren na prirodu ili na kulturu, dovodio nas pred mađarsku pustu ili tropsku prašumu, piramide ili tajlandske pagode, pogled masovnog, industrijaliziranog turizma daleko je od viđenja. Na djelu je, upravo suprotno (*priroda*

oponaša umjetnost: umjetnost je tajna utvrda jezika), gotovo vulgarno prepoznavanje, usvajanje ponuđene predstave, ikone-kao-proizvoda reprezentacijskog spektakla. Slično je i sa svim slavnim umjetničkim djelima; Mona Lisa se ne vidi nego prepoznaje, evidentira; pokraj njene unaprijed vizualizirane ikone upisuje se *znak* viđenog, *znak* njezinog kulturalnog ovjerovljenja.

No je li potrebno i je li moguće istupiti iz kulture, izmjestiti se u prostor, očistiti s one strane ogledala, s onu stranu kulture, da bi se zaista vidjelo? Ne znam, ali pogled je prije svega kontakt s vanjskim, uspostava veze i dobrodošlica Drugom koji nadire izvana, iz svih smjerova, koji mora, za naše i svoje dobro, biti viđen, a ne tek prepoznat. Taj je Drugi punopravna jezična mogućnost koju je potrebno realizirati, otvoriti se nečemu što nam na prvi pogled izmiče. Kloniti se valja tek nevidljivog: sveg onog tihog i jednosmjernog koje odbija suradnju svakog, pa i oslobođena pogleda. Šef će anđela (tamni šerif) prema predaji reći: smrtnih je grijeha sedam. No grijeh je jedan: umrijeti. Usprkos svemu umrijeti. Umnoženi grijeh: umrijeti sklopljenih očiju.

*

Parateorijski žanrovski okvir, iznevjerena forma ogleda, diskurzivni slalom različitim teorijskim, metodološkim i filozofijskim tradicijama, pabirčenje dragih mi citata (koji i stoje, kao temelj svakoga teksta, u samoj njegovoj srži), u potpunosti iznevjerava vlastitu temu: gledati da bi se vidjelo. Kao biće-koje-gleda, netko tko se više od svega plaši sljepoće (podmukle osude na tamu uma) bio sam dužan pronaći bolji način za apoteozu pogleda. No, kako ga tekstualizirati? Kako u papir upisati šetnju, kako gledanje usustaviti u jezik a da ga potonji ne proguta; kako *vidjeti* tekstom? Teoriji je, čini se, jednako neadekvatan opis.

Hodam modernom ulicom na periferiji (periferije su, ne centri, prostor optimalne projekcije), toplo je proljetno popodne – na balkonima peterokatnica suši se svježe oprano rublje – prolaznici su rijetki (jer je projekciji potrebno vrijeme da je otkriju, ona je *budućnosna* stvar) i, i ne znajući, ispred svog vremena, automobili parkirani na trotoaru i na parkiralištima (još uvijek ima mjesta tom luksuzu!), živice uredno podšišane, a iz dimnjaka tvornice prehrambenih proizvoda u posljednjem slijedu diže se tanak stručak dima. Dim guta. Sve je tiši i tamniji. Ubrzo budućnost prelazi u svoje sutra: periferija se razlaže u svoje jučer. Asfaltna cesta sužava se u krivudavi pošljunčen put, a obiteljske kuće zamjenjuju uredno postrojeno stado zgrada. Čuje se lavež. Odnekud dopire vjetar. Ljudi sjede u

vrtozima, za plastičnim bijelim ili drvenim, grubo tesanim stolovima i šute. Poneko pjeva. Miriše sezonsko cvijeće: maslačci, različak, tratinčice. Makovi. Čitava crvena zastava makova. Pred kućama se rastežu mačke.

Kako to sada donijeti tekstom, i postoji li to uopće izvan teksta, bez obzira na sjenku fikcije? Mačak koji se, ovakvog popodneva, rasteže na posljednjem dnevnu suncu granični je fenomen i slijepa pjega opisa. Razni drugi književni postupci na problem ne odgovaraju ništa bolje – ni jedno strukturno rješenje ne čini se adekvatnim, ne zadovoljava. Siže mačjeg rastezanja njegova je fabula, i obrnuto. Osuda na gledanje najljepša je doživotna osuda. A grijeh je i dalje samo jedan: umrijeti. Usprkos svemu umrijeti. Poslije svega: umrijeti sklopljenih očiju.

II. O PREDMETIMA U NESTAJANJU

CILINDAR

Jedno je burno razdoblje u povijesti mode (a njena je povijest, poznato je, povijest događaja – ona ne mari za konjunkturu, ali je neizostavno zanima vječno vraćanje istog) uvelike i dominantno obilježeno ovim sjajnim i neprozirnim tuljcem. Koliko je glava ta tamna vertikala u tom, još pobliže neodređenom razdoblju progutala, teško je reći, no tih je natkrivenih krovova tijela bilo više no mnogo. Netko bi rekao: konačno krov na krovu! I taj se liminalni, posljednji čovjekov entitet umnožio, našao svoje ljepše i više iznad. Kožu životinje koja je, čvrsto se suhim pandžama pripijajući uz tjemne, dotada mahom resila naše terase zamijenila je – slijedeći dosljedno industrijsku revoluciju i napredak tehnike – nepregledna kolonada strogih i urednih dimnjaka. Taj je vitki period, priznajmo, otprilike ono što je Hobsbawm običavao zvati dugim devetnaestim stoljećem; ugrubo, odsječak povijesnog trajanja koji se proteže negdje od Francuske revolucije i konačne propasti Signorie do kraja Prvoga svjetskog rata. Njegovo je stoljeće, ipak, još nešto dulje. Cilindar se, budimo prema tom odjednom svečanom objektu do kraja poštenu, suverenim održao i u, barem jednom, idućem desetljeću. Industrija mirovnih konferencija i ona masovne zabave prigrllile su ga, također, objeručke. Tada, u punom smislu, povijest cilindra (odnosno njegove uskrate) postaje povijest klase. Za razliku od, na primjer, teleskopa, na koji ovo izduženo i sofisticirano pokrivalo nesumnjivo podsjeća svakog upućivanju okomitih pogleda sklonog, njegova je klasna redistribucija bila posvema negativna: siromašniji su na bogatstvu izgubili. Složenu napravu za promatranje nebeskih mijena (ili, još bolje, tihu statiku njegova crnila) u vrijeme njezina rođenja mogli su si priuštiti samo odabrani. Odabrani, naravno, nema – usprkos iznimnom transformativnom potencijalu te naprave – okultan i magijski, već, još jednom, izrazito klasno obojen prizvuk. Od dalekog i nevidljivog nešto učiniti bliskim i, barem okom, dohvatljivim, preobrazba je vrijedna divljenja: olovo postaje zlato; mjesec je moguće obgrliti i njegovim (samo naizgled njegovim!) svjetlom obojiti šturu površinu ruku, zapešća, tijela. Danas maleni teleskop možemo pronaći u svakoj zainteresiranijoj dječjoj sobi. Cilindar je, međutim, po svojem stupanju u *theatrum mundi*, bio popularan među raznorodnom građanskom masom: taj su sofisticirani oblik, tada bez nekog specifičnog simboličkog kapitala, objeručke prigrllili najširi slojevi. Ti su tuljci, varirajući, naravno, u cijeni i kvaliteti izrade, strpljivo čučali na glavama bankara i obrtnika, brodovlasnika i (ipak nešto bolje plaćenih) najamnih radnika. Bdijući ravnomjerno nad svojim stoljećem, on je vjerno, gotovo ikonički, odražavao duh sveprisutnog i bučnog Progresu.

U dvadesetom stoljeću, pogotovo po isteku onog Hobsbawmova krvavog apendiksa, odasvud se vidljiva vertikala cilindra istanjuje u sićušnu točku. On se nečujno, gotovo preko noći, povlači s glava masa i postaje eklatantnim simbolom klasne privilegiranosti: šačice moćnih i bogatih te onih njime, kao žigom, oznakom vlasništva, obilježenih uslužitelja i zabavljača – vozača, slugu i svih ostalih čije kićene uniforme označavaju deblji kraj u mreži moći. Povijest cilindra dobra je, iako nesavršena metafora kasnog kapitalizma. Ono što analogiju čini škriputavom, možda je najzanemareniji čimbenik akademske historiografije – upravo sveprisutna i sveobuhvatna – moda. Istoj, međutim, nikada nije valjalo odveć vjerovati, iako se većina s njome pounutarnjeno i prešutno slaže. Modu prate specifični interpelacijski procesi koji nam govore: „moda jest“ – ona je ontološka konstanta sama. U tom sistemu, svakako, cilindar predstavlja neku vrstu relikta.

No njega je, i kad smo s prstiju isprali krv, kada je veo tehnike pao, još uvijek moguće pronaći na glavama ili pod miškom tako suprotstavljenih figura kao što su Georges Clemenceau, Charlie Chaplin i Aleister Crowley – i svima im je jednako dobro, jednako strogo pristajao. Ili, možda, te figure i nisu, nakon svega, toliko udaljene. Okultizam i magija uobičajene su i kanonske građanske metafore zla, politika fungira kao njegovo empirijsko ozbiljenje; smijeh kao, (para)aristotelijanski, ontološko određenje čovjeka, a zlo kao, na neki neodoljivi način, *conditio humana*. Cilindar je, ne zaboravimo, dio standardne opreme mađioničara te kao takav, neizbježno, predmet projekcije. Pitanje je, dakle – i ono nije tek rutinsko i retoričko – što može iz njega izaći? Ako su u njemu ptice, one imaju sasvim drugu simboličku sudbinu od onih uvriježenih mađioničarskih. Te će, crne kao i njihov kavez, brzo letjeti u dugo i prazno ništa. Ako iz njega izađe ruka, marama, kakva konačno slobodna zastava, nitko tim stvarima neće mahati; ni ruka sama sobom, ni sebi. Ako ne izađe ništa – opet dobro. Iz ničega valja ustrajno stvarati ništa. Cilindar, gusta šaka, ostaje u tome (kao platina, figura autora u točnoj pjesmi) sasvim miran, neizmijenjen. Taj tupi tuljac, najpreciznije ogledalo, crna rupa – cijev koja dokazuje prirodu vertikale i transcendencije: gusta i čvrsta crnina.

Napomena: cilindar, da bi ostao to što jest, ne smije biti probušen.

BROJČANIK

U svakom ozbiljnom građanskom predsoblju, na klimavim drvenim stalcima u hodnicima vlažnih radničkih stanova, na salonskim staklenim stolicima buržoazije – u svakom umreženom stanu u našim gradovima svečano mjesto zauzima kućni telefon. Ova je elegantna i ozbiljna naprava, kućni dirigent, strogi diktator pokreta – miner popodnevna sna i onaj koji nas, na ovaj ili onaj način, iz topla doma izvlači u ono izvanjsko nigdje – u posljednjih dvadesetak godina doživjela jednu korjenitu i suštinsku preinaku. Njezin je puni, masivni torzo u pravilu lišen ljepote čiste mehanike; njezin frak ostao je bez svoje potpune otmjenosti. Napustilo ga je njezino reprezentativno pokretno – ono što čini da misao negdje i fizički zaista odlazi – njezin kružni brojčanik.

U to su se rotirajuće oko obrubljeno nizom pravilnih uboda smještali naši prsti te, ustrajno okrećući, prelazili neke sasvim stvarne i utoliko sasvim nestvarne udaljenosti. Biranje željena broja okretanjem, aktiviranjem precizno baždarena kola sreće (jer, i u slučaju kada je broj ispravan, možemo li zaista predvidjeti što će nas ondje, s druge strane, spremne ili nespremljene zateći?) imalo je u punom smislu strukturu i funkciju rituala: uvijek se nešto ponavlja, izvorni, prvi poziv, i tom se mehaničkom i uvijek jednakom gestom neminovno uvodi neka promjena – u informacijskom, emotivnom ili kakvom drugom kognitivnu polju. Metamorfoza je, međutim, i sasvim očigledna, odnosno, moguće ju je jasno čuti. Tihi i tamni komad plastike postaje živi zdenac nečijeg smijeha, riječi, histerije i plača ili čeg drugog iz slijepog područja glasovnog spektra. Koliko je, kao u glasu, ljepote u okretanju! Ta nas spirala, zamjatinovska krivulja distopijske događajnosti, uvodi u neku toplu i sasvim opipljivu povijest – prostor koji nas istovremeno uveseljava i plaši. Svakim krugom, svakim novim udaljavanjem od početne točke bliži smo željenu glasu. Brojčanik, metaforički, ponavlja praksu puta – iskupljuje nas za civilizacijski osvojeno pravo na mirovanje. Ovaj prozor iz naših soba trudi se da nas, onim ritualnim okretanjem, nanovo poveže s vanjskim.

Kružni brojčanik, između ostalog, trener je koncentracije i strpljivosti: svega onog što se nepovratno gubi u pukom pritiskanju tipki. Nedostaje i ona nužna i fina odgoda – vrijeme koje je potrebno da se brojčanik vrati na polaznu točku, da se, usredotočeno i spremno, pristupi sljedećem broju. Pritiskom na tipku broj se aktivira i bilježi trenutno – nepotrebno je spominjati da u tom slijepom stiskanju nedostaje mjesta zrcalnoj igri značenja, čiji je areal upravo spomenuta uporna odgoda. Tipke su, spomenimo i to, lišene šumna glazbenog talenta. Za razliku od onih klavirskih (ali i ugodnog, kišnog romorenja brojčanika), sposobne

su proizvesti tek nijemu i nesigurnu igru prstiju. Ni prsti sami nisu pošteđeni tragike njegova nestanka. Oduzeto im je pravo na živo, organsko sjećanje, *madeleine* hladne plastike na čijoj se površini odvijala njihova kratka sonata. Ta je mnemotehnika prstiju telefoniranje željenoj osobi činila duboko intimnim, fiziološkim činom, suptilnom i tihom manifestacijom bliskosti. Čak su i pogreške bile opipljivije, stvarnije u njegovu dugu hod.

U tih se deset znamenki, poznato je, na svaki način mogu smjestiti svjetovi, no nikada toliko evidentno i dohvatljivo kao u telefonu. Znajući unaprijed broj koji žudim okrenuti, smještajući prst polako u za to predviđen otvor, nježno ili živčano okrećući i zatim nemoćno čekajući da giljotina broja padne na svoje nulto mjesto, mogao sam zaista putovati – zakucati na nečija vrata i reći: ovdje sam, sada je kasno za povratke. U tipkama nikakva erosa. Nikakve elegancije u rasteru pomno dresiranih kockica, neumoljivom poretku koji u vlastiti sustav ne interpolira pogreške i time, na dugi rok, dovodi do toplinske smrti. Tek je antientropijski potencijal brojčanika imao mogućnost da telefon očuva onim što jest – magičnim, obrednim predmetom, talismanom prelaska i promjene. Možda se zato, ne samo zbog mobilne telefonije (koja je u svojoj srži antitelefonična – svetost je telefona upravo u mirovanju, njegova misija u povezivanju samih i sigurnih) kućni telefoni sve više povlače sa svojih svećanih mjesta – iz posvećenih niša svih onih spomenutih stanova, i sele u kutije, u ormare, na tavane.

Možda je mirna, fiksna telefonija odumrla zajedno sa svojim utegom, mjerom realnosti, grješnim i nespretnim brojčanicom. Tek je taj odavao njezinu pravu prirodu – ništa ne ide glatko, glasovi jednom jesu, drugi put nisu, nikada nije sasvim izvjesno što se gdje dešava. Otkako je brojčanik spremno i gordo preselio u okvir povijesti, naglo smo počeli gubiti njegov najljepši zalog, princip čiste metafore: blizinu u udaljenosti i udaljenost u blizini. Izvukavši telefone iz kuća, smanjivši ih i strpavši ih u džepove, na neki smo način obezvrijedili ritual te je njegova transformativna snaga izostala. I kako sad znati što se, iza zatvorenih vrata, u zimskim i drugim dugim popodnevim događa u svim tim ničim napušćenim kućama?

PISAĆI STROJ

Moj je otac imao prilično suvremeni i lagan, narančasto-bijeli pisaći stroj koji sam jednom prilikom razbio. Mogao sam imati desetak ili dvanaest godina kad sam ga, kao intrigantan i nikad do kraja istražen predmet, nespretno podigao i još nespretnije ispustio na tvrdi betonski pod. Nekoliko je tipaka otpalo, poluge i metalna slova iskrivili su se, što je stroj učinilo savršeno neupotrebljivim za njegovu izvornu namjenu: ispis urednog, neumoljivom mehanikom precizno tipografski definiranog teksta. Otac, međutim, nikada nije nabavio novi – upravo u to vrijeme brojne su takve naprave sasvim smjerno upućivane u smjeru kojim je nehotice krenuo moj: k ionako prenapučenim gradskim otpadima.

Nekoliko godina poslije dobio sam prvi kompjutor i na njemu prvi put, potpuno porazno, svladao otmjenu vještinu daktilografije. S pisaćim sam se strojevima od tada, osim kao artefaktom nekih drugih vremena i nepresušnim izvorom fascinacije, susretao razmjerno rijetko. Tek na prvoj godini studija, igrom slučaja, vratio sam se stroju. Kakve li frustracije i kakve radosti istovremeno! Ta je anakrona harmonika, kofer pun tankih metalnih kostiju zauzimala, poput uvijek žedne životinje, kraljevski dio mog stola. No na stol se, ionako, bilo uvriježeno referirati kao na pisaći, pa se to činilo sasvim prirodnim. Kakvog li generatora mržnje susjeda i izvora radosti u mojoj vlasti! Ritmično, čvrsto udaranje koje se do kasno u noć rasprostire pustim hodnicima i uvlači se, nalik zvuku potpetica u pustoj ulici, u šuplje zidove i uši, neodvojivo je od stroja i čini svu noćnu mržnju opravdanom. Masivne, hladne tipke, izvedbom (iako je krug, preuranjeni simbol savršenstva, koji – kada se u njegovo središte smjesti jagodica – tvori *circumpunct*, drevni simbol sunca, zlata, božanskog poretka i sl., postupno, možda razumijevajući vlastitu prolaznost, zamijenjen šturim kvadratom) još uvijek vjerne onima koje je 1868. godine patentirao američki izumitelj Christopher Latham Sholes, idealni su alat za glazbu bilježenja. Na djelu je neizbježna sinestezija pisma – svaka tipka, svaka pripadajuća poluga koja prevodi kinetičku energiju našeg prsta u udar i njeno slovo nužno imaju vlastiti zvuk; uhom jedva dohvatljivi specifikum koji ih veže u jedinstvo višeg, skladnijeg reda. Teško je poreći ljepotu jednostavnosti toga procesa. Upravo je izravni kontakt s tijelom teksta, u principu nimalo različit od rukopisa (gesta se tijela tek blago podređuje stroju, prijenos je još uvijek očigledan i direktan) ono što takav ispis posvećuje i čini čarobnim. Uredne lijehe teksta, kao pod paskom kakva kraljevskog vrtlara, disciplinirano izviru iz produžetaka naših prstiju.

Kako je John Bonnam, jedan od najsugestivnijih udaraljkaša stoljeća, svoj osobni ton i izričaj

gradio često preskačući bubnjarsku palicu, udarajući napete opne golim dlanom i tako između tijela i instrumenta (između „strijele i Indijanca“) uspostavljajući neposredovanu, izravnu vezu, tako se između našeg anakronog tipkača i teksta uspostavlja specifična, osobna nit. Svi su tragovi glazbe, nesavršenosti partiture koje se razlijevaju stranicom – mrljice, slova u polu-redu, mutni znakovi dvostrukog udarca, neizbrisive pogreške – indeksni znakovi takve povezanosti; oni čine proizvoljan (možda, i samo možda slučajan), ali nadasve stvaran potpis proizvođača. Svaka svjesna ili nesvjesna gesta, svaka distrakcija, afekt, unutarnji ili izvanjski element (kao da ih je moguće posve razdvojiti), čaj, znoj ili suza, nenaklonjena atmosfera (jer moguće je pisati bilo gdje, u vanjskom, divljini naklonjenu prostoru) ostaje tako osvjedočena u nepredvidivom tijelu teksta. Njegova kičma – tanki pršljenovi bjeline koji ga nose i čine mogućim – slični su onim ljudskim: nepravilni i svakomu različiti, skloni bijegu i trošenju, što dalje tekst tijela i tijelo teksta odmiču, sve neuhvatljiviji, srasliji, bljeđi. Kako tekst, običnim prolaskom vremena, stari, zbija vlastite redove, oni žute, poput nesretnih zubi, dobivaju neželjenu patinu prepoznavanja, talog autorstva.

Da bi tekst ostao tekstom, a njegovo značenje neograničenim poljem mogućnosti (*u okviru kojeg mora počivati istina*), tekst je potrebno ne samo uvijek iznova čitati, već i, povremeno, iznova pisati. Borges bi vjerojatno potvrdio: pretipkani *Don Quijote* nipošto više nije onaj stari. U najmanju ruku za predanog službenika unosa, svećenika daktilografije. No i u same se strojeve neizbježno, poput miša u smočnicu, uvlači automatizam prepoznavanja.

„Klasične“ je QWERTY tipkovnice, instalirane još na prvim masovno proizvođenim i široko upotrebljavanim modelima tvrtke *Remington & Sons*, stoga nužno povremeno prodrmati, izmijeniti, svim se silama boriti protiv vlastita prstometa. Tako bi i u zvučnu partituru ušlo nešto od nove nespretnosti, sitan odvjetak onog šarma koji dolazi s nepredvidivošću. Kako bi crtovlja naših tekstova, odsvirana po sasvim poznatom prstnom hodu, zvučala na kakvom kineskom ili japanskom stroju? Na tek izmiješanoj, kejdžovski prepariranoj, do jučer poznato zvučećoj napravi? Ti bi tekstovi (i, istovremeno, ta čudna glazba) bili savršen dadaistički proizvod, diktat dvostruko mehanički uvjetovane stihije automatizma, nenamjerno namjerna aleatorička partitura.

Zamislimo rasutim, žutim svjetlom niskih stropnih svjetiljki osvijetljene prepune hale, standardne prepisivačke pogone polovine prošloga stoljeća. Zamislimo stotine prstiju kako, svaki u svojoj dionici, a opet tako neskladno skladno, kao autonomni rukavci jednoga divljeg toka, grizu u papir i odmotavaju nepregledne, šuštave nizove otisaka olovnih kukaca. Zatim oslušujemo. Slušajmo fantastičnu, mehaničku simfoniju koja nastaje u toj bezumnoj međuigri energija. Obuhvatimo je zatim i prevedimo na jezik Morseova koda. Ono što

dobijemo, poruka koju te stotine raspoređenih prstiju nekamo potajno, možda i ne znajući, šalju, jedna je od verzija prvotnog, svetog teksta. Neke će hermeneutičke tradicije reći: svaka je njegova verzija od početka do kraja ispravna – više je biće nepogrešivo, sva su u njemu moguća značenja prava. Apoteoza teksta je konačna. Ono što nad njim, plutajući prostorom poput goleme, guste čipke, ostaje s one strane sistema, samo je glazba: najprisutnije nježno odsustvo prstiju.

BRITVA

Pomak od pisaćeg stroja do britve nije samo preskakanje poglavlja u knjizi o razvoju prijeko potrebnih pomagala i alata, već i mikrohistorijski generacijski skok – povratak s oca na djeda. Već je generacija naših očeva, s datumom rođenja postavljenim negdje u blatno poslijeraće ili još nešto naprijed, spremno odložila ovaj učinkoviti, glatki i sjajni predmet. Na povijesnu pozornicu stupile su njegove serijski proizvedene i upakirane potrošne inačice za široku uporabu, a ubrzo zatim i električni brijaći aparati. Nije čudo što se upravo poslijeratna generacija britava, vjernih suputnica mnogih prethodnih naraštaja (često predmeta simboličkog obiteljskog nasljedstva po muškoj lozi), tako brzo i trajno odrekla. Tomu nije sasvim kriv ni vremenski korespondirajući napredak tehnike: karakteristika ovog elegantnog alata koja ga je tako očito, povijesnim trenutkom sasvim ikonički potpomognuta, i trajno izdala, njegova je posvemašnja neselektivnost.

Oštrica britve, ponos brusačkog umijeća, čini, naime, od ove sitne naprave ubojit mobilni stroj – tih je nekoliko prstiju vrhunskog čelika sposobno učas živim organizmima nanijeti nepopravljivu štetu; pa i ekspresno ih ispratiti iz svijeta. Koliko je historijski evidentiranih ubojstava počinjeno njezinim sječivom? Čak ju je i čuveni londonski Trbosjek, rana forenzika pokazuje, nesumnjivo imao u svojem hladnom mesarskom arsenalu. Koliko je vlastitih vena (koliko egzekucija od strane simboličkog oca!), također, njome otvoreno? Okončano koliko birtaških i uličnih svađa? Crni je danak vjerojatno nemoguće precizno iznijeti, ali za vjerovati je da je njezina tamna žetva golema.

Naraštaj odrastao na imaginariju nacističkog zvjerstva nije se, usprkos bitno različitom pristupu izvedbi i imputiranom stupnju tehniciziranosti, mogao riješiti nelagode njezina stvarnog i simboličkog kapitala. Krajnji je fatalizam oštrice preventivno izoliran u vitrinu ili zagubljeni kovčeg s memorabilijama. Najgoru je historijsku diskvalifikaciju britva, međutim, pretrpjela u sasvim suprotnom kontekstu – ne kao potencijalno ubojito oružje, već kao jedan od svakodnevnih, uporabnih predmeta uključen u popudbinu izgubljenoga: (u ovom slučaju mahom muške) žrtve. Suvremenik s dozom povijesne odgovornosti i dobrim želucem – koji ne može konačno izabrati između Adorna i Celana – te se uputi odati nijemu počast žrtvama nacističkih logora smrti, susrest će se (odabere li za mjesto vlastite pokore neizrecivi, izvanvremenski okov poljskog gradića poznatijeg kao Auschwitz) s jezivom tišinom; potpunom i šupljom tromašću britvi. Među svim strašnim što ga taj pogon za istrebljenje čovjeka, najstrašniji zamisliv trijumf tehnike, još uvijek krije za svojim zidovima, vlastiti

punctum pronašao sam u nečem naizgled efemernom. Vjerujem da je, uz to da ondje ne postoji nevažno, isto uvelike obilježilo generaciju koja se britvi prešutno, ali odlučno odrekla.

U savršeno očuvanim, geometrijski aranžiranim, ciglenim zgradama logora (na čijim zidovima, kao da je riječ o kakvoj morbidnoj i beskrajno tužnoj vladarskoj lozi, vise pomno arhivirani portreti njegovih negdašnjih zatočenika), nalaze se ostakljene prostorije pretvorene u goleme izloge krivnje. U prvom je tako moguće vidjeti geometrijsko brdo putnih torbi i kofera (na jednom od najbližih, prislonjenim uza staklo, tako da ga je gotovo moguće dohvatiti, bijelom je bojom ispisano prezime Kafka) oduzetih ovim ne-putnicima odmah po prispijeću u njihov konačni dom. U drugom more muške i ženske kose; pepeljaste valove platna u koje je Majstor iz Njemačke pretvorio posljednje ostatke neizbrojivih Sulamit. Treća ćelija ispunjena je invalidskim pomagalima, protezama, kolicima, štakama i sitnim, dječjim umjetnim udovima. Promatrač (sveden na vlastiti pogled) u ovoj točki već posve otupljuje, njegova čula ponašaju se kao na prvom i posljednjem pogrebu; praznina je progutala sve, pa i mogućnost da se o tome govori. Ljubav, možda, reći će Barthes, dokida metajezik; no susret s ovako mehaničkim i modernim licem smrti konačno ukida mogućnost bilo kakvog ljudskoga jezika: svaki je simbolički sustav zamrznut fetvom jednog jedinog, beskonačnog i paralizirajućeg konteksta.

Tada posjetilac (ili, možda bolje, hodočasnik) ulazi u sobu s britvama. Od njega se više ne očekuje sposobnost da bude nečim posebno prikovan, svaki je potencijalni nadolazeći *punctum* na neki način ravan izdaji, relativizaciji općeg, nedopustivo partikularnoj senzibilizaciji za individualizirani ubod prikazane, ali tek dijelom percipirane slike. Ali baš je ta gomila svakodnevnih predmeta za osobnu higijenu: britvi, brijaćeg pribora, četkica, kutijica, futrola i sličnog ono što me pokosilo konačnim, nepremostivim, fatalnim rezom onostranosti. Povratak više nije bio moguć.

Tako su, vjerujem, pred britvama reagirali i naši očevi. Jednostavno su znali da ih valja ispustiti dok je vrijeme, gotovo refleksno, povlačeći se na neodređeno vrijeme u izbu (nelagodne) kulture. No na jedno su ipak zaboravili. Lišivši se njihove jedinstvenosti, aure koja ih okružuje i posvećuje svaki čin brijanja, sasvim su se nesmotreno predali u ruke tehnici – serijski proizvedenim zamjenskim aparatima koji prijete upravo svojom otuđenom performativnošću – sveprisutnom opasnošću da se otrgnu kontroli i prerastu u tihi i učinkovitu industriju smrti. Britve su, međutim, preživjele u rukama drugih. Uđemo li u iole ozbiljniji frizerski salon ili, razumije se, u brijačnicu, ti će nas tihi alati, poput kirurškog

pribora, dočekati uredno posloženi na toaletnome stolu. Možda zato svaki put kada, ništa ne sluteći, prođem pokraj takvog britvama napućenog obrta, osjetim dubok i iskonski strah. Sjećiva vrebaju.

TELEGRAM

Prvi i posljednji telegram dobio sam kad sam se rodio. To jest dobili su ih (čitavu malu gomilu, koja se i danas čuva u nekoj od tankih kutija s obiteljskim memorabilijama), moji roditelji. Ja sam, kao punopravni i legitimni adresat, tu kratku, sažetu poruku primio, dakle, tek posredno. Moglo bi se reći da je tomu tako možda i zbog toga što sam nekako uspio živjeti izuzet iz njegovih uvijek na neki način svečanih povoda: ženio se još nisam, a i bliske su me smrti, srećom, većim dijelom mimoišle. Upravo su specifični njegovi povodi ono što ovo *daleko pisanje* (etimologija kaže, (grčko) τηλε = daleko γραφειν = pisanje) čini posebnim, sasvim jedinstvenim i prepoznatljivim komunikacijskim kanalom u njihovu sinkronijskom izobilju.

Primanje telegrama u našoj sredini uvijek je uznemirujuće – ukoliko primatelj unaprijed ne zna zašto poštar s takvom porukom kuca na njegova vrata, isti ima pregršt razloga očekivati iznenadnu navalu radosti, ili pak čistog i hladnog, nikada dovoljno rafiniranog užasa. Moguće je tvrditi: isti će, u svakom slučaju, rijetko ostati ravnodušan. U starinski aranžiranim riječima – odvojenima onim poznatim, stalnim „stop“, strogom cezurom koja nas tjera da se nad poruku nadvijemo i na njoj, na svakom njenom segmentu čvrsto i trajno zadržimo, koja inzistira na težini i dramatičnosti točke – u njihovu se asketskom poretku kriju neki od arhetipskih *rites de passage*, obreda prijelaza; neko rođenje, diploma, vjenčanje, ili, u minus-postupku svega, nečija smrt. Te su šture poruke uglavnom monološke; ne anticipiraju repliku, makar i šturi razvoj dijaloga, nego provociraju intenzivnu reakciju: emotivnu i fiziološku eksploziju. Tekstovi u našu kulturu upisanih (i iz nje, naravno, ispisanih) telegrama možda su najnezahvalniji mogući predložak za hermeneutičku operaciju.

Nije tomu razlog ni njihova formalna i tematska oskudnost, predvidivost oblika, tona, sadržaja – već nemoć i nedostatnost, odnosno suvišnost i, možda, neprimjerenost svake egzegeze emotivnom naboju učas recipirane denotacije same. Sva druga značenja, svi drugi mogući konteksti na neodređeno su vrijeme suspendirani: na djelu je tiranija prvog okvira. Naizgled paradoksalno, nad takvim se nijemim, ali nesvakidašnje rječitim porukama gube glasovi, misaoni proces obustavlja u gustoj i čvrstoj petlji. Prva reakcija primatelja nerijetko je upravo nerazumijevanje, odnosno, odbijanje razumijevanja uslijed privremene nemogućnosti da se prihvati semantički naboj kratkog, jasnog i isprve „ispravno“ dešifriranog teksta. Ta je nevjerica, jer o tome je zapravo u toj prividnoj komunikacijskoj

zbrci riječ, posljedica upravo suprotna efektu telegrama, kao i samog čina njegova primanja. Toj šturoj formi mi, naime, gotovo *a priori*, vjerujemo: za njom se ne poseže slučajno ni uzalud, njome se ne priopćavaju šale ili efemeralije, kulturni kod unutar kojeg se isti uvijek jednako instrumentalizira propisuje njegov kanon te nam nalaže strogu prisegu pridržavanja. Telegram kao da čini neku vrstu organskog performativa: sama njegova forma vrši, ili barem priprema neku specifičnu radnju.

Ono što ga čini za sve to adekvatnim, moguće upravo idealnim, njegova je manifestna formalnost. Oni ne samo da su otac i majka „tvrdo kuhanog“ stila (neki su osobni „stilovi“, pa i čitave poetičke zasade i mikroškole bile, sasvim opravdano, krštene telegrafskim, poput, na primjer, „telegrafskog ekspresionizma“ Augusta Stramma koji je – da stvar bude zanimljivija – do svoje pogibije u redovima *Deutsches Reichsheera* 1915., privređivao kao poštanski službenik) i baštinici poslovične spartanske lakoničnosti, već nameću i novu, tehničkim aspektima uvjetovanu formalnu strogoću. U tom smislu telegram se razlikuje od obje fronte pisane komunikacije koje ga uokviruju – od svojih prethodnika i, barem kvantitativno i tehnološki, nasljednika. On, za razliku od bogate tradicije pisma, bilo onog izvornog, rukopisnog, s pažljivo izvezenim krasopisom ili tek naškrabanog, na finom, parfimiranom papiru ili odbačenom računu, u sjajnoj omotnici ili tek tako, golog i znojnog ubačenog pod vrata, u poštanski sandučić ili stisnutu šaku – u svakom slučaju uvijek novog, izvornog i personaliziranog – ne dopušta nikakav osobni pečat, nikakvo intimom ovjerovljeno autorstvo. Rukopis ili osobni potpis, razlijevanje tinte ili nepredvidiva tipka na nečijem pisaćem stroju, odraz nemira ili euforije u gesti – ništa od toga nije pripušteno da ublaži neumoljivu konstantu telegrama. Čak i način na koji se uručuje – isključivo na ruke adresiranog primatelja – umanjuje šansu da je riječ o nesporazumu ili zabuni: poruka je nužno upućena baš nama, njezin sadržaj u uskoj je vezi s našom sudbinom.

Internetske i mobilnotelefonijske poruke, naizgled (uzevši u obzir prosječnu dužinu – kratkoću – ekonomičnost njihova jezika, sklonost upotrebi skraćenica i sl.) telegramu bliske i iz njega, tehnološkim razvojem, na neki način izvedene, također su, s komunikacijskog aspekta, mnogo bliže klasičnu pismu. Razbarušene i do krajnosti neselektivne primjene, ugrožene, usprkos svemu, čestom informacijskom redundantnošću te suviškom, nerijetko grafički reprezentirane, emfaze (cijela se jedna nova rudimentarna ikonika razvila unutar ovih komunikacijskih kanala – plejada posebno dizajniranih grafema, komponiranih „smajlića“, figura, tekstualnih isticanja i sl. često upravo dominira semantikom poruke – uokviruje ju, nadgleda i korigira – bdije da se njezino značenje ne prelije preko željenih rubova, ne eskalira, isklizne u patetiku, neprimjerenost, neukus – ti su sveprisutni znakovi

neka vrsta kontekstualne policije teksta) te su telegramove izravne nasljednice zapravo mnogo sličnije klasičnom, u tradiciju ukorijenjenom, poznatom pismu.

Telegram ostaje sam i izdvojen – poput poruke koja stigne kroza zatvoren prozor, omotana oko teškog kamena, te nas već samom svojom formom obori s nogu, zaspe nepredvidivom oštrom kišom slomljena stakla. Ono što će doći poslije u potpunosti je predvidivo i očekivano: staklo valja s kose i odjeće otresti, a zatim odmotati iskrzan, zgužvani papir. Kao i uvijek poslije obilne kiše, slijedi sunčani, ili pak još jedan težak i kišan dan. Nebo nam šalje telegram.

ULIČNA VAGA

Šećući u rano prijepodne ili po lakom, brzom obroku sve napućenijim ulicama naših gradova, predani fenomenolog svakidašnjice (suvremeni *flaneur*) neizostavno će primijetiti sljedeće: došlo je do promjene u ekonomiji težine. Još desetak godina unatrag taj bi isti prevaljivač udaljenosti zbog udaljenosti same, urbani antiputnik, prolazeći svojim uobičajenim rutama – u uglovima centralnih trgova, svijetlim pasažima, pred živim željezničkim i autobusnim kolodvorima, u lukama, uz rubove prometnih gradskih kucavica – neminovno sreo paradigmatsku pseudoegzaktnu napravu: uličnu vagu. Uz vagu se u našim krajevima, gdje automati ponekad kasne, redovito mogao zateći i, nerijetko postariji i pogrbljen, napravi posvećen čovjek. Te su tihe sprave, čest je slučaj s čestim stvarima, bile šarolik, ponekad sasvim rastresen i nepredvidiv skup. Ipak, dva su, izvedbom i porijeklom sasvim različita tipa vage daleko najčešća.

Prvi se – viđen mahom na mjestima akumulacije, prostorima zadržavanja, sjedenja, statike – grada koji se, poput filmske projekcije, samim sobom uvjetovan odvija u vlastitu zgusnutom kronotopu – na trgovima i u uređenim parkovima – odnosi na samostojeće, robusne naprave nešto niže od prosječna čovjeka (najčešće sive, zelene ili tamnoplave) čiji bi oblik preplašenije mogao asociirati na najtrivijaliziraniji od drevnih simbola koje je u našoj eri preuzelo i unazadilo kršćanstvo: latinski križ. Uz njih je, sjedeći obično do dolaska mušterije, na niskoj, sklopivoj klupici, obitavao i njihov poslužitelj – katkada najamni radnik, a katkada vlasnik sredstva za proizvodnju (možda najsitniji kapitalist) sam. Isti bi mirno ustao, rutinski, ali s nesumnjivim dostojanstvom u gesti (potpuno različito od, primjerice, gradskih piljarica) obavljao mjerenje te teškom subjektu, čije je lice tek rijetko moglo ostati sasvim ravnodušno, utješnim glasom priopćio osudu gravitacije. Takvi su se mehanički prijeki sudovi mogli susresti posvuda.

Nešto je rjeđi drugi tip: javna vaga koja je, neumoljivom ekonomskom logikom – i ne izmijenivši se – evoluirala iz prijenosne, kućne vage. Takve se uglavnom sretalo na dinamičnijim mjestima, onima gdje je fluktuacija najveća, gdje je poriv za zaustavljanjem minimalan, a ako se na njega i odlučimo, ono valja da je učinkovito i kratko. Takve je vage iz intima kupaonica i spavaćih soba, rekli smo, istjerala puka ekonomska nužda. Sasvim se lijepo to može uočiti na njihovim vlasnicima (pomalo paradoksalno, najamni rad u ovom slučaju gotovo u potpunosti izostaje – praktički svi su „uposleni“ vlasnici vlastita obrta), koji pojavom i držanjem rijetko mogu parirati kolegama višeg ranga – baštinicima za javnu

upotrebu baždarenih sprava. Mobilni se vagači mnogo agilnije bore za mušterije, mijenjaju svoju lokaciju ovisno o godišnjem dobu i dobu dana; njihove su usluge jeftinije, rijetko kad ovisne o točno utvrđenom cjeniku; katkada gotovo slične ubiranju milostinje. Može se, sasvim pouzdano, pretpostaviti da su i njihove mušterije (težina je, u ovom ili onom obliku, klasno pitanje *par excellence!*), sasvim očito različite. Tako je i u prostor težine uvedena stroga, gotovo neizmjenjiva hijerarhija – bilo da je o vagačima ili njihovim vaganima riječ.

Jedan je, treći tip javne mjerne stanice, međutim, sasvim specifičan i uvelike oprečan prvima dvama. Riječ je o automatskoj uličnoj vagi – onoj koja ljudski rad posve isključuje i time izravno utržuje težinu. Ovakve su se dehumanizirane, od bijega s vlastita mjesta lancima spriječene, okovane naprave također mogle susresti posvuda. Metal komunicira s metalom: pokreću ih kovanice ili užlijebljeni žetoni, nalik gumbima, a njihova generička, iz same formule zakona iznikla presuda stiže uredno ispisana na četvrtastom bijelom papiru. Kao da ste upravo kupili vlastitu mjeru te vam je za nju ekspresno isporučen račun. Reklamacije se, kao i žalbe prizivnom sudu – najčešće običnoj kućnoj vagi – ne uvažavaju. Te su najteže i nepogrešive porote, u ponešto drukčijem okružju, vjerojatno i jedine još uvijek prisutne u kolebljivom prostoru javnog.

Što se, dakle, u našem odnosu s gravitacijom tako fundamentalno promijenilo? Što se toliko unificirano i prijeko dogodilo da su vage, gotovo beziznimno, s naših ulica iščezle? Gdje su, u koju crnu rupu, gutačicu mase i svjetlosti, uložile svoju težinu? Na ta pitanja, jasno je, valja odgovoriti sistemski. Detektivsku agenciju, pa čak ni običnu policiju, za pronalaženje iščezlih vaga još nije angažirao nitko.

Jesu li vage, dakle, postale uslijed opće dostupnosti nepotrebne, i jednostavno se povukle u kuće? Takvo što tvrditi bilo bi odveć smiono. Nismo li već pokazali da su ih, u njihovo zlatno doba, na ulice iz svojih soba izvlačili i najsiromašniji? Javne su vage, moguće je ustvrditi, pale kao kolateralne žrtve korjenite promjene u polju opozicije privatno/javno. Kulturni je kapital te dihotomije, uče nas historijska antropologija i kulturna povijest, znatno izmijenjen već iščeznućem antičke kulture trga, u kasnom helenističkom razdoblju, a daljnja je njezina resemantizacija uslijedila usponom Rima, u okvirima sustava unutar kojeg su i preci-bogovi iznimno privatna, duboko kućna i osobna stvar. Konačni je obrat u poretku javnog, međutim, uslijedio upravo u razdoblju koje okvirno korespondira sa sveopćim progonom vaga. Težina, nekada javna stvar, nešto što je bilo uglavnom poželjno javno isticati, preselila se u područje privatnog i usput izgubila gotovo svaku vrijednost do one kvantificirajuće, u mjeri u kojoj ona intenzivno sudjeluje u krojenju estetski poželjne slike trenutka. Čak i kada je u pitanju

zdravlje – čije je ona nekada bila općeniti i najrelevantniji javno priznati signal i zalog – težina nerado izlazi u javni prostor. Na nju se redovito apelira, ali te institucionalne prozivke, pokazuje se, uspijevaju polučiti tek kontraefekt; težina se gura pod tepih, povlači u kuće, gubi svoj glas i prelazi u šuštavi, voluminozni ili jedva primjetni šapat. Jedini glas koji se od nje, gotovo doslovno, može čuti, umjetno je generiran i čvrsto vezen uz onu omraženu instituciju. Apoteke i ordinacije progutale su posljednje primjerke javnih vaga i inkorporirale ih u strog sistem prevencije te one, poput zasušnjenih, pokorenih i pokunjenih robota, presudu mase izriču onim rijetkim zalutalima iz sveprisutne, svete rase hipohondara.

No što ako su, po nekoj posebnoj kvaliteti, vage vagale duše? Jesu li i one s vagama iščezle ili ih u pretilim tijelima ima i previše? U onim strahom od težine obilježenim, perolakim i tankim, premalo? Za tu bi špekulaciju bilo nužno prije svega priznati postojanje duše. Kako za to, sve je izvjesnije, opravdana razloga nema, za njom ne treba tugovati: nikad ne iščezava čega nema. Uličnim vagama, naprotiv, valja mahati dok nam, ostarjele ali izvjesne, glasno i vedro ne odzdrave!

ZAPRAŠIVANJE

Jedan se golemi, sjajni insekt ranim jutrima spuštao na naše gradove, donoseći sa sobom oblake iz kojih je odbijalo kišiti. Ti su se rijetki, sivi rojevi ničega zatim tiho, poput podnevna snijega, slijegali na sve i kočili, utišavali nas. Svakoga s lakim snom prenuo bi, u kasno proljeće, ljeti ili s prvim zapuhom jeseni, potmuli romon avionskih elisa: stari su se poljoprivredni strojevi u niskom letu obrušavali na nevidljivo. Moglo bi se reći da je to bio čisti rat proporcija: neprijatelji su, neusporedivo manji i brojniji, činili otprilike isto. Mojoj obitelji ta je borba predstavljala, i još predstavlja, sveti i svečani rat; borbu do istrebljenja za krv, san i osobni zračni prostor. Te smo oblake smatrali saveznicima i, istovremeno, prejednostavnim rješenjem, nekom vrstom pretjerano učinkovitog *deus ex machina* koji nas oslobađa napasti i lišava povoda za pravednim, iscrpljujućim, ali konstitutivnim ratom. Uglavnom, prethodno najavljena ili sasvim neočekivana pojava starih sovjetskih aviona činila je da nesnosna jata komaraca, na neko vrijeme, brzo i učinkovito iščeznu.

Ta jutra pamtim, između ostalog, po škriputavom, preglasnom zvuku zatvaranja velikih francuskih prozora. Preventivni su oblaci sjedali na grad za topla vremena (kada se ličinke, poput tumorskih stanica, nezadrživo množe) i spavati se na Mediteranu može samo uz širom otvorena okna. Prvi su san tako prekidale nepodmazane šarke teških drvenih škura, a po njemu dalje, poput gigantskih krtica, rovarili nevidljivi, udaljeni motori. Zatim bi uslijedila vrućina; naelektriziran znoj koji oblijeva lice i moka, neupotrebljiv jastuk. Za to vrijeme negdje u rijetkim zaostalim lokvama, u koritima bezimernih potoka, kanalizacijskim cijevima, kućnim podrumima i toplim jezerima, odvija se kratka, ali fatalna agonija ličinki. Osim toga, zemlja je prekrivena, iako to odmah ne vidimo, krhkim tijelima insekata. Nema boljeg osjećaja za predanog neprijatelja nego hodati po tijelima poraženih, pa i kada ih ne uspijevamo ni zamijetiti.

Tranzicija i novi standardi zaštite narodnog zdravlja tu su nam osvetničku privilegiju oduzeli. Niske elise i beskišni oblaci već neko vrijeme žive samo u sjećanju, a bojno polje postaje opet živo i sasvim osobno. Iz nekog nedokučivog razloga ne damo našu krv insektima, radije je prolijevamo na zemlju. Ne podnosimo, iznad svega, njihov potmuli, konspirativni potpis: prebrzi lepet prozirnih krila neugodno sljubljenih uhu. Taj je zvuk jeziva reminiscencija na neki prvotni, primordijalni napad na naše meso, u genetski kod upisana sinusoida straha. Nemoguće je uvjeriti se u njihovu bezopasnost. Svijest nema nikakvoga autoriteta nad obranom: tu je sitnu avijaciju nužno oboriti bez obzira na realnu

procjenu štete.

Evo kako to bude. Član kućne vojske spremno ustaje iz laka sna i naoružava se najbližom, za to predviđenom i unaprijed pripremljenom plastičnom lopaticom, vreba i brzo udara.

Ukoliko neprijatelja ne eliminira prvim potezom, ne odustaje; sublimira vlastiti neuspjeh i ponavlja postupak do ispunjenja konačnog cilja. Na mjestu pogibije neprijatelja, kao trajni spomenik i upozorenje, ostavlja manju krvavu mrlju: vlastite stanice u koje onda, svečano ih se odričući, dugo i predano gleda. Ukoliko se meta nalazi izvan dosega (na primjer na sobnome stropu), istu se napada vertikalnim bacanjem horizontalno postavljenog, tvrdo ukoričenog sveska u njegovu smjeru. Najčešće se to, dostupnosti i idealne težine radi, radi vremešnim, zeleno uvezanim tomovima pustolovina Burroughsova lorda Greystokea, bijelog majmuna *Tarzana*. Ako je meta na zavjesi, ili kakvu drugom, pokretnom, nepraktičnom, ali predvidivom, samo za neuvježbano oko mimikričnom mjestu, strategije istrebljenja sofisticirane su, podle i različite. Sve u svemu: zlikovac samo rijetko i iznimno preživi.

Život u genocidnoj familiji dinamičniji je otkako zaprašivanja, iz ljeta u ljeto, iz godine u godinu izostaju. Naše ruke sve su krvavije, a naši zidovi, nekada davno čisti i bijeli, nalikuju ispucanoj koži posve izbodenih ovisničkih ruku. Što nas (i tko se u tupoj praznini tog zbirnog subjekta krije) na sve to tjera, ne znam. Prema drugim životinjama, pa i nametnicima i nekim potencijalno zaista opasnim gajimo, štoviše, naklonost. Odbijam, također, vjerovati da je problem u krvi. Neki su od nas redoviti dobrovoljni davatelji, a neki su prema njezinu rasipanju jednostavno ravnodušni. Bilo kako bilo, između nas i komaraca konsenzus nije moguć: ratuje se do nečijeg konačnog istrebljenja. Ipak u borbi više ne uživam; sve se svelo na vješti, smrtonosni refleks. Gotovo da postajem sentimentaln, ugodan, mlak.

Žalim za tim otrovnim oblacima osamdesetih godina, koji su moje ruke i ruke bližnjih prisilno držali čistim od vlastite u nebo privremeno podignute krvi. Slava, dakle, bezličnoj smrti koja dolazi s neba, najavljena je unaprijed u dnevnom tisku i, barem na neko vrijeme, nije namijenjena nama. Komarci njezin izostanak, naprotiv, slave krvavim, brižno aranžiranim pirom. Konačno ih prekinuti u tome predstavlja kratki trijumf nad odsutnom smrću; trajno mirenje s „ljudskoj prirodi“ imanentnom psihologijom zločinca. Žrtve, teške od naše vlastite krvi, rasprskavaju se u susretu s vrelin žaruljama te na tren sve, čitava kasno u noć jarko osvijetljena soba, izgleda kao da u njoj neka nevidljiva ruka priprema slasne, učas iščezavajuće kokice. Bogovi blaguju.

PELENE

Ova je pravokutna bjelina iz temelja neodređena. Ako je se pogleda iz daleka, moglo bi biti i misliti se sve: plahta, mrtvački pokrov, vrata, sterilni bolnički zid. Nekoliko je vrištavih generacija, tako i moja, iz iste te bolnice izišlo uredno, poput posljednjeg poklona, umotano u tu čistu i bijelu četvorinu. Naznačene su kategorije, jasno je, tek utemeljujuće i privremene: pelene su entitet čiji se potpuni *praxis* odvija u stalnom nijekanju vlastita ishodišta – tek u poništenju početne premise leži njihov istinski smisao.

U takvoj specifičnoj dijalektici plutaju pelene: valja do temelja osporiti njihovo početno pravo i iz toga izvesti pravilo – iskustvo je predmet i posljedica taloženja, bez obzira na supstancu. Posljednja rečenica Marquezova *Pukovniku nema ko da piše* sve to lijepo i precizno sažima – jedenje govna posljednja je autofagična instanca prethodeća narcisoidnom kanibalizmu ovjerovljena unutar zapadne kulture. Ukratko, da bi pelene imale smisla, potrebno je jesti. To se jedenje, u dobi u kojoj ih obično trebamo, mahom realizira u formi proždiranja: ekstenzivnog pounutarnjivanja svijeta bez obzira na to mogu li se objekti tog jasnog nagona svesti pod konvencionalno semantičko polje pojma „hrana“.

U usta se tako trpa sve: od mlijeka i kašica, preko zemlje i igračaka, do vlastitih nožnih prstiju. Ovaj je poriv za proždiranjem, čini se, posve nagonski i lišen simboličkog naboja koji proždiranje po ulasku u kulturu zadobiva, ali je njegova nimalo slučajna priprema. Još je Freud, u *Totemu i tabuu*, ubojstvo i *proždiranje* oca-predvodnika primitivne zajednice od strane njegovih udruženih sinova smjestio u samo ishodište te iste kulture, mjesto rođenja njezinih specifičnih institucija. Pelene su, tako, paket i pokrov za ostatke svakog simboličkog oca na našem inicijacijskom putovanju prema kulturi. Stigavši pred njezina vrata, kao K pred dveri zakona, mi, za razliku od Kafkina traumatiziranog protagonista, reagiramo sasvim refleksno: vrata kulture više nije moguće promašiti zbog sasvim specifičnog i sveprisutnog smrada.

Ova je pretenciozna, ali ipak parodijska digresija otišla predaleko: pelenama se valja vratiti s obzirom na njihovu uvriježenu, praktičnu funkciju. Također je potrebno područje interesa pobliže omeđiti – odrediti onaj njihov poznat i ugodan način koji polako ali sigurno nestaje. Možda je bolje reći: područje borbe – i odmah zauzeti stranu! Bezrezervno (uz nadu da iz mene – kroz tradicionalnu „podjelu“ poslova, pri kojoj su pranje i briga oko djece, u našim krajevima, gotovo isključivo ženska briga – ne govori pounutarnjeni rodni kriminal) braniti

one uvijek iznova čiste i bijele platnene pivoje s početka priče. Konkurencija, koja ih je iz naših domova već gotovo potpuno istisnula, ni po čemu im ne može parirati; ti su jednokratni, otuđeni ulošci osuđeni na to da se, prvi put suočeni s vlastitom namjenom, nađu odbačeni u prvom dislociranom otpadu. Naprotiv; naše platnene ulaznice u kulturu valja čuvati, prenositi ih s koljena na koljeno, pročišćavajući ih uvijek iznova lustrificirati naše vlastite grijehe, miran i spokojan im se vraćati. Izbor je, međutim, u svojoj srži onaj moralni, a ulog golem. Ono što naizgled započinje kao ekološko pitanje, vraća se na svoje pravo ishodište: pitanje klase i emancipatorsku težnju za punom *égalité*. Umatanje pozadine potomstva u ovo feniksoidno tkanje, bjelinu koja, usprkos auspuhu kulture, uvijek iznova uskrsava, izbor je, dakle, (pod pretpostavkom pravedne podjele rada unutar svake pojedine obiteljske organizacije) istovremeno etički i sasvim estetski.

Platnene su pelene, ukratko, predmet čije me iščeznuće, iz nekog ne do kraja utvrđenog razloga (možda je na stvari puka nostalgija), posebno pogađa i tjera da ih, pomalo nasilno, istiskujući iz njih i očekujući od njih previše, trpam u svježi tekst. Pelene bijela zastava predaje.

PUNJENE PAPRIKE

Punjene paprike još uvijek su, lako je provjeriti, tužne i među nama. Štoviše, one ne pokazuju ni najmanju namjeru da nestanu. Uhvaćene u našem tanjuru kao u malom keramičkom moru (obično po nekoliko odjednom, poput nekog nesretnog jata) one, nipošto spremno i smireno, ipak iščekuju svoj skori nestanak. Ali nestanak nije, već je rečeno, trajan i sistemski: iščezavaju samo konkretni primjerci, oni vidljivi, meki. Moglo bi se možda reći i – oni *odabrani*. Sama ideja, međutim, ostaje sveprisutna i snažna.

Valja se kratko osvrnuti i na njihovu apostrofiranu tugu. Paprike, naime, više nisu zapravo paprike: riječ je o sjeni, pukoj ljušturi izvorne tvari – slici. Srce je paprike odbačeno i zamijenjeno tuđim. Njeni se napušteni, deteritorijalizirani organi međusobno ne čuju; njihov prostor ispunila je ledena masa neke životinje. No ni u toj životinji više nema ni traga životu! Ostavljene bez svoje srži, paprike, poput plašta, omataju mljeveno, šakom preoblikovano i u prostor nasilno utisnuto tijelo ne preuzimajući ni jedno svojstvo svog gosta, osim prokrvljenosti. A ni ta krv, uostalom, nije – kao da kapi negdje u Šklovskijevoj tezi o umjetnosti – više krvava. Paprike, dakle, samo lažno, mimikrije i zakona radi, podsjećaju na sirovo srce. U mesu, u tijelu unutar tijela, valja spomenuti, poput kakvih mekanih ličinki plutaju zrna riže. To paprikama, kada ih se, bez obzira i pijeteta, vrškom viljuške ili oštricom noža secira, daje izgled leša u poodmakloj fazi raspadanja. Njihov miris i okus, međutim, govore sasvim suprotno. Mi im pružamo svaku šansu, štoviše: one su naša jedina šansa.

Kako se služe paprike? Imaju li što protiv toga; nije li razlog njihove nesreće možda izvanjski, nešto što ih okružuje? Teza o gubitku srca možda je ishitrena. Naprotiv. Punjene paprike na stol dolaze praćene pire-krumpirom, u osobenom crvenosmeđem umaku – vlastitoj eksternaliziranoj krvi. Da bi doživljaj – za nas i za paprike – bio potpun, mješavinu koja nestane potpunim dokinućem identiteta, kako njih tako i pire-krumpira (hibridnom konstrukcijom njihova namjernog i temeljitog miješanja), valja prekriti čvrstim jogurtom. Tek pod tim ugodnim snježnim pokrovom brežuljci na našem tanjuru mogu, barem nakratko, odahnuti i uživati u pastoralu. Ovaj je običaj, čini se, došao iz Bosne i nije uobičajen u našim krajevima. Naše paprike, međutim, nisu paprike dok ih ne zaogrne ovaj pokrivač, odakle god da došao. Tek tada, kada je sve na svom mjestu – paprike su odvojene od sebe, dematerijalizirane i stopljene s okolinom, neprepoznatljive – moguće je razmišljati o jelu.

Istom se pristupa tiho i svečano, poštujući svaki stupanj kao i ukupni simbolički kapital obreda. Napredak je teško jednoznačno procijeniti. Pa i kad zimska planina pred nama postojano i ritmično nestaje, još je uvijek moguće da se radi o obmani – napredak je, upozoreni smo – ono što se ne vidi golim okom. Ukoliko se, paralelno, mi sami osjećamo ispunjenije, sretnije, dokazi su nešto vjerodostojniji. Tad se po prvi put susrećemo s paradoksom stroja, nerazjašnjenom karakteristikom našeg tijela. Možda smo, naime, konačno spoznali njegovu pravu funkciju: ono prestaje biti nestabilna kutija još nestabilnijeg pojma o duši, bezlična kartezijanska razdjelnica, te postaje prostor emocionalne metamorfoze. Beskrajnu tugu paprika ono pretvara u vlastitu radost, vlastiti san. Poriv k proždiranju možda i jest uspostavljen kao antropološka konstanta ne bi li ova rijetka sposobnost našega stroja (organizma?, teksta?) zablistala u svom punom i konačnom sjaju. Paprike, kao kolateralne žrtve, u istoj su shemi bezlični (zato ih je prije konzumacije, prije pounutarnjenja, potrebno do neprepoznatljivosti preobući) alati napretka; bez obzira koliko nevidljiv i nečujan ovaj mogao biti.

Zašto se, dakle, priča o paprikama uopće spominje u ovom okružju? Odakle stalni i uznemirujući osjećaj da one, ta tužna tijela-bez-organa, iako sveprisutne, na neki neobičan način ipak odlaze, povlače se iz svijeta? Razlog se, pretpostaviti je, krije negdje u kontekstu, u točki promatranja koja očito signalizira oprez. Kao što ritual gubi svoju moć kad ga se izmjesti, kad ga se odvoji od prostora i vremena (kada ga se temporalizira; jer ritual nema povijesti, on je uvijek ovdje i vječno sada, njegova je gesta uvijek novo proizvođenje, nikad restauracija sjećanja), i paprike, izdvojene iz svojeg kronotopa, gube vlastiti identitet; sama im njihova ideja izmiče. Da bi paprike bile zaista paprike, potreban bi bio povratak, a vrijeme je, pa tako i prostor, dosadno i neumoljivo ireverzibilno. U tu se nemogućnost vraćanja, kao u tuđu vreću, smješta njihovo naslućeno odsustvo. Usprkos prijetnji sitna malograđanskog kiča, o tim paprikama razmišljam kao o izgubljenom dobru. Između izdaje i izdaje, čini se, valja izabrati šutnju.

PORTRET

Ključna stavka koja portret čini portretom nije tip ili prepoznatljivost prikaza, već njegov okvir. Tek uokvirenošću to se lice, poprsje ili neki još ekstenzivniji prikaz figure izdvaja iz kontinuiteta svijeta i postaje povlašteno, zadobiva cijeli niz specifičnih osobina. Isto se, reći će i imati potpuno pravo, događa s bilo kojom slikom: okvir je konstitutivno slikovnog prikaza. Portret, međutim, uvelike određuje upravo izbor (ili, naprotiv, nametanje) njegova okvira. Njegova kvaliteta varira u neobičnoj širini spektra, no dvije su kategorije presudne: njegova kićenost i strogoća. U koliko se samo materijala, oblika i boja smještaju lica! Neobarokni, pozlaćeni plastični kolosi s jedne zure u četiri vitke, tamne drvene linije s druge strane prostorije. No hijerarhija se uspostavlja ponešto drukčije; drugim riječima, još je u pravom smislu nema. Povezati navodno raskošni paraimperijalni kič s apostrofiranim redom veličine, prividni luksuz sa simboličkom težinom, bilo bi posve pogrešno. Jednako tako, pogrešno bi bilo ukusnoj eleganciji pridružiti profinjenost, umjerenu i primjerenu distancu. Portret se uistinu institucionalizira (riječ je, naravno, o portretu u javnom prostoru, onom koji je istupio iz svojeg intimnog okružja: o težnji svakog portreta) tek svojim mjestom; ono što ga vrijednosno uokviruje i utvrđuje njegov status, sasvim je kontekstualne prirode.

Hijerarhija se portreta, simbolički kapital njegova referentnog, ali i predmeta samog (bez obzira na za sada efemernu estetsku prosudbu), kao i kada je riječ o plemenitim metalima – ili bilo čemu što podliježe tržišnoj logici – uspostavlja prema načelu ekskluzivnosti. Na vrhu ljestvice, čini se, suvereno stoji jedan jedini portret Jedinog, prikaz koji zaista uokviruju tek goli zidovi sobe, odsustvo bilo kojeg drugog pogleda koji bi iz sličnog rakursa promatrao okupljene. Os se pogleda mora uspostavljati samo u jednom naznačenom smjeru: između uokvirenih nepomičnih očiju i svih onih u okvir stisnutih pomičnih. Djelovanje mora biti automatizirano i jednostrano.

Ni kvaliteta prostora nije bez važnosti. No ona je upravo suprotna gore spomenutoj logici ekskluzivnosti: prostor koji udomljuje portret izrazito je ekstenzivna, inkluzivna kategorija omeđena jedino vlastitom (kulturalnom specifičnošću definiranom) (ne)prikladnošću. Dvojnost javnog i privatnog u ovom se slučaju dokida. Portret najvišeg reda nalazi se, bez razlike, u svim segmentima privatne i javne sfere. Dvorane, saloni, spavaće sobe, učionice, sportski tereni, knjižnice, kuhinje, bolnice, javne i upravne zgrade uokviruju Lice u njegovoj važnoj punini. Tabu su nužnici, klaonice i tavani. Tavani posebno. Preseljenjem u ovu oazu odbačenih, do jučer potrebnih ili dragih predmeta, a sada skladišta prašnjave krame, portret

je do kraja degradiran, sveden na vlastiti negativ.

Naznačeno načelo ekskluzivnosti, međutim, specifično je za određeni tip političkog poretka i društvenog ustroja. Taj razvojni niz započinje totemom, nastavlja se raskomadanim i pojedenim ocem primitivne horde, pa preko poglavica, careva, vladara apsolutista i ustavnih monarha vodi do diktatora, samodržaca i ostalih inkarnacija različitih totalitarnih režima. Vlast je ovim licima predana od boga (u čiji je prikaz zabranjeno, ili barem bolje ne ulaziti), krvne loze (čiji su pojedinačni prikazi nasljednim redom iz središta istisnuti) ili nekim (nerijetko krvavim) tipom vlastita zalaganja što, ponovno, pravo prikaza dodjeljuje samo i isključivo Jedinomu. Drugi se niz pokušava uspostaviti – na samoj granici fikcije – bližim i nipošto vektorskim pravcem koji bi, preko Rimske Republike i raznoraznih revolucionarnih oaza, povezivao antičku Atenu s modernim Zapadom. Legitimaciju vlasti isti pokušava naći u narodu – odluci apstraktne, ali neobično, spekulativno-egzaktne većine. Isti je narod posvema neprikaziv; odnosno neprikazivost (koja proizlazi iz njegove bezličnosti, u krajnjem slučaju – njegove nevažnosti) nameće mu se kao konstitutivno određenje. Ta se nevidljiva, slijepa masa potpisa, međutim, izravno reprezentira čitavim nizom individualiziranih prikaza. Tako u reprezentativnim prostorima poredaka koje smo, sasvim nezgodno, uvriježili zvati demokratskim – kao i, uostalom, u analognim sferama vitalnih socijalističkih sustava – nalazimo upravo izobilje prikaza. Nepregledni nizovi strogih, jednako uokvirenih, brižno poravnatih i datiranih portreta tako predstavljaju lice naroda: imenovanu lozu začinjavaca koja se gubi, i kada je njezin početak sasvim precizno datiran (i on to uvijek, na neki način, jest) negdje u neodredivoj prošlosti izvan prikaza, onkraj slike. Svi ti utemeljitelji, očevi nacije, predsjednici i pobjednici svojim poprsjima bdiju nad tijelom naroda: mase koja se smješta u njihova odbačena, u okvir nepripuštena torza.

Za promatrača je, tako, najbolje vrijeme vrijeme krečenja. Da bi se zidovi učinili čistima i bijelima (dostojnima Njegova lica), potrebno je s njih sve ukloniti, pod obložiti starim novinama, a namještaj prozirnim plahtama najlona. Portret se zatim sprema u kakvu kartonsku kutiju i njegov je pogled na neko vrijeme osuđen na vlažan, mekani poklopac. Sva je njegova snaga suspendirana: performativnost pogleda dokinuta je, a narod, nakratko, ponovno osjeća svoje i uočava njegovo ranjivo tijelo. Svi su prevrati, stoga, na neki način nalik krečenju: periodičkom procesu restauracije. U golj bjelini zidova, kada maske naroda padaju, povijest upisuje svoje brazde u naša otkrivena lica. Svaka je brazda jednaka dugoj, mirnoj rečenici. Njezin sadržaj dnevnik je naših dana. I nigdje nema ni jednog jedinog nepismenog; ni jedne nepismene!

SVI KIŠOBRANI

U domu mog ranog djetinjstva, prizemnom stanu u kojem još živi moja baka, balkon je gledao i gleda na jug. K jugu je tako, u smjeru u kojem kod nas stoji more, bio uglavnom okrenut moj uporni, ponekad do paroksizma izoštren pogled. Pogled koji, uslijed svoje preopterećenosti samim sobom, nužne zgusnutosti, prerasta u čistu figuru gledanja. Zvuk koji tu sliku (sve slike i njihov potpuni izostanak) najčešće prati zvuk je vjetra koji dolazi s mora: lijeno kotrljanje valova koje pritisak spušta do nepodnošljivosti, unosi neukrotivu nervozu u ljude, životinje, lišće i teške prozorske škure. Škure, poput golemih leptira, lepršaju, ali nikamo ne odlaze. Njihovi zidovi (naši zidovi) uvijek ih, uz tupi tresak, vrte gdje im je mjesto: odakle su još prethodnog časa, nošene mutnom idejom napretka, pokušale potajno umaći. Nakon nekog vremena s vjetrom stigne i kiša, a s kišom, istovremeno, tišina i gomila unisonih, nerazlučivih glasova. Katkad to potraje dani. A onda se, kao u jeftinom avanturističkom romanu, sve slegne i iščezne kao da početno stanje nije ni bilo narušeno: kao da pripovijedanje nikada nije teklo. Zaokruženi narativ nevremena savršena je fabula za savršeni siže – dinamična i nepredvidiva, a opet divno zaokružena masa nesreće: događaj koji valja uvijek iznova i iznova čitati.

Kad vlažni vjetrovi prestanu, pod balkon stižu skupljači odbačenog metala, popravljajući kišobrana i kotlokrpe. Nošeni čistim, upravo od svega ispražnjenim zrakom, njihovi reski glasovi uspinju se do moga uha i poput neke neobične zaumne bajalice, tajne dječje mantre, ondje udomaćuju i gnijezde. Taj se refren, ono uporno, oblo *kišobrane popravljamo, lonce krpamo, staro željezo skupljamo*, ponavlja poput izgrebene ploče, a njegovi tajnoviti nosioci – uglavnom putujući, skupljenom sirovinom i alatom preopterećeni Cigani – nestaju i pojavljuju se sa svakim nevremenom. Kada netko od susjeda, na dar ili na popravak, nešto zaista spusti (najčešće kakav islužen automobilski dio ili upravo potrzan kišobran), taj dug i tugaljiv pjev načas utihne i ustupi mjesto napetom iščekivanju. Njihov je radni proces za mene ravan alkemijskom – bezvrijedne i neupotrebljive predmete oni pretvaraju u ponovno funkcionalna, draga oruđa za obranu od kiše i gladi. Ti su na leđa uprćeni obrti u mom intimnom imaginariju ostali sinonimom tajne vještine i nauka: posvećenim (nepрониčnim, a tako očito jednostavnim) hramovima mistične tehnike.

S krajem osamdesetih godina, zajedno sa zajedničkom državom, LP pločama i mojim bezbrižnim, formalnim obrazovanjem neopterećenim životom, nekako je nestao i taj poznati zaziv. Još uvijek nisam siguran jesu li Cigane iz njihove mučne rutine izbacili nadolazeći rat,

pad cijene sekundarnih sirovina ili poplava jeftinih kišobrana i lonaca koje, poslije jednog jedinog (kućnog ili nebeskog) nevremena ništa, nikakav prijenosni frankenštajnovski laboratorij, više ne može vratiti u život. Za pretpostaviti je, ipak, da je Ciganima, koji su stoljećima nakon tuđih ratova za sobom ostavljali svoje mrtve, glave konačno uspjela doći tranzicija. Desetak godina nakon njihova pjeva iz Splita je nestala i posljednja gradska romska obitelj. Tarzan i Sofija, jedan za drugim, iščezli su na njegovim zimskim ulicama, a skrb o njihovoj djeci preuzele su, valjda perući ruke od dotada obilno iskazivanog sitnoburžoaskog fašizma, neke dobronamjerne, bolje stojeće građanske familije.

Ova se tanka kriška osobne povijesti (gluhi madrigal – slijepa pjega službene povijesti glazbe), iako očito inzistira da bude zapisana, sve sam toga svjesniji, postojano odupire usustavljivanju u zadani prostor teksta. Priča (izostanak priče, zapravo, samo taj daleki, nečujni refren) nastoji, poput žbica kakvog starinskog kišobrana, probiti vlastiti okvir i priviti se nečemu drugom, nekoj sretnijoj, lucidnijoj temi. Ali, ja ustrajem. Čak i pod prijetnjom dosade. Tražim te Cigane; želim ih čuti – siguran sam da se u onoj mantri krije kakav zvučni okidač za moje sjećanje. Za nevremena širom otvaram prozore ne bi li zavjese divljale, rolete tresle, a tišina poslije te buke bila zanosnija, načas punija, stvarna. Koristim se pikarskom tehnikom: ulančavam epizode dok se, nošen maglenom južinom, odnekud ne pojavi (poput one kožnate utvare zaostale za pukovnikom Borcanom u Bodorovu iznimnom romanu *Okrug Sinistra*) neki lutajući, tihim bakanjem praćeni kišobran koji bi priču nekako okončao ne iscrpljujući njen kronotop: ostavljajući mjesta za nove i nove novele. Svoje kišobrane također, kao potencijalnu građu i teret budućeg ili pronađenog sjećanja, slažem na hrpu iza kuhinjskih vrata tek što, poput rebara, kroz platno probiju prve žbice. S onim ćemo magičnim riječima, i ja i oni, oživjeti jednom kada nas, poput izgubljenih sitnica (sasvim različito od praznika!) one iznenada ponovno pohode.

KOLODVORSKI RESTORANI

Kolodvorski restorani slijepa su pjega kronotopa. U njima vrijeme kao da je stalo, a prostor nestao; oni poniru jedno u drugo, u onu tamnu točku, u jednoj dugoj, beskonačnoj spirali. Žanrovski, oni predstavljaju okamenjeni, kanonizirani i već odavno mrtav žanr koji do u beskonačnost perpetuira vlastitu strogo definiranu matricu te se, zbog pomalo neobične inercije (iznimno uspjele hipnoze!) ciljane publike, odbija preseliti iz centra polja na periferiju iako se to, po svemu sudeći, već davno trebalo desiti.

U ovom odbijanju presudnim se doimaju dvije komponente: njegov položaj i njegova strukturna funkcija. Obje komponente, naravno, konvergiraju, međusobno se uvjetuju i ništa ne znače jedna bez druge. Položaj je ono što pruža bazu strukturi, mogućnost njezine uspostave. Strukturna funkcija, međutim, predstavlja uvjet mogućnosti položaja. Naime, upravo su kolodvorski restorani, sa svojim smrznutim kronotopom, bivanjem na neki način izdvojenim iz procesa svijeta, ono što kolodvore čini u pravom smislu mjestom. Pomalo paradoksalno, ova unutarnja prostor-vremenska crna rupa zaslužna je što tim većim, raskošnijim željezničkim stanicama možemo, bez grižnje savjesti, pridodati kategorije njima pripadajuće vremenitosti i prostornosti. Upravo zbog njih i po njima oni su nešto opipljivo, uhvatljivo, fiksirano i dokazivo, nasuprot ne-prostoru i ne-vremenu malih, lokalnih stanica koje ovaj uteg vremenitosti (time i vlastita prostora) nemaju.

U tom stvorenom vremenu atmosfera je uvijek ista: jednom ostvareno, vrijeme negira samo sebe. Ove oaze provincijalnog kiča koji, na boljim mjestima, nerijetko fingira onaj – ni manje ni više – nego imperijalni, predstavljaju fiktivni katalog neke naoko bolje prošlosti. Neizostavno su obilježeni četirima materijalima – četirima jahačima estetske apokalipse. Drvo, mramor, gips i kristal, doduše, u posljednje vrijeme (ne mijenjajući ustaljenu ornamentiku i dekorativne obrasce) sve više odmjenuju staklo i plastika. Slalom kroz stilove, međutim, ostaje isti. U ovom protopostmodernom pastišu redovito se isprepliću barok i rokoko, neoklasicizam i, u našim krajevima, *final touch* socrealističke moderne. Tako je zidovima opterećenima teškim inkrustacijama mahom florealnih uzoraka i debelih, pitomih Kupidona, čiji su uglovi i nosive grede poduprte konstrukcijski suvišnim, trapavo izvedenim dorskim ili korintskim stupovima, a plohe, geometrijski precizno, ispresijecane nevješto namazanim krajolicima i gradskim vedutama s neizbježnim pečatom „lokalnog kolorita“ te velikim, dvokrilnim prozorima s dvostrukim zavjesama (manjim, s kariranim uzorkom, koji se poklapa s dezenom stolnjaka, i većim, uredno odmaknutim u stranu, od

bordo ili zelenog pliša) okružen suvremeni i jeftin drveni ili plastični namještaj, najčešće serijske, domaće proizvodnje. Na te krhke i posvema prozaične stolove i stolice pada, međutim, ni više ni manje nego kraljevsko svjetlo. Kristalni, razvedeni lusteri načičkani žaruljama u obliku voštanica, podsjećajući na goleme rođendanske torte kakvog aristokrata u poodmaklim godinama ili prevelike, industrijski proizvedene čipke, smjenjuju se s, jednako tako kristalnim, dubokim plafonijerama. Kod svakog stola iz zida romantičnu atmosferu dodaje još po jedna takva električna svijeća: svoje mutno svjetlo baca na vazicu s umjetnim cvijetom i uvijek punu staklenu pepeljaru.

Bar, naprotiv, redovito dolazi iz nešto novije *bolje prošlosti*. Kromirani šank odozdo obložen drvom nadvisuje spuštenu, meandriranu drvenu strop u istoj boji, a u pozadini, za izloženim vinjacima, rumovima i prašnjavim bezalkoholnim pićima smjestilo se veliko ogledalo. Putnik namjernik tako može, izobličeno kroz raznobojne tekućine i debelo staklo boca, promatrati istovremeno svoje slijepljeno, od puta podbuhlo lice i široka leđa konobarice.

Kada je riječ o osoblju, teško je odrediti iz koje točno prošlosti ono dolazi, ali o prošlosti je u svakom slučaju riječ. Mokasinke i borosane, prsluci i bijele kute s pregačom, uredno začešljane kose, najčešće, bez obzira na spol, prisutni brkovi. Usluga je analogna vizualnom identitetu, ali ne bez neke uglađenosti, finoće. Konobari su u ovom svetištu kiča mahom stroga kova, njihov nastup počiva na marljivo uvježbanoj gesti. Dnevni meni, međutim, ne slijedi eklekticizam interijera. Naprotiv, preko svake je mjere unificiran, iz dana u dan jede se i pije isto, no to – zbog dinamičnog karaktera samoga mjesta – nikomu zapravo ne smeta. To nas dovodi do klijentele, a ona je, nalik kakvoj neobičnoj, oronuloj menažeriji, u svom presjeku uglavnom jednako tako unificirana kao i restoranska ponuda. Prostitutke, taksisti, makroi s telefonima, beskućnici, *yuppieji* na kratkom espressu, putnici namjernici na bljutavom odresku s pire-krumpirom, studenti na posljednjem jutarnjem pivu.

Za razliku od njihove ispražnjene konjunktura, njihovo je događajno vrijeme dinamično, u potpunosti podređeno ritmu dolaska i odlaska vlakova. Predvidljivom, sinusoidnom logikom prostor se puni i prazni, a jednako tako mijenja se i njegova zvučna slika. Iz zvučnika, nikad preglasno, dopire unikatan i neobičan glazbeni žanr – kolodvorski pop. Ovu je inačicu popularne glazbe, naime, teško zateći u zvučnoj kulisi bilo kojeg drugog javnog ili privatnog prostora. Stoga, ne dajte se zbuniti snenim, nosferatuovskim figurama koje, odjevene u duge kapute, ponekad do dugo u noć zamišljeno šeću peronima, tek povremeno, poput kakve životinje, strižući čistim ušima. Ti su glazbeni entuzijasti, etnomuzikolozi kolodvora (pa bio on i onaj, upravo u svitanje najljepši, kaptolski), zaljubljenici u taj specifičan, istančani

kanon i oni su, mostovi između mrtvog prostora i mrtvog vremena, na svojem radnom mjestu: otvorenom arhivu jedne konstantne prolaznosti.

III. (IS)POVIJESTI

DVADESET

Ispod pjesme „Odlazak u park“, druge u zbirci *Zvezdarnica*, stoji pomalo neobična paratekstualna odrednica. Pjesma je, naime, datirana, što kod Dragojevića obično nije slučaj, no spomenuta me neznatna nepredvidivost sama po sebi vjerojatno ne bi ponukala da toj nekolicini sitnih, na dobro poznat način grupiranih znamenki, posvetim neko značajnije vrijeme. Ono što me toj asketskoj oznaci privuklo jest njezin jasan denotativni karakter – ona nas, nesumnjivo, upućuje da između prvog (1963) i drugog (1983) broja, povezana uvriježenom povlakom kakva se u takvim kombinacijama redovito susreće, stoji razmak, praznina od cijelih dvadeset brojeva. Tako zapisane brojeve navikli smo identificirati s godinama, a i kontekst nas pojavljivanja, sasvim sigurno, ohrabruje u takvoj, ne pretjerano smjeloj pretpostavci.

Ona bi povlaka, jasno je, imala označiti vremenski protok; u samo nekoliko kapljica tinte premostiti period od dvadeset dugih brojčanih vrijednosti ili, ako se u tome složimo, dvadeset proteklih godina. Dakle, 1963. – 1983.: ništa više i ništa manje. Činjenica da me ta hladna konstelacija podsjeća na kratak život i neku, možda vojničku, udaljenu, svakako brzu i učinkovitu smrt, nije od veće važnosti. Dobro je poznato da smrt, u ovom slučaju, nije pjesnikova. Iznenaduje me, zapravo, posve jasna i, čini se, neupitna uloga inkriminiranih znamenki – upozoriti čitatelja da je pjesma, na ovaj ili onaj način, nastajala u okruglom, za lirsku pjesmu srednje dužine (pedeset i četiri retka) neuobičajeno dugom periodu. I uvijek se, koliko god se puta toj pjesmi vraćao, nakon optimističnog završetka koji istovremeno konstatira i, tek za blisku budućnost, uspostavljaajući neku vrstu minimalne optimalne projekcije, najavljuje jednostavnu, makar i relativnu sreću, razbijem o zid tih osam tamnih znamenki.

Što je pjesnik njima želio reći? Može li se i na njih, budući da nisu dio korpusa pjesme, da njihova dominantna funkcija, čini se, nije poetska, već referencijalna, primijeniti klasičan odgovor: pjesnik je njima želio reći upravo ono što je i rekao? Ako se složimo da referencijalnu funkciju, koju Jakobson definira kroz odnos prema kontekstu, referentu, valja u ovom slučaju smatrati dominantom, ostaje nam usmjeriti se na moguće značenje apostrofiranog dvadesetogodišnjeg perioda; okušati se u tišinom brojeva prigušenoj hermeneutičkoj avanturi. Zbog nesamostalnog, paratekstualnog statusa iskaza, potrebno je, naravno, osvrnuti se na kontekst, prije svega „pripadajuću“, meni posebno dragu pjesmu. Te su godine, jasno je, u smislu vlastite kontekstualne semantike, vrsta parazita na tijelu

pjesme. S druge strane svijet pjesme se, evidentno, na neki još nejasan način temelji na tom precizno određenom isječku povijesnog trajanja.

Pri svemu nije uputno smetnuti s uma neke od temeljnih hermeneutičkih autorestriktivnih postulata. „Svaka je interpretacija jednostrana“, uputit će nas jedan od suvremenih začinjavaca (H.-G. Gadamer), a „pretjerati u interpretaciji neizbježno znači pogrešno interpretirati“, dodat će, što me u ovom slučaju posebno zanima, njegov mlađi kolega Gottfried Boehm. Potonju bi se tezu, izvjesno je, dalo na više razina polemički sagledati, no nešto nam, neki tihi pragmatični đavao u postprefiksima baždarenu uhu, šapuće da u njoj čuči nešto od one predteorijske, pseudoprirodne aksiomatičnosti.

Zavirimo nakratko, ne bi li nam neko novo svjetlo iznenada palo na one znamenke, u sasvim dostupan prostor pjesme. Riječ je o, neki bi rekli, tipičnoj Dragojevićevoj „induktivnoj“ veduti – nepretencioznom, jezično ekonomičnom, gotovo dnevničkom zapisu protagonista koji svijet oko sebe ne prepoznaje, ne registrira, već ga, zaista začudnom optikom, promatra kao da ga prvi put vidi; uvijek ga iznova usustavljuje i usput, gotovo nesvjesno, poopćuje. No njegova karakteristična fenomenološka redukcija, koja najčešće kreće iz oka, činom gledanja, ovaj je put izvrnuta – uvid dolazi kao posljedica trenutnoga subjektova stanja, rezultat registriranja i osvješćenja vlastite neizvjesnosti, bačenosti, rastemeljenosti subjekta koji propituje i, kroz prostor pjesme, nizom imperativa samome sebi te tekstualnim ovjerovljenjem vlastita identiteta, nastoji utemeljiti vlastitu, makar malograđanski nametnutu konstantu; a sve ne bi li održao *oblik ljubavi*, usmjerio se prema Drugome. Njezino je „vrijeme priče“ relativno lako odrediti; ono blisko korespondira vremenu teksta. Riječ je o jutarnjoj šetnji, izlasku s kćerkicom u park, ono se odvija u toj, pretpostavimo, kratkoj relaciji, na putu, prije no što se sve ono anticipirano možda desi. Njezino je, pak, vremensko *usmjerenje*, vektor njene ontološke sheme, upravljeno u neku neodređenu budućnost, u sjevremenost.

Što nam, onda, govori ona zbunjujuća datacija; na što se odnosi prva, na što posljednja godina, i kakvo je značenje tog možda zauvijek izgubljenog perioda između u koji se pjesma, na čudan način, smješta? Prvi je broj, osmjelit ću se pretpostaviti, godina inicijalnog, naknadno, u pjesmi sasvim transparentnog naslova, poetiziranog iskustva. Pretpostavku, čini se, potkrepljuju i neki književnim opusom razasuti podaci: u prvoj pjesnikovoj knjizi (*Kornjača i drugi predjeli*), objavljenoj 1961. godine, kći, koja ondje ima i ime, Nataša, još jedva puzi. I, naravno, sasvim je nebitno radi li se o „pravoj“ ili izmišljenoj kćeri, pravoj ili izmišljenoj šetnji. Iako ću, praktičnoj ljepoti u zalog, pretpostaviti da su oboje stvarni. U

istom bi nizu pretpostavki druga skupina znamenki, koja označava godinu 1983., predstavljala vrijeme zapisivanja pjesme koju imam pred sobom. Činjenicu da se ona pojavila tek u knjizi tiskanoj više od deset godina kasnije lako je objasniti – pjesnik u tom razdoblju nije tiskao pjesničkih knjiga.

No na pitanje kada je zaista nastala pjesma, ipak nije nimalo lako odgovoriti. Uprijeti prstom u netom donesen zaključak, vjerovati meni i pjesniku, značilo bi upisati se u tradiciju „vulgarnog“ pozitivizma. Reći da je pjesma nastala tek u susretu s čitateljem, u ovom slučaju sa mnom, ili da svaki put u procesu čitanja iznova nastaje, podrazumijevalo bi neka druga spoznajno-teorijska odijela, ali bi, u svakom slučaju, bilo mnogo manje pogrešno. Što, dakle, označavaju naše znamenke? Godinu u kojoj se nešto, možda, dogodilo? Godinu nastanka tekstualnog predloška za iskustvo čitanja pjesme? Vrijeme potrebno da se jedno, na neki neuhvatljiv i nepoznat način, pretoči u drugo, zauzme vidljivu formu? I gdje su te godine – jesu li one u pjesmi, je li pjesma u njima, je li uopće moguće išta o njima reći? Kratko i jasno: ne znam. Te su znamenke moj dobri zid, prepreka koju je teško prijeći i možda nepotrebno razumjeti, zid koji volim zbog njegove nepopularne funkcije same. Te me znamenke, samo naizgled grubo, vraćaju uvijek unatrag, još jednom i još jednom čitanju – procesu u kojem se šetnja parkom uvijek iznova piše – i hvala im.

ISPOVIJESTI MAČKE

U šezdeset i devetoj pjesmi prvog dijela *Cvjetova zla (Spleen i ideal)*, klasičnom Jakobson/Levi Strauss interpretacijom dodatno proslavljenom sonetu *Mačke*, Baudelaire nas in medias res, već prvim stihom uvodi u samo srce mačkovitosti: njenim pozicioniranjem istovremeno u prostor *Žarkih ljubavnika* kao i *Strogih mudraca* podcrtava njezinu gotovo arhetipsku ambivalentnost. Još dvije pjesme u istom odjeljku (obje naslovljene *Mačak*), izravno se bave ovom gipkom životinjom. U prvoj, također sonetno oblikovanoj, mačak je organskom evokacijom prisposobljen ženi, dok je u drugoj – u deset katrena – uspostavljen kao gospodar, instanca koja preuzima svijet i tekst; *U njegovoj sve je vlasti. / Zar stoji na mjestu boga?* U oba slučaja početak je asocijativnog niza fiksiran u neproničnom mačjem oku; globalna metafora oka kao „prozora duše“ još je, iako ponešto izvrnuta, vrlo aktualna u Baudelaireovu pjesničkom obzoru. Samo, u slučaju mačke kako će, svaki na svoj način, primijetiti i prokleti Francuz i mladi hrvatski pjesnik, riječ je prije o ogledalima nego o prozorima: u mačjem oku ugledat ćemo ono što smo pred njega postavili, to jest, ono što vidjeti želimo. Duboko u njihovoj nutрини krije se tajni prijenosni *Aleph*, prostor simultanosti, zgusnuta točka jezika i, slijedeći Wittgensteina, jednako tako svijeta.

No vratimo se na trenutak ambivalentnosti mačke i njenom metaforičkom potencijalu. Mačka je, predaja i narodna mudrost kažu, paradigmatički ambivalentno biće. S jedne strane lukava je, prepređena, promišljena, pa čak i mudra; a s druge naivna, razigrana, nevina, mazna. Također, već će nam letimični pogled na povijest svjetske književnosti od njenih najranijih približno dohvatljivih zametaka, od faraonskog Egipta, preko helenizma, manirizma i metafizičara sve do Eliota pružiti solidan uvid u stabilnost oko mačke izgrađenog sofisticiranog metaforičkog kompleksa. U globalnometaforičkom nizu („život je more“, „ljubav je rat“) mačka je zauzela prostor mnogostrukosti i tajnovitosti, a bit tajnovitosti krije se upravo u nemogućnosti fiksiranja, što bi određivalo i onaj Kantov „ostatak“, koji se smješta u samu srž estetskog iskustva.

Je li u naznačenom kontekstu mačka ili, s druge strane, barem uvriježeni stereotip o mački, dobra metafora za poeziju samu? Nagradom „Goran“ za mlade pjesnike 2006. nagrađena knjiga Branislava Obličara transparentno naslovljena *Mačje pismo*, čini se, postavlja slično pitanje i na nekoliko razina pokušava na njega odgovoriti. *Ako izbacite mačku kroz vrata / budite sigurni / uskočit će kroz prozor* – stoji upisano kao njezin epigrafi, a ovi se mali tigrovi provlače ili izravno tematiziraju u 36 od 42 uključene pjesme. Mačke se kroz cijelu knjigu

vežu uz proces čitanja i/ili pisanja. One su uljezi u čitanju, uljezi u proizvodnji teksta i, povrh svega, mačke u pjesmama stalno ostavljaju trag (što je potencirano i grafičkim oblikovanjem zbirke, u kojoj isti postaje i fizički prisutan). Protagonist će, iz mačke perspektive, na jednom mjestu reći: *uzalud sam ponavljala da nema ničeg / iza lijepih oblika*. Ovaj, dislokacijom pošiljaoca u animalni subjekt dodatno izmješten iskaz moguće je, a tekstualni materijal zbirke to na nekoliko mjesta potkrepljuje, čitati kao nepretenciozan, ali odlučan napad na logocentrizam, metafiziku prisutnosti u njenom u potpunosti postvarenom obliku. Štoviše, spomenuti bi se stih mogao promatrati kao parafraza Ecovim prisvajanjem populariziranog srednjovjekovnog stiha Bernarda od Clunyja kojim se, na nominalističkoj podlozi, zaključuje bestseller *Ime ruže: Negdašnja ruža ostaje kao ime, zadržavamo tek gola imena*. Mačka je, kao i Ecova ruža (suvremeni interpretatori izvornih rukopisa uglavnom se slažu da umjesto ruže (*rosa*) stoji Rim (*Roma*) što, međutim, samo vraća vodu na Ecov mlin) *simbolička figura toliko bogata značenjem da danas teško ima bilo kakvo značenje*. Ona poprima funkciju svojevrsnog arhioznačitelja koji je istovremeno prazan i prepun, trpi varijacije i invarijante, u njega se može useliti sve, svijet, *kao od mačke rođen*. Mačka se u nekim situacijama gotovo može zamijeniti Riječju, označiteljem oslobođenim nakon definitivnog rasapa na relaciji *mythos/logos*.

Ono što je za Baudelairea mačke oko (i njegov metafizički esencijalizam), za Oblučara je fenomenologija pojavnog oblika mačke, prije svega gipkost njezina tijela, njegov kinetički potencijal i upravo začuđujuća fleksibilnost. Analogija mačke i pjesničkog jezika javlja se kao provodni motiv u cijelom rukopisu.

Nenaslovljena pjesma koja otvara zbirku njezin je punopravni prolog, neka vrsta semantičkog kondenzata zbirke. Stoga se, za ovu priliku, čini opravdanim upravo njeno izdvajanje iako ono, zbog gotovo konceptualnog karaktera knjige, nikada ne može biti potpuno. Već nas prvi stih uvodi u sustav svojevrsne lažne identifikacije prisposodobive polaganju povjerenja u jezik kao pouzdani i postojani medij za prenošenje unaprijed postojećih značenja, i ta će vrsta automatiziranog mentaliteta stada kroz „prisilnu“ identifikaciju biti subvertirana na više mjesta u zbirci, a sukus iste, dan u asketskoj konkluziji pjesme, upućuje na onu uvijek prisutnu prazninu odgode u koju se, nastanjujući permanentno njezin prostor, kao mačka u toplu sobu uvlači pjesnički jezik. Gramatičko „ispadanje“ iz omeđene sintaktičke strukture s krajem prvog distiha ima barem dvojaku funkciju. Ono, ponovno lažno, nosi sugestiju semantičke potpunosti, koja opet osnažuje prvotnu identifikaciju i uspostavlja je kao nepropitivu tvrdnju, a s druge strane, ironijskim modusom subvertira njezin pseudoaksiomatski položaj. Oblučarova „novosadska“

intervencija, grafički, kurzivom istaknuto a, upućuje, baš kao i Derridaov *différance*, istovremeno na razliku i odgodu; ozbiljnost je i poetska aksiomatičnost prvotne tvrdnje poljuljana agresivnim ogoljavanjem postupka koje ukazuje na njegovu posvemašnju arbitrarnost. Usput je duhovito prokazano robovanje klasičnoj formi kroz nevješto prilagođavanje označitelja ne bi li se ostvarila jednostavna, „muška“ rima. Kako je aktivacija rime u suvremenom pjesničkom sustavu, u kojem slobodni stih predstavlja nulti stupanj poetskog pisma, snažno obilježen postupak koji sugerira uspostavu manifestnog odnosa prema tradiciji, već je samo otvaranje pjesme (i cijele zbirke) rimom znakovito. Nije neobično da ovo pojavljivanje ostaje jedinim, istovremeno uspostavljajući i negirajući inicijalnu premisu knjige.

Identifikacija, baš kao i konačno, ekskluzivno fiksiranje značenja, nikada ne može biti do kraja ostvarena, i taj se motiv kroz pjesmu invarijantno ponavlja. Riječ je, u neku ruku, kao i pjesmu, lako konstruirati, uvesti je u jezik, ali ona se neprestano odupire zadanom stanju, (usprkos Bahtinu) uvijek ostaje dijalogičnom. Slijepa je ulica monopolističke interpretacije (*per definitionem*) stjerana uza zid: kao u Ecovu slučaju *gola imena* – za (ne)izvjesnu budućnost ostaju tek u beton utisnute stope, tragovi kojima je teško ne prepustiti se, otkriti kamo vode i imaju li uopće početak i kraj. Pitanje koje se, osim završnog *kako ih slijediti?* nameće, jest i što to uopće slijedimo, kao i gdje bi nas ta varljiva potraga mogla odvesti. Odgovoriti predaleko značilo bi zanemariti historijsku perspektivu.

RUŠENJE SVEMOĆNE RIJEČI

Henri Chopin, francuski pjesnik, glazbenik, tipograf, dizajner, slikar i filmaš rođen je u Parizu 1922., iste godine kada je svjetlo dana, u istom gradu, ugledala uknjižena verzija Joyceova remek-djela, ali i još jedan vrhunac visoke moderne prelomljene svježim iskustvom avangarde, Eliotova *Pusta zemlja*. Te iste međuratne 1922. Rilke je, također, stavio posljednju točku na svojih deset posvećenih *Elegija*. Ova, za razvoj zapadne književnosti po mnogočemu prijelomna godina kao da je, i simbolički, obilježila početak jedne dosljedne, ekstenzivne umjetničke odiseje u kojoj se, kao u optimalnoj projekciji slavnog (aporijskog) postulata avangarde, život i umjetnost gotovo do neprepoznatljivosti isprepliću. Snažna tradicija i nekoliko desetljeća upornog insistiranja na njezinu prevrednovanju postaviti će temeljne koordinate Chopinova umjetničkog i životnog projekta. U njegovo središte pozicionirat će se – ni manje ni više – nego riječ, riječ kao nosilac poruke, semantičkog naboja, kodificirani označitelj, utočište onog unaprijed određenog, *prisutnog* značenja na koje će se, nešto kasnije, u svojoj kritici metafizike okomiti Derrida.

No, *nomen est omen*, Chopinova dekonstrukcija jezika, kao *langue* i kao *parole*, protegnut će se u drugi, po mnogočemu doduše srodan medij – glazbu – i tako nastaviti avangardističke eksperimente na području njihova međuprožimanja i interferencije. Ako priznamo da je njegov slavniji poljski prezimenjak bio jedan od najvećih virtuoza i kompozitora za klavir, na istom tragu možemo tvrditi da je Chopin, zasigurno, bio jedan od najvećih kompozitora za glas: glas kao estetski fenomen (međutim, bitno različit od njegove primjene i uloge u konvencionalnom sustavu glazbe), ali i onaj treći, *nepredvidivi i slučajni* (Dolar), koji izmiče lingvističkim kategorijama, unutar je jezika, ali nije njegov dio, a operira na za mnoge prozirnoj ravni uz *nužni i univerzalni* označitelj (ponovljivu, razlikovnu jedinicu) te spomenutu estetsku objektivizaciju.

Od pedesetih godina pa sve do nedavne smrti uspijevaao je, otvarajući uvijek nova i nova pitanja na tromeđi književnosti, glazbe i vizualnih umjetnosti, zadržati atribut nepokolebljivog inovatora i eksperimentatora. Na putu k nadilaženju razlike između glazbe i jezika, oslobođenoj *zvučnoj poeziji*, ostvario je respektabilan opus pionirski baratajući prvim magnetofonima i „primitivnom“ studijskom tehnologijom, a od početka sedamdesetih, s razvojem novih tehnologija, stvarajući u najboljim europskim studijima za elektronsku glazbu. Usporedo sa svojim naporima da zvučnim kolažima – nekom vrstom *patchworka* dobivenim elektronskim manipulacijama ljudskog glasa – otkrije novu prostornost riječi,

njezinu rezonancu proizašlu iz rezonance tijela i govornog aparata, ostvari svoju viziju *parole in liberta* i dopre do nadjezične, postjezične (ili možda upravo mitske, *predjezične*) primarne poezije čiste energije koja, poput Poundova *apsolutnog ritma* i Fenollosine *prirodne metafore*, odražava njezinu *apsolutnu zvučnost*, Chopin analogna načela primjenjuje i u grafičkoj formi – eksperimentirajući s „tradicionalnijim“ avangardističkim oblicima poput vizualne poezije: letrističkim i konkretističkim manipulacijama najmanjim, fonemu analognim razlikovnim jedinicama pisma (slovima) i desemantiziranim, dekontekstualiziranim označiteljima svedenim ovaj put tek na vlastitu grafičku pojavnost.

Svojom izdavačkom djelatnošću, fokusiranom oko audiovizualnih časopisa *Cinquième Saison* (1959 – 1963) i *Revue OU* (1964 – 1974) – čiji je svaki broj, uz tekst, sliku i različite intermedijalne intervencije popraćen i snimljenim materijalom – koji su okupljali međunarodne suvremene umjetnike u rasponu od letrista i fluksusovaca, preko Burroughsa i Cobbinga, do preživjelih imena prethodne „velike generacije“ poput austrijskog kipara i pisca, „dobrog duha“ berlinske Dade Raoula Hausmanna, i fizički je, na jednom mjestu, ujedinio ove dvije tendencije vođene istim, radikalnim po-etičkim programom. S vremenom će, međutim, iako priznajući važnost i formativnu ulogu dadaističko/letrističkog miniranja okamenjenog označitelja, Chopin težište u potpunosti prebaciti na zvučnu poeziju kao medij potpuno oslobođen obvezujućih *okova alfabeta*.

Kada u svom, u skladu s konvencijama ovog tipično avangardističkog žanra sročenom manifestu *Zašto sam autor zvučne i slobodne poezije* iz 1967. ustaje u pohvalu velikim prethodnicima, o Joyceu, *tom velikom istraživaču jezika*, reći će: *on, koji nije imao ništa osim pisma*. Doista, ako bismo pokušali ispisati kratku pretpovijest zvučne poezije, morali bismo je promatrati kao dugotrajni proces pokušaja oslobođenja od značenja, koji će kulminirati zahtjevom za dokidanjem samog njegovog nositelja, riječi i, konačno, pisma kao *robovlasničkog sustava glasova* u cjelini. Nabrajajući šturo one koji su se u toj pretpovijesti diktatu riječi oduprli, Chopin kreće od Aristofana, da bi eliptično preskočio nekih dvije tisuće godina i prešao direktno na svoje neposredne prethodnike. Nešto ekstenzivnije, ovu bismo razvojnu liniju, prilično jasno očitljivu, ali vođenu različitim dominantama i stupnjevima poetičke osviještenosti, mogli slijediti od ritualnih, na mitskom mišljenju utemeljenih mantri, napjeva i silabičkih invokacija, preko spomenutog Aristofana, zatim Rabelaisa i Sterneova *Tristrama Shandyja*, ludističkih tvorbi Lewisa Carrolla i Christiana Morgensterna, ruskih i talijanskih futurista, Strammova „telegrafskog“ ekspresionizma, do dadaističkih i letrističkih intervencija. Svim je gore spomenutima zajednička – i stoga ih valja smjestiti u pretpovijest – tendencija za oslobođenjem od tiranije poruke ili želja za

ostvarivanjem novog, kroz povijest nakupljenog bremena označitelja lišenog semantičkog sustava, što će se manifestirati u praksama nerijetko radikalnog miniranja, restrukturiranja, prevrednovanja i dekompozicije označitelja, ali ne i u njegovu dokinuću. Sjedinjuje ih, dakle, još uvijek prisutna nužnost lingvistički usustavljivih elemenata, riječi, slogova i slova, te različitost naspram funkcije koju bi, od slučaja do slučaja, oslobođeni ili nanovo stvoreni označitelj trebao preuzeti.

Kručonih i Hljebnikov, u svom manifestu *Slovo kak tekovoe* (riječ kao takva) iz 1913., zagovarati će upravo vrednovanje same riječi (*riječ još nije okrunjena, tek je tolerirana!* pisat će), pokušavajući izolirati njezin fonetski aspekt i učiniti ga autonomnim izražajnim sredstvom. Međutim, rezultati njihova projekta, odnosno, projekt sam, Kručonihov transmentalni *zaum* i Hljebnikovljev *zvjezdani jezik* samo su donekle ispunili svoju programatsku funkciju. Oba su, naime, stupila u neku vrstu odnosa s „izvornim“ značenjem, dakle i s uz njega povezanom tradicijom koju valja prevrednovati. Tako se Kručonih, npr. čuvenim paraleksičkim *Dyr bul ščyl* iz zbirke *Pomada* (1913), upušta u projekt novog imenovanja stvari, a očitim izvrtanjem gramatičkih normi stupa u polemiku s čitavim jezičnim nasljeđem i u njemu stasanim kanonskim tekstovima, a Hljebnikov, u želji da stvori interplanetarni jezik na izmišljenoj semantici početnih slova abecede, uvjeren da će njegova „abeceda uma“ *pomiriti ljude, ukinuti ratove i ujediniti Zemlju i kozmos* (Oraić-Tolić), „oslobođenim“ slovima pridaje snažno obilježena konotativna značenja. Tako će, npr., K započinjati mračno i negativno; ono u sebi, kao popudbinu razrušena imperija, nosi breme imena bijelih generala (Kolčak, Kaledin, Kornilov). Otprilike istovremeno Marinetti otkriva *parole in liberta* te, rješavajući se semantičkih i tipografskih konvencija, stranicu pretvara u dinamičan prostor audiovizualne senzacije. Njegovi će agresivni nizovi onomatopeja, međutim, prije služiti tomu da se između označitelja i označenog uspostavi čvršća, organska veza, nego potpunom oslobođenju riječi-nositelja. Tomu će se, nekoliko godina poslije, ispisujući u svojoj pjesmi *Ango Laina* nizove asemantičkih neologizama čija je jedina funkcija sonorna, gotovo u potpunosti približiti Rudolf Blümner.

Sličnu strategiju upotrijebit će, s nešto žešćim revizionističkim impulsom, još za vrijeme rata dadaisti. Hugo Ball možda nije, kako je tvrdio 1916., izumio *zvučnu pjesmu* (*Lautgedichte*), nego joj tek dao ime, no jedan ju je njihov izum odveo korak bliže konačnom oslobođenju: zajednički napor Tzare, Hansa Arpa, Balla i još nekolicine okupljenih oko ciriškog *Cabareta Voltaire* rezultirao je simultanističkom pjesmom – verbalnom kolažnom tvorevinom nastalom simultanim čitanjem teksta na različitim jezicima popraćenim vokalnim i gestikularnim eskapadama koja nas – barem za vrijeme trajanja izvedbe i uza zajednički napor izvođača –

oslobađa ograničenja nametnutih sintagmatskom prirodom jezika i ljudskoga glasa.

Letristička *renesansa alfabet*a nije, u bitnome, donijela mnogo novog.

Prava će revolucija, i po Chopinu, nastupiti s jednom tehničkom novotarijom – pojavom upotrebljivog, relativno praktičnog prijenosnog magnetofona početkom pedesetih godina. Chopin je jedan od prvih koji je spoznao mogućnosti novog medija s obzirom na vlastiti program „oslobođenja riječi“ i iskoristio ga pionirski krčeći putove novim, još neistraženim golemim prostorom – svojevrsnom fikcijom zvuka. *Zaista ljudski zvuk*, reći će, *iskusit ćemo tek oko 1953., s Wolmannom, Braunom, Dufreneom i, nešto kasnije, s mojim audio pjesmama*. Pouzdani snimači, tj. zvučni zapisi omogućili su govorniku, prvi put u ljudskoj povijesti, potpuno odvajanje od vlastitoga glasa. Glas koji je do tada postojao samo kao varljivi marker „prisutnosti“ operativan na ničijoj zemlji, između tijela i jezika, pošiljatelja i primatelja, unutarnjeg i vanjskog, konzerviran je na magnetofonskoj traci i time postao podložan reprodukciji gubeći auru jedinstvenosti i neponovljivosti (Benjamin), ali i raznim naknadnim manipulacijama, montaži, *overdubbingu*, specijalnim efektima, te s dva aspekta oslobođen: kao nositelj poruke i kao objekt estetskog užitka u konvencionalnom smislu.

Izgrađujući svoja djela od zvučnih *mikročestica* bez alfabeti i uz izostanak bilo kakve referencije, Chopin težište prebacuje na glas koji postaje „zvučna realnost“ – *mimetički zvuk čovjeka, ljudski zvuk koji ne objašnjava, prenosi emocije, predlaže promjene, agresivno komunicira; ne izjavljuje precizno, precizan je*. Iako percipiran kao jezik tijela, daha, ali i duše (*anima*), ovaj je jezik izvan jezika depersonaliziran i neopterećen fonocentrizmom, manifestacija životne energije bića. On je nositelj oslobođenja – suprotstavljen je potrošenoj riječi koja postaje oružjem ideologije i ideologijom gospodara, i u tom je pogledu Chopinov projekt kritika jezika kao sustava te simboličke denotacije same. Izbjegavajući denotaciju, on, u idealnim uvjetima, izbjegava i konotaciju i približava se nekoj vrsti asemantičkog *nultog stupnja sonornosti*. Inovativnom upotrebom osjetljivih, usmjerenih mikrofona, pojačala i niza elektronski generiranih ili analogno proizvedenih efekata glas je u zvučnoj pjesmi izveden i izvan domene glazbe, pa čak i eksperimentalne, jer glazba, i kada je riječ o Cageovim aleatoričkim kompozicijama, podrazumijeva sustav. Chopin svoje improvizirane „kompozicije“ preslušava nebrojeno puta i pokušava ih memorirati, usnimiti ih povratno u vlastiti sistem i zatim ih, poput neke vrste projektora, ponovno reproducira kao zvučnu fotografiju tijela, prostora stalne metamorfoze, neumorne tvornice zvukova. Prostornost oslobođene riječi analogna je otkrivenoj prostornosti tijela koje se proteže izvan vlastitih granica, i pomoću „trećeg“ glasa rezonira sa svojom neiscrpivom, kozmičkom okolinom. Joyce, *taj veliki istraživač jezika* – onaj koji nije imao ništa osim pisma, da je na raspolaganju

imao suvremenu tehnologiju, možda bi završio na putu koji je markirao svojim *Finneganovim bdijenjem* i otišao nekoliko koraka dalje, možda i nadmašio Cageov pokušaj njegove ekstenzije u kompleksnom soundscapeu *Roaratorio*; zakoračio u mistično područje s one strane sustava. Ovako, ta čast mora pripasti Chopinu.

O JEDNOM (NE)OBIČNOM RJEČNIKU

U ruke mi je dospio neobičan rječnik. Robusni svezak meka uveza – što je za jedan rječnik, knjigu čija je funkcija obilježena „vječnim vraćanjem“, stalnim izmještanjem, premještanjem s police na policu, iz ruke u ruku, posuđivanjem i prenošenjem, također neobično – velikog formata i uznemirujuće plavih korica čekao me, poput neočekivanog, istovremeno tihog i razgovorljivog gosta, duboko u mraku poštanskog sandučića. Na koricama je, u dva reda i dvije bitno različite veličine slova, stajalo: *RIJEČI I RIJEČI, Rječnik III. programa.*

Prvo što sam, u brzopletoj želji da gosta što prije nekamo smjestim, neutraliziram njegovu grubu razliku, na njemu primijetio bilo je to da je naslovljen: tek u masno tiskanom podnaslovu krila se spomenuta nedvosmislena žanrovska odrednica. Prozvani naslov do danas mi je ostao zbunjujućim. On kao da doslovno upućuje na ono što se, iskustvo nam govori, zasigurno između korica nalazi: riječi. No ovaj je metaoznačitelj udvojen, a njegova sastavnim veznikom realizirana perpetuacija sugerira mnoštvo, nesvodivost, gomilanje dijelova bez prisile na uspostavu cjeline, različitost i autonomiju riječi. Ukazuje, također, na izostanak stvari. Referencijalna je igra, na tragu u podtekstu prisutnog Foucaultova naslova, usmjerena na mrežu raspršenih označitelja u potrazi za referentom, vlastitim semantičkim poljem. Gdje su nekada, uistinu ili tek prividno, stajale stvari, sada su i nominalno postavljeni njihovi pojmovno posredovani simboli.

No odakle su došle sve te raznolike riječi i komu pripadaju? Tko je onaj tko im, slijedeći pravila žanra, određuje i kodificira značenje? Prema kojim ih načelima klasificira i usustavljuje? Kada bi se na sve to dalo jednostavno odgovoriti, ovaj rječnik ne bi bio neobičan na način na koji to jest – njegova bi se posebnost iscrpila u općim problemima teorije i prakse simbola i pripadajućih, nerijetko neprozirnih i zakučastih, funkcionalnoj mimikriji sklonih sustava – tekstova.

Hladno i općenito plavetnilo korica krije opsežnu zbirku riječi, pojmova koji, praćeni imenom koje neumoljivo sugerira autorstvo te po nekoliko stranica teksta, evidentno funkcioniraju kao naslovi, povod za „vlastiti“ pridruženi tekst; istoimenu natuknicu. Kriterij za uspostavu postojećeg poretka samo je jedan – linearna strogoća abecednog poretka. No osim što uvrštene riječi beziznimno slijede očekivanu, iskustvom bezbroj puta potvrđenu, prokušanu shemu, nije moguće pouzdano utvrditi nijedan kriterij selekcije. Riječi najrazličitije provenijencije, čini se, ondje su uvrštene sasvim slučajno. Imenice i glagoli, zamjenice i

veznici, neologizmi i onomatopeje, od onih sasvim uobičajenih i svakodnevnih, poput automobila, kuće, čovjeka, pisma, do nekih koje odsustvo sustava, golema, otvorena praznina, nepovjerenje ukazano cijelom njihovom neuvrštenom rodu ili što treće, pomalo nepravedno čini neočekivanim; neokućenim i stranim. Osim toga, duljina riječima pridruženih tekstova-natuknica ukazuje da se prije radi o leksikonu ili enciklopediji. Međutim, svaka asocijacija koja bi vodila u predvidivom, već osnovnim obrazovanjem zacrtanom smjeru te nas uputila na Voltairea, Diderota, etimologiju (*opće znanje*), razvojni niz u područje opće vidljivosti uveden prosvjetiteljskim epistemološkim lomom i rasplnut u njegovoj davno konstatiranoj krizi, pokazuje se iz temelja pogrešnom.

Nekoliko je tomu razloga. Prije svega ovaj žanrovski bastard, čini se, ustrajno izmiče svakom pokušaju pozitivnog određenja. Čim smo je, makar i lišenu bremena vlastite geneze, uspostavili, ovu je formu nužno negirati, svesti je na njezino drugo, njeno ne-ja. U tom slučaju govorili bismo o antienciklopediji, Fluxus-enciklopediji, enciklopediji odozdo, (ničeanski) perspektivističkoj, falibilističkoj enciklopediji ili, (situacionistički) enciklopedijskom *dériveu*, nepredvidivim, pragme oslobođenim (p)lutanjem prostorom teksta. Ako bismo insistirali na samoproklamiranoj žanrovskoj odrednici, govorili bismo, opet, o antirječniku.

Rječnik je, iskustvo nas podsjeća, pokušaj kodifikacije, sistematski (i sistemski) bijeg od slučaja, nastojanje da se njegov neizbježni prodor u jezik, pa tako i u svijest i u svijet, reducira na najmanju moguću mjeru. Slična je stvar i s enciklopedijom. Ona nastoji, popisujući, usustavljajući dostupno znanje i time utvrđujući i ispisujući vlastiti *episteme*, suziti interpretacijski prostor, isključiti apokrifne, hijerarhizirati te vlastitom ideološkom (pred)postavkom „svete knjige znanja“ nametnutu aksiološku os apsolutizirati, proglasiti jedinom valjanom. U toj se točki rječnik i enciklopedija opasno približavaju obrascu sakralnog teksta koji se, k tomu, dodatno samoosnažuje, uvodi kao princip vlastite legitimacije verifikaciju činjenica; zamjenjuje više biće višim sustavom, njegovim konceptualnim derivatom – znanošću. Tertulijanovo navodno *Credo quia absurdum* zamijenjeno je duhu vremena mnogo prihvatljivijim „vjerujem jer je provjereno“. U tom se krije nužnost prethodno nametnute negacije. Slučaj je ovdje, naime, upravo potenciran, gotovo bismo mogli tvrditi inauguriran u temeljno strukturno načelo, valerijevsku „kaznu ljepote“. Riječ je, očito je, o jednom paraleksikografskom projektu.

U tom smislu vrijedi se još jednom pozvati na meni najdražeg paraleksikografa; autora koji je apostrofiranu tendenciju ugradio u samo ishodište vlastita svjetotvornog fikcijskog

projekta. U nekoliko svojih kratkih proza taj se profani kabalist, J. L. Borges, i eksplicitno pozabavio ovim problemom. U kratkom eseju o analitičkom jeziku engleskog sedamnaestostoljetnog filozofa, teologa i znanstvenika Johna Wilkinsa (koji, znakovito, započinje čuđenjem zbog izostanka natuknice o Wilkinsu u četrnaestom izdanju *Enciklopedije Britannice*) Borges, pozivajući se, vjerojatno u okvirima historijske mistifikacije, na otkriće njemačkog pravnika i sinologa Franza Kuhna, kao argument o arbitrarnosti svih i pretpostavljene apsurdnosti nekih klasifikacija citira stanovitu kinesku enciklopediju nazvanu *Nebeska tržnica korisnih znanja* koja životinje dijeli na: a) one koje pripadaju caru, b) balzamirane, c) pripitomljene, d) mladunčad, e) sirene, f) izmišljene, g) pse lutilice, h) uvrštene u ovu klasifikaciju, i) koje se luđački tresu, j) neizbrojive, k) nacrtane najtanjim kistom od devine dlake, l) itd., m) koje su upravo razbile vrč, n) koje izdaleka sliče muhama. Citirani je pasus popularizirao i do općeg mjesta uzdigao Foucault, prenoseći ga u već spomenutoj knjizi *Riječi i stvari*, štoviše, pripisujući mu zaslugu *spiritus movensa* za vlastita tekstualizirana promišljanja.

U univerzalnom jeziku koji je, po analogiji s brojevnim sustavom, zamislio Descartes, a Wilkins krajem 17. stoljeća ponudio njegov nacrt, reći će Borges, svaka je riječ definirana samom sobom. Predloženi se postulat, na neki način, može primijeniti i na naš antirječnik. Odlukom da se priloženom katalogu pojmova ne pridružuju njihove definicije, aparat koji upućuje na etimologiju, područja uporabe, sinonime, homonime, antonime i ostali za rječnik uobičajeni eksplikatorni elementi, već tekstovi različitih duljina i žanrova, u rasponu od kratke fikcije, preko eseja i gotovo leksikonskih natuknica *proprie dictu* do pjesme u prozi, čitatelja kao da se upućuje na izostanak potrebe za konvencionalnom definicijom – u tom je postupku implicitno sadržana ideja o redundantnosti definiranja riječi, koje je zatim supstituirano slobodnim asocijativnim procesom. Mogli bismo možda reći da je u ovoj točki potrebu za definicijom zamijenila potreba za interpretacijom: nalazimo se u ishodišnom mjestu hermeneutičke operacije. Prema tome, svaki od katalogiziranih pojmova ima pravo na neograničeni broj „vlastitih“ tekstova. Ono što bi „klasična“ enciklopedija a priori odbacila, ponavljanje istog pojma sagledanog iz sasvim drugačije, pa i kontradiktorne perspektive, u našem je slučaju dopušteno, štoviše, dosljedno izostaje bilo kakav pokušaj hijerarhizacije interpretacija. Uvrštene su riječi, već je rečeno, povezane samo abecednim redom koji nameće privid poretka. Međutim, naš rječnik ne predstavlja poput klasičnih rječnika ili enciklopedija sistematski sustav-k-cijelom, već sustav koji se cjelini poretka odupire, od discipliniranog, kanaliziranog toka čini deltu, vrt razgranatih staza jedne snovite, asocijativne klasifikacije.

O samodefinirajućoj enciklopediji koja, proizvodeći samu sebe, projektivnom snagom, umjesto da ih opisuje, stvara predmete vlastitih natuknica (u konačnici i čitav svijet koji je, pokazat će se, izvorni enciklopedijski projekt), Borges je pisao na još jednom mjestu, u za njega neobično dugoj pripovijetci *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, prvi put objavljenoj 1940. I ovaj put priča kreće od jednog enciklopedijskog članka. No umjesto njegova izostanka, kao u Wilkinsovu slučaju, ovaj put riječ je o njegovu neočekivanom pojavljivanju. Pripovjedač u početku, probijajući se šumom bibliografskih jedinica, pokušava utvrditi da li Uqbar zaista postoji. Pitanje koje mu se u procesu nameće jest: zašto bi netko vjerovao da različiti primjerci iste knjige imaju isti sadržaj? Odgovor, čini se, u krajnjoj konzekvenci mora biti heraklitovski. Različite primjerke, obično, čitaju različiti čitatelji. Kako je njihovo čitalačko iskustvo, iskustvo svijeta i horizont očekivanja neminovno različit, različit je i sadržaj pojedinog primjerka. Pa čak i ako je čitatelj, birokratski, „isti“ – nemoguće je dvaput (pro)čitati istu knjigu. Naš je rječnik rezultat tekstualne strategije i pristupa čitanju uspostavljenog na gore navedenim premisama.

Sličnu je paraleksikografiju ili, drugačije, totalnu leksikografiju, ali suprotnog predznaka, unutar Borgesova fikcionalnog univerzuma pokušao izgraditi Ireneo Funes, protagonist pripovijetke *Funes el memorioso* iz 1942. Usred poremećaja uzrokovanog padom s konja, koji se manifestirao u obliku neselektivnog, hipertrofiranog pamćenja, za Funesa baš sve ima svoje ime – beskonačno je mnogo različitih riječi/imena za „isto“. Ovaj je apsolutni heraklitzizam, težnja da se označeno shvati u svojoj radikalnoj vremenitosti, budući da ne poznaje uopćavanja, pa time ni pojam ni simbol, moguće naličje ovakva projekta. Funesovski rječnik sadržavao bi neograničen broj unosa, imena za svaku stvar ili pojavu u svakom perceptibilnom trenutku njezina postojanja, što bi u praksi rezultiralo svojevrsnom hermeneutičkom entropijom, toplinskom smrću sustava, konačnim utihnućem riječi kao dijaloškog entiteta.

Taj bi model, čini se, do razine opscenosti mogao uzdići onu „čarobnost nabiranja“ na koju u predgovoru *Riječima i stvarima* ukazuje Foucault. No enciklopedija je po svojoj strukturi istovremeno strogo linearna (spomenuta strogoća abecednog poretka), ali i hipertekstualna tvorba koja funkcionira po principu poveznica, te njenim prostorom možemo lutati uzduž i poprijeko (kao putokaze upotrebljavajući ono poznato „v“ za „vidi“ ili sustav strelica), a da se sa spomenutom linearnom strogoćom uopće ne susretnemo, osim kao posljedicom onog što se samom biti enciklopedije nastoji reducirati na goli minimum – slučaja. Enciklopedija je, dakle, istovremeno i hipertekst, potencijalno neiscrpiv, beskonačan, upravo borgesovski sustav. Kada bismo mogli zanemariti medijalne razlike i preskočiti nepremostive jazove

„bestjelesne“ i materijalne prostornosti i temporalnosti, gotovo da bismo mogli uspostaviti naoko bogohulnu jednadžbu: enciklopedija = internet. No ono što je u enciklopedijama prisutno tek kao dio aparata, mehanizam koji olakšava snalaženje, a upravo definira hipertekst i strukturira internet kao medij, jesu spomenute poveznice, hiperlinkovi. U našem antirječniku ili antienciklopediji bilo kakav analogni sustav poveznica izostaje: pojmovi su naizgled izolirani, prepušteni samima sebi i suočeni s tišinom vlastita limesa. To je, bitno je reći, tek privid. Upravo zbog izostanka leksikološke discipline, iznevjerenog žanrovskog i stanjem episteme nametnutog očekivanja, natuknice funkcioniraju kao prenapregnuta asocijativna mreža, sustav definiran vlastitim izostankom kretanje kojim je u potpunosti nepredvidivo i podložno naglim obratima i skretanjima, ali nezaustavljivo.

U ovom bi kontekstu, da je nekim čudom ili odlukom vrcakavog urednika preseljena u ovaj rječnik, konvencionalna kratica V. (u zagradama unutar teksta ili na njegovu rubu) mogla značiti nešto sasvim drugo. Umjesto pretpostavljenog „vidi“, mogli bismo je čitati kao oznaku za V-efekt (*Verfremdungseffekt*), Brechtov koncept ustoličen kao temeljni postupak estetike epskog teatra. *Verfremdung*, izveden izravno iz formalističkog „očuđenja“ (koje ostaje i možda ne i najvjerniji, ali umnogome adekvatan hrvatski prijevod), označava udaljavanje, otuđenje publike od scenski utjelovljenih likova i dramskih radnji, podrazumijeva kritičku distancu, kategorija je koja onemogućuje automatiziranu pasivnost gledatelja. Isto vrijedi i za tekst i njegova čitatelja. No V-efekt podrazumijeva i ironijski odmak izvođača od vlastite uloge – on se otuđuje od vlastita lika, igra ga s naglašenom sviješću o nesumjerljivosti ontoloških razina, arbitrarnosti prikazanog, proizvoljnosti konvencije četvrtog zida i sl. – a tako i čitatelja od sebe sama, od uvjerenja da je njegovo čitanje jedino ispravno ili na bilo koji način privilegirano; u krajnjoj konzekvenci – da je zaista njegovo. U tom smislu ovaj neobični paraleksikografski kompendij zaista je neka vrsta očučujuće enciklopedije, otuđenog rječnika koji je, ne bi li doskočio nekim njenim ideološkim pretpostavkama, minirao vlastitu „prirodu“.

Riječi, naime, gotovo da i nije moguće ponoviti. Odnosno, kada ih ponavljamo, nužno je to činiti sa sviješću da smo uvijek iznova robovi neizrečenog, onog golemog nepremostivog ostatka koji se u riječi gomila iz časa u čas, iz mjesta u mjesto, iz konteksta u kontekst. Jedina zaista ponovljiva riječ tako bi bila ona Funesova – ispražnjena, tiha ljuštura riječi lišene vlastite funkcije. Rječnik se jednako tako, znao je Pierre Menard, može ponoviti samo u beskonačnosti.

ISTOČNOEUROPSKA TIŠINA I SVI NJENI GLASOVI

Uz knjigu *Breme slobode — Istočna Europa nakon 1989. godine* Padraica Kenneyja

Posljednja knjiga u nizu praktičnih izdanja koja izvrsno popunjavaju lakune na tržištu suvremenih ideja s područja historiografije i geopolitike (postavlja se, doduše, pitanje zašto je, velikom većinom, riječ o prijevodnim naslovima, tim više što je naglasak postavljen na regiju koje smo i sami, na ovaj ili onaj način, integralni dio) biblioteke *Povijest i suvremenost* zagrebačkog nakladnika „Srednja Europa“ donosi nam, između ostalog, još jedan pogled na sklop problema koji se tiču definiranja, geopolitičkog, historijskog, društvenog i intelektualnog osmišljavanja prostora što se, uvriježeno, ali nikako okamenjeno i konsenzualno, naziva srednjom, istočnom, srednjoistočnom ili, nešto drukčije deriviranom taksonomijom, „novom Europom“. Samim tim činom imenovanja, fiksiranja (ili upravo raspršenja) označitelja, isti biva izveden na povijesnu pozornicu i postaje akterom historijskih zbivanja upravo u tom, terminološki uvelike određenom obliku. Nemogućnost sagledavanja jasne razlike između označitelja i označenog može poslužiti kao dobar uvod u prostor obilježen gotovo mitskom, predjezičnom povezanosti riječi i stvari. Ova (nikada sasvim uspješno provedena) „diferencijalna“, fundamentalna odiseja proizvodnje i aproprijacije označitelja, koja redovito dolazi – aktualizirajući time dijalektiku granice (pri čemu se, u krajnjoj konzekvenci, radi o čistom etiketiranju) – iz izvanjske pozicije moći, započela je vjerojatno, u obliku u kojem je danas poznajemo, Naumanovom slavnom raspravom o njemačkim ratnim ciljevima i tezama iznesenom u knjizi naizgled bezazlena naslova Mitteleuropa (koja postaje i kulturnopolitički program, deriviran iz tada još vrlo živih pangermanskih koncepcija otjelovljenih u mitopejama *Drang nach Osten* i *Ostsiedlung*) iz 1915. U tako definiranu Srednju Europu, skrojenu po narudžbi njemačkog protonacističkog metanarativa artikuliranog kroz platformu *Lebensraum*, pod čijom će se kabanicom, nešto kasnije, vijoriti i nacistički stijeg (u svojoj knjizi *Njemačka i sljedeći rat* iz 1912. Von Bernhardi će, razrađujući Ratzelove ideje, prvi put eksplicitno identificirati Istočnu Europu s izvorom novog, nužnog životnog prostora), Naumann će ubrojiti geografski donekle zaokruženo područje koje obuhvaća Njemačku, dvojnu monarhiju, Bugarsku i europski dio Turske. Homogenu mapu Naumannove Srednje Europe gotovo naprasno prekida Kraljevina Srbija, koja će ubrzo i stvarno postati polugom što će, privremeno,

suspendirati njemačku ideju Mitteleurope, ali je i, posredno, aktualizirati kroz žestoki otpor međuratnom versajskom poretku. Koncept Mitteleurope uvelike je, dakle, obilježen njemačkom perspektivom nerealiziranog hegemonu, „armije koja traži svoje carstvo“, i taj svoj homogenizacijski biljeg, iako će isti preživjeti razdoblje radikalnih metamorfoza, nikada neće u potpunosti izgubiti. Pojam „Istočne Europe“, međutim, mnogo je teže precizno locirati, pokazati točno mjesto i vrijeme artikulacije njegova semantičkog polja (velikim dijelom iz razloga njegova konstantnog preispitivanja, agresivne procesualnosti i, ne manje važno, pomalo neobične prakse označenog da ustrajno odbija dodijeljeni mu označitelj), no nešto je lakše izvesti njegovu ideološku genealogiju. Ako bi se Mitteleuropu moglo promatrati kao na neki način ipak inkluzivni pojam, pasliku mitske paradigme boga-oca koji proždire svoju djecu, Istočnu Europu morali bismo uspostaviti kao upravo suprotan, ekskluzivni pol. Ekskluzivnost se, u ovom slučaju, oslobođena zamornog konteksta spektakla, odnosi na samoisključenje koje ne poziva na isključenje drugoga, štoviše, homogenizira se oko prakse samoisključivanja čineći je bespredmetnom, jer skup ostaje ispražnjen od svojih članova i „drugi“ počinje djelovati samo kao funkcija nužna za očuvanje sustava. Drugim riječima, na Istoku više nema nikog, on postoji samo kao neka vrsta izgubljenog pakla, prostora koji smo, jednom (ako smo ikada ondje i bili), na svu sreću, napustili, i oni koji su „još na istoku“, samo su strukturne utvare, valuta ucjene tranzicijskih sistema. Istočna Europa pojam je koji uvijek dolazi izvana, iz perspektive ideološke, intelektualne i moralne superiornosti i ne teži, u osnovi, apsorpciji, nego praksama apsolutnog razgraničenja, funkciji prema kojoj Zapad odmjerava i učvršćuje vlastiti kanonizirani identitet.

Za razliku od *Komunizma u Europi*, sintetske panorame Jerzyja Holzera objavljene nedavno također u biblioteci *Povijest i suvremenost*, koja daje solidan faktografski pregled razdoblja i dobar uvid u načine funkcioniranja srednjoeuropskih socijalističkih sistema, ali donosi i manjkav, šupljikav prikaz njihove filozofsko/teorijske baze i osobnim iskustvom obilježen, poprilično crno-bijeli pogled na fenomenologiju sustava svedenog na brutalni diktat klase i banaliziranu metaforu baze i nadgradnje, Kenneyjevo *Breme slobode* uglavnom uspijeva izbjeći slične zamke. U svom prikazu istočnoeuropske povijesti nakon, iako umnogome samo metaforički, prijelomne 1989., Kenney, profesor sveučilišta Colorado u Boulderu, geografski distanciran i bez pravog iskustva s „represivnim sistemima“ s one strane željezne zavjese i mahom ne svjetlijom svakodnevicom postsocijalističkog razdoblja, a ipak izvrsno upućen u nijanse međunacionalnih i regionalnih odnosa i ne bez uvida u stanje na terenu, ispisuje suverenu analizu regije obilježene, u prvom desetljeću nakon prevrata, zajedničkim nazivnikom „postkomunizma“, te zajedničkog napora usredotočenog na pristup europskim

integracijama i različitim fazama spomenutog procesa u prvom desetljeću novog milenija. Odabравši kao ishodišnu točku pad komunizma u Poljskoj i domino-efekt koji je, nakon sovjetskog kraha, beziznimno pomeo sve socijalističke sustave u regiji, prateći zatim njihovu transformaciju, kroz proces tranzicije, u društva utemeljena na „zapadnim vrijednostima“ i prepuštena neoliberalnoj agendi „slobodnog tržišta“, posebnu pozornost posvećuje strukturnoj transformaciji istočnoeuropskog prostora i završava propašću Europskog ustava u proljeće 2005. Francusko „ne“ ustavu iz autorove perspektive, u vrijeme kada dovršava knjigu, postaje simboličan datum zastoja, zid koji se ispriječio širenju Unije, i time gurnuo dobar dio Istočne Europe natrag u „balkansku izolaciju“. Razvoj događaja, međutim, pokazat će da će u roku godine dana Rumunjska i Bugarska Uniji ipak pristupiti, a ni pretenzije drugih potencijalnih pristupnica (uključujući Hrvatsku) neće, kako predviđa Kenney, biti potpuno bespredmetne.

Navedeno nas upućuje na još jednu činjenicu koju ne bi trebalo previdjeti: kako stoji u naslovu zaključnog poglavlja, Kenneyjeva se knjiga uistinu nalazi „na rubu povijesti“. Njezina je građa akutno aktualna, događaji s potencijalno veoma dalekosežnim posljedicama koji zatvaraju priču o metamorfozi regije ne mogu biti sagledani s relevantne historijske distance koja bi omogućila sigurnije interpretacije i reducirala broj možda ishitrenih zaključaka, pogotovo imajući u vidu izrazitu unutarnju dinamiku tematiziranog prostora. S druge strane, Kenney nas izborom i pristupom temi podsjeća da sve što je, makar i upravo, prošlo čini povijest, radnu materiju historiografije, što smo katkada skloni zaboraviti. Čak i prijelomna godina s početka priče o „postkomunizmu“ živa je, vjerojatno, u sjećanju i najmlađeg studenta povijesti. Rečeno, posredno, aktualizira i jedan od kroničnih problema domaće historiografije; nepostojanje volje da se, iz nekog razloga, uhvati u koštac s „vrućim“ temama koje nas se izravno uvelike tiču, iz čije bismo obrade možda mogli izvući konkretne korisne zaključke i, također, pružiti stranim stručnjacima i namjernicima nezamjenjivi *insider look* iz što je moguće više različitih perspektiva. Pogled iznutra, drugim riječima, iako specifično obilježen, jednako je važan, ako ne i važniji nego izvanjska, naizgled povlaštena i neopterećena dislocirana pozicija „neutralnog“ promatrača.

Ova neodrživa pozicija implicitnog ostajanja izvan ideologije na nekoliko mjesta prilično napadno kolorira Kenneyjev tekst. Na površinu se probija retorika prisposobiva poznatom primjeru predavanja održanog studentima jednog američkog sveučilišta koje je G. C. Spivak započela pitanjem znaju li (studenti) što je to indoktrinacija i mogu li to potkrijepiti primjerom. Dobar dio ih je, kao iz puške, odgovorio da znaju, i da „postoji u SSSR-u i Kini“. Bez namjere da Kenneyju imputiramo sličnu razinu površnosti, razmotriti treba „bezazleno“

aktiviranu snažnu ideološku matricu u pozadini zaključaka poput: *Ipak, ne smije se odustati od nade da čovječanstvo može naći bolji, pošteniji ili moralniji način da upravlja svojom sudbinom kako bi shvatilo da je, jednostavno, život bolji bez komunizma*. Što možemo, bez pretjerane hermeneutičke predanosti, iščitati iz ovih nekoliko redaka? Nije u pitanju ni njihov, neobično jasnim odjekom duboko ukorijenjene mekartističke „anticrvne“ retorike obilježen ton, koliko implicitno apsolutno povjerenje u ono što se „pošasti komunizma“, kao logična alternativa, „pošteniji ili moralniji način“, suprotstavlja. Bolji način, naravno, postoji, i on je – na Zapadu – odavno operativan, dokazujući time svoju superiornost, i formuliran je kao sprega liberalne demokracije i diktata zakona slobodnog tržišta. Docirajućem je Zapadu, također, iz konteksta je jasno, pripisana neka vrsta prometejske uloge jer Istok živi, ili je barem formiran – u mraku. Istočna Europa još je percipirana kao divlji prostor Drugoga kojeg valja privesti normi, pretvoriti u zbir manje ili više unificiranih „normalnih mjesta“ (upravo naprotiv, navodnici kojima Kenney uokviruje „normalno“ nimalo ne relativiziraju problematičnu poziciju), koji se upravo nalazi u različitim fazama procesa oslobađanja od nasljeđa (socijalističkih) sustava, dosljedno promatranih kroz metaforiku kaveza. Kenney je, pomalo automatski, sklon promatrati prošle politike kao one „utemeljene na ideologiji“, oslobađajući, barem prividno, one koje dolaze nimalo lakšeg ideološkog bremena. Svoj doprinos formiranju ove vizure zasigurno nisu propustile, iako promatrane kritički, ostaviti monteskejske ideje iz vremena *Perzijskih pisama*, prelomljene diskursom suvremenih politologa, o dubokoj (konačnoj?) kulturnopovijesnoj distanci „demokratskog Zapada“ i despotskog, istočnog „saraja patnje“.

Kako bi teza o kraju povijesti primijenjena na istočnoeuropski prostor bila neka vrsta historiografskog samoubojstva, autor se, uviđajući brzinu i učinak promjena na razini događajnog vremena, od bilo kakvog konačnog suda i zatvorenosti povijesnog tijeka i eksplicitno ograđuje. No svojevrсна teleološka koncepcija povijesti ipak neizbježno leži u podtekstu ovog, na stražnja vrata uvedenog prometejizma. Je li Kenney upao u istu zamku kao i Fukuyama kada je, protestirajući protiv „povijesti sa svrhom“, prizivajući smrt povijesti kao ostvarenja velikih metafizičkih shema, koju drži odgovornom za većinu ljudskih problema, alternativom, „krajem povijesti“ proglasio smirenje u ugodnoj, konformističkoj luci liberalne demokracije? Fukuyamino shvaćanje (emfatično izneseno, slijedeći pad europskog komunizma, u knjizi *Kraj povijesti i posljednji čovjek* iz 1992.) da *ideal liberalne demokracije nije moguće nadmašiti*, jasno je sadržano u Kenneyjevoj vjeri u potencijal regije da iznađe pošteniji i moralniji način upravljanja svojom sudbinom. Determinizam koji se, već tradicionalno, pripisuje marksističkoj historiografiji (kojem ona, jednim svojim dijelom, zaista robuje), prelazi „ideološku rampu“ i udobno se smješta na dobro pripremljenoj

podlozi, bez obzira na to što, kako u svojoj knjizi *Sablasti Marxa* primjećuje Derrida, *pobjeda liberalne demokracije (...) još nikad nije bila tako slaba, krhka i ugrožena, u nekim aspektima čak i katastrofalna, te da kao takva zapravo predstavlja pretrpljeni gubitak*. Autorova sigurnost u bezuvjetnu prednost sustava koji dolazi, a artikuliran je kao „suprotan komunizmu“, naznačena i u formi sugestije kolegama povjesničarima da se ne pridruže „nostalgičnom zboru“, svjedoči o vrsti optimalne projekcije u čijoj će potencijalnoj reifikaciji važnu ulogu odigrati sjećanje i zaborav. Jedno od pitanja koje se postavlja mladim istočnoeuropskim demokracijama jest i ono o odnosu naspram vlastite, prije svega socijalističke prošlosti. Ono ni izdaleka nije samo pravno, koje se tiče procesuiranja odgovornih za zločine počinjene u doba socijalizma, složene sporove oko povrata konfiscirane i ekspropriirane imovine (koje se, zatim, proširuje i na razdoblje Drugog svjetskog rata a, uz židovsko pitanje, i na predratno doba), niti se iscrpljuje u „moralnim čistkama“ provođenim u sklopu lustracije – posebno u Češkoj, Slovačkoj i Poljskoj – nego svoj puni opseg zadobiva s obzirom na proces tvorbe identiteta, usustavljivanja geopolitičkog imaginarija i političkog „kolektivnog nesvjesnog“. Mnogostrukost tih prošlosti, različito značenje pojedinih događaja za različite ljude problem dodatno usložnjava. No, pozornost koja se prošlosti priklanja nužna je stepenica na putu prevladavanja nerijetko košmarnih i za mnoge traumatičnih epizoda čije repove Istočna Europa vuče (za svoje žive) od Holokausta, preko razdoblja „realnih socijalizama“, do današnjih dana. Suočenje s prošlošću, naime, u naznačenom smislu ima vrijednost prevrednovanja i kontekstualizacije sadašnjosti. Važno je, međutim, da se u krajnjem (nikad jednoznačnom i konačnom) svođenju računa ne zanemari spomenuta divergencija memorija. Zahvati koji su u tom procesu suočavanja provedeni ili se još provode, tendenciozne interpretacije, uklanjanje dokaza ili jednostavno plasiranje neutemeljenih floskula, neprovjerenih informacija i ideološki orkestriranih laži ostaju njegov integralni dio. No je li doista, kako kaže Kenney, Istočna Europa prostor koji pati od „previše sjećanja“? Koliko opterećenost širokim slojevima prošlosti utječe na njihovu sposobnost funkcioniranja u vidu stabilnih, demokratskih društava? Jedan od prvih odgovora na promjene s početka devedesetih bio je val agresivnih nacionalizama koji je u polje političkog unio novu dinamiku i, poput novog, ovaj put zloćudnog bauka, sramno poharao regiju. Dobar dio „drugog vala“ istočnoeuropskih nacionalizama, međutim, nije aktiviran potencijalnom izvanjskom opasnošću – poput famoznog poljskog vodoinstalatera koji dolazi preoteti posao svojim francuskim kolegama – nego onaj, u velikoj mjeri baštinjen iz prethodnog poretka, koji podrazumijeva obračun s unutarnjim neprijateljem: prijetnja sigurnosti nacije ovaj put dolazi iznutra i prijeti njezinoj čistoći i monumentalnosti. Upravo će se potonji, prije svega na prostoru bivše Jugoslavije,

pokazati fatalnim. Reaktivirani nacionalizam u ovom obliku nužno zahtijeva restauraciju povijesti, makar falsificirane, u kojoj nalazi legitimitet i izvor vlastitog, specifičnog identiteta.

No, ako i prihvatimo da Istočna Europa pati od „viška sjećanja“, nije li njezin strukturni antipod, Zapadna Europa, pa i Zapad u cjelini, obilježena njegovim kroničnim nedostatkom? Suvremena talijanska povijest, na unutarnjem kao i vanjskopolitičkom planu, uvelike počiva na činjenici da Italija nikad nije imala Nürnberg. Američko društvo u potpunosti je izgrađeno na potiskivanju „izvornog zločina“, pokolja autohtonog stanovništva, „ponovnog pada“ koji, za razliku od postmiltonovskih puritanskih ideja o izgradnji zemaljskog raja, potiranju prvotnog grijeha, postaje njegovom okrutnom reprizom. Prljavo rublje robovlasničkog sustava potisnuto je preko ruba kolektivnog sjećanja osnivanjem prve „države savjesti“, dugo jedne od rijetkih formalno slobodnih afričkih država, Liberije. Slučaj Japana, da se vratimo „civiliziranom“ Istoku, i nije potrebno posebno isticati. Prikrivanje i prevrednovanje zločina militarističkog sustava iz predratnog i ratnog razdoblja gotovo da je, prešutno, postalo službenom državnom politikom. Jedan od najstrašnijih pokolja svih vremena, Nankinški masakr, u službenoj historiografiji ostat će zabilježen tek kao, samo iznimno spominjani, „kineski incident“. Rijetku iznimku, iz historijskih razloga, ali i zaslugom prema tom pitanju odgovorne državne politike, predstavlja Njemačka.

Sloboda pod svaku cijenu, bez obzira na pomalo naivno inzistiranje na fundamentalnosti promjene (u smislu Kenneyjeva proglašenja postkomunističkog istoka „neovisnim čimbenikom“ – prije će biti da je riječ o pukoj promjeni dominante), ali i bez pokušaja da se umanjí njezino značenje u gotovo svim aspektima političkog i društvenog života, prošlost je učinila ponovo aktualnim, aktivnim prostorom samoizgrađivanja. Breme slobode u jednom, nikako zanemarivom dijelu ponijet će povijest, ali konzekvence, na nesreću, neće biti ograničene na aorist.

Što je, dakle, u najkraćim crtama, prošla Istočna Europa od „poljskog presedana“ do svojevrsnog zastoja u europskim integracijama sredinom 2005.? Koja je pitanja i različite „putove u postsocijalizam“ otvorio pad željezne zavjese i koje su bile njihove najdalekosežnije posljedice? S iščeznućem sovjetskog „velikog brata“ još su se dvije relativno velike države, Čehoslovačka i Jugoslavija, posljednje višenacionalne integracije u regiji formirane po versajskom modelu, preselile u ropotarnicu povijesti. Njihov je rasap, poznato je, izgledao radikalno drukčije – dijaloški proces koji je kulminirao mirnom secesijom u tzv. baršunastoj revoluciji 1. siječnja 1993. s jedne, i krvavi višegodišnji ratovi,

posljednja kulminacija intenzivne povijesti europskih nacionalizama, s druge strane. No oba puta ponovo su se presjekla u obostranim naporima uložnim u pristupanje integraciji novog tipa, multinacionalnom mastodontu EU, pred koju se također postavlja nimalo lak, ali odlučan izbor – Europa kao zajednica nacionalnih država ili svojevrsno jedinstvo višeg reda, nadnacionalna Europa zajedničkih vrijednosti i međusobne tolerancije. Kritici postojećeg modela Unije ovdje nije mjesto, no evidentno mu je uslijediti. Na mjesto „tolerancije“ morat će, prije svega, stupiti jednakost. Suprotan je primjer, također slijedeći model homogenizacije na nacionalnoj osnovi da bi zatim krenula u nove integracije, pružila ujedinjena, nikad snažnija Njemačka. Tako se proces stvaranja nacionalnih država na europskom tlu, započet prije više od stoljeća, približio svome kraju, ali nekoliko značajnih presedana još ga drži udaljenim od konačnog zaključenja.

Restrukturiranje regije otvorilo je, kao i u postversajskoj Europi, pitanje novih i starih manjina i postavilo, pomalo habermasovski, kompromis i dijalog na pijedestal međunacionalnih odnosa. Otvoreni su i brojni drugi, novi ili ponovo pronađeni problemi što ih sa sobom nose društvene i ekonomske promjene, poput načinjanja važnih ekoloških (opet u prvom redu političkih!) pitanja, ne uvijek očekivanog, ali primjetnog porasta siromaštva, položaja žena u društvu, ekonomske i političke korupcije, gospodarskog kriminala, odljeva mozgova i brojnih drugih. Širenje NATO-a koje, približno, slijedi tempo širenja Unije, donosi dodatni prodor zapadnog utjecaja, prije svega američkog, i na vojnom planu. To opet otvara niz problema koji se tiču balansiranja između ponešto različitih interpretacija zapada, europskog i, vojno i ekonomski još dominantnog, američkog. Pretvaranje Istočne Europe u tihu bazu potpore američkom intervencionizmu na svjetskoj razini, posebno kroz iznenađujuće jasnu i unisonu podršku intervenciji u Iraku, posljedica je kako gospodarske pomoći (iako je neki novi Marshallov plan u potpunosti izostao), ekonomskog i političkog pritiska te ucjene „zapadnim“ vrijednostima, jednako tako i razračunavanja s vlastitom prošlošću autoritarnih režima i njihovih disidenata.

Aktualnim problemom Kosova zgodno bi bilo zaključiti priču o Novoj Europi. Kosovska situacija čini, u osnovi, paradigmatički primjer klasične istočnoeuropske „mrtve točke“, iz naslijeđene perspektive jedino silom rješive pat-pozicije, u kojoj je sadržana većina problema s kojima se suočava, ili se suočavala, cijela regija. U igri su, već po dobroj balkanskoj tradiciji, i interesi velikih sila, *pro et contra* pozicije oko održavanja *statusa quo* i konzekvence koje bi samostalnost ove sadašnje srpske pokrajine imala u izvanregionalnim razmjerima; na odlučujućem su ispitu mlade demokracije u regiji, na čelu sa srpskom i albanskom, i aršinom kosovskih rješenja uvelike će se mjeriti njihova spremnost da se udalje

od postkolonijalne predodžbe „barbara na vratima Europe“. Uznemirujuća je, međutim, činjenica da je ovaj presudni, opasni eksperiment nemoguće izvesti u laboratorijskim uvjetima.

Rumsfeldova i Kenneyjeva emfatično objavljena Nova Europa možda zaista počiva na iznimnoj, sveobuhvatnoj promjeni, no ona je još promatrana tek kao restrukturirajuća i civilizirajuća; promjena sadržaja nije donijela značajniju strukturnu promjenu u izvanjskom sagledavanju istočnoeuropskog prostora, a on kao takav, kako je pokazano, može biti sagledan jedino izvana. Za same stanovnike regije, čini se, jedino trajno zadovoljavajuće rješenje bilo bi svođenje mitogeografije na „nevidljive“, globalnim svijetom prelomljene geografske odrednice. Jedini označitelj koji je regija spremna prihvatiti iznutra jest, spremni smo vjerovati, jedna i otvorena: Europa. Istrgnuti je iz ralja pomahnitale diktature kapitala sljedeće je neodgodivo poglavlje; ako ne i uvjet njene mogućnosti.

IV. PROIZVOLJNOSTI

CVIJEĆE ZA PTICU RUGALICU ILI DO ISTANBULA U JEDNOM DAHU

Zagreb je hladan grad. Još početkom osamdesetih godina, dok me nitko nije imao u planu, zaključio je to i u refren jednako hladne, otuđene i guste pjesme upisao Jura Stublić, frontmen tada popularne skupine Film. U taj i takav grad prvi sam put stigao u ranu zimu osamdeset i sedme godine, nepune tri godine star i sasvim nespreman na sve što hladnoća nosi: tada sam, između ostalog, prvi put vidio snijeg. Otac, oficir Jugoslavenske narodne armije, premješten je na novu službu, majku, poštansku službenicu, također je čekalo novo radno mjesto te se obitelj – nekoliko mjeseci ranije pojačana vrištavom i kovrčavom prinovom – mojim bratom, ukrcala u vlak i krenula u neki novi život. Svega se toga, odlaska, puta i te jedne zagrebačke godine – etape koju je okončala neka nova prekomanda – sjećam neobično dobro. Otprilike tada, u bučnim vagonima popularne kompozicije „Marjan Express“, koja je svakodnevno povezivala moj rodni grad na jadranskoj obali s glavnim gradom Socijalističke Republike Hrvatske, počela je i moja gotovo opsesivna predanost vlakovima. S tog „povijesnog“ putovanja čuvam i jednu, u mojoj osobnoj mitologiji vrlo značajnu fotografiju: ugniježđen u crvene presvlake kupea kao u krilo tople životinje pogled upirem u spuštenu prozor kroz koji se ne vidi ništa. Ili, upravo obrnuto, kroz koji se, sasvim nedvosmisleno, vidi nadolazeća noć.

Zagreb te godine za mene je još uvijek na neki način košmar iznikao iz crnila koje se, bez pardona i pomalo drsko, uvuklo kroz onaj prozor. Sve je bilo u znaku Univerzijade, studentske olimpijade koja je ostala jednim od posljednjih zaista masovnih spektakala samoupravnog socijalizma koji je upravo krenuo prema svom jednako košmarnom kraju i njezine sveprisutne maskote, simpatične vjeverice Zagija. Taj je događaj ostavio i danas jasno vidljive urbanističke tragove na već pomalo umornom, oronulom licu grada; kao u kakvom betonskom proljeću nicali su sportski objekti, studentski domovi, umjetna jezera i nova naselja; zapuštenim je javnim površinama dana nova, makar privremena glazura. U mom sjećanju slične brazde upisale su eskadrole niskoletećih MIG-ova koji nad gradskim nebom ostavljaju boje jugoslavenske trobojnice, parade armije na savskom nasipu i gomile slično odjevenih mladih ljudi iz svih krajeva zemlje i svijeta – sve ono što tada još nisam mogao prepoznati kao ikonografiju nadolazećeg rata. Ostao je ondje i naš stan na dvadeset i drugom katu golema nebodera, raskopane tramvajske pruge, šetnje Maksimirom, klinički bolnički centar u Dubravi, nekoliko prijatelja, dječji zborovi, glavni kolodvor i sva ta

neobična bjelina pod nama; sivilo svud oko nas i nad nama. Uvijek i opet sivilo.

Devedesete su sivilo učinile općim, i ustrajno radile na tome da ga presele u najudaljeniji kraj spektra: neprozirnu i tihu tamu. Jugoslavija je, zajedno s ranim djetinjstvom, nestala; Jura je od ropera postao Hrvat, boje trobojnice su se izokrenule, oni su migovi – ponovno nadlijećući naše gradove – pokazali svoju pravu prirodu, svuda okolo sve je bilo u znaku krvi i mučnih, nikad do kraja definiranih nestanaka. Tih se godina u ovim krajevima, naprosto, nestajalo. Vlakovi nisu vozili, a Zagreb se činio dalekim i mutnim. Odrastanje se, poput zvjerke, provlačilo između uzbuna za zračnu opasnost, školskih obaveza i dokolice koja je, kako je vrijeme odmicalo, postajala sve bezbrižnija: na Mediteranu je sve valjda lakše. Nekako s krajem rata i „mirne reintegracije“ završio sam osnovnu školu, zatim gimnaziju, i bio spreman ponovno, ovaj put dobrovoljno i sam, stupiti u hladnoću. Tek je ovaj put, na fakultetu – iako sam, sasvim nespreman, stigao u jeku iznimno hladne zime – ona poprimila svoje pune metaforičke razmjere. Jura je, iako Hrvat, bio u pravu. Nije potrebno ni napomenuti da sam i drugi put, na duži rok, u Zagreb stigao vlakom.

U takvom me Zagrebu – čija je hladnoća, odjednom, postala gotovo opipljiva, egzistencijalna kategorija – glavnom gradu koji pati od manije veličine, a ne može se othrvati malograđanskom i provincijalnom mentalitetu, milijunskom organizmu koji noću iščezava u kolektivnom snu bez snova, čija su kultura i umjetnost tek blijedi odsjaj nekih famoznih „boljih vremena“, a noćni život niti sjena onoga susjednih regionalnih metropola, ali koji, ipak, ako od njega ne očekujete previše, predstavlja ugodnu lokvicu za život, koji sam, već nekako, navikao smatrati jednim od domova – dočekala i ponuda koju nije bilo moguće odbiti: poziv za *Word Express* – projekt koji objedinjuje putovanje (vlakom!), književnost i druženje s poznatim i još nepoznatim kolegama iz petnaestak europskih zemalja.

Tri grupe krenule su na put prema vratima istoka; jedna iz Bukurešta, druga iz Sarajeva i treća, kojoj smo se Mima i ja imali pridružiti u Zagrebu, iz Ljubljane. Iz te sive Ljubljane u sivi Zagreb (siva je boja ove regije) vlak je, krajem oktobra, donio turskog pjesnika Efea Duyana i njegovu škotsku kolegicu Raman Mundair. Tri puna dana proveli smo zajedno u nerazmrsivom klupku najavljenih književnih programa i onog drugog, takozvanog slobodnog vremena; vremena koje je na prepad pokušalo osvojiti prostor. Brzopotezno intimno mapiranje grada završilo je, kako to običaji već nalažu, u birtiji – prepoznatljivom krajputašu u blizini glavnog kolodvora iz kojeg se često otiskujem na putovanja, a on me spreman dočekuje u noćnim povratcima. Zagreb iz kojeg sam odlazio bio je odjednom bliži i topliji, još me uvijek nešto u njemu držalo; odlazio sam da se vratim.

Vlak za Beograd polazio je nekoliko minuta nakon ponoći i, prema ovdašnjem običaju, kasnio već u polasku. Netko je, kako običaji u ovim krajevima, kao i nesreće stižu u nizu, zaboravio na noć (što je neobično, jer brzina spuštanja noći još je jedno od obilježja ovih krajeva) pa je obećana spavaća kola zamijenio standardni sjedeći kupe. Onaj sa zelenim presvlakama. Onaj čije su pepeljare pune usprkos zabrani pušenja; ispod čijih je sjedišta moguće pronaći konzerve i pileće kosti. Onaj neudoban, ali sasvim i do kraja neodoljiv: kojem vjetar nezadrživog kretanja razmiče prljave zavjese, a grijanje odasvud ugodno šumi, kao da neki golemi, crni mačak negdje duboko unutra prede. Kako u polasku, tako u dolasku: kašnjenje, buka, nervoza. Na trenutak mi se čini da sam jedino ja u cijelom vagonu savršeno miran. U kratkom košmarnom snu prije buđenja sanjam Đerdap, mitsko mjesto u kojem Dunav napušta naše zemlje, i u njegovoj klisuri stotine izdubljenih rupa; stotine pustinjačkih nastambi, poput onih u Petri. U Beograd, u kojem smo trebali samo presjesti na vlak za Skopje, stižemo s dva sata zakašnjenja i propuštamo vezu. Do iduće punih je osam sati. I to mi savršeno odgovara. Ni ostali se, čini se, ne bune. Beograd u rano jutro: peciva, pljeskavice, kava u hotelu Moskva. Susrećemo se s Marjanom, švrljamo centrom, pospani smo i utapamo tupost u kavi. Još pljeskavica. Nikad dovoljno pljeskavica. Upravo je u tijeku Beogradski sajam knjiga i grad je pun prijatelja i poznanika; telefoni neuobičajeno mnogo zvone. Voće. Jeftino pivo i čokoladice. Gomila čokoladica. Sretan sjedam u vlak i kičmena agonija u sličnom, no nešto slabije održavanom kupeu iznova počinje. Ne marim. Malo sam čemu, već sam rekao, predaniji no vožnji vlakom.

Stići u Skopje u dubokoj noći znači razotkriti ga u potpunosti: svako svjetlo, svaki njegov izostanak. Karakter grada moguće je, čini se, prosuditi prema količini njegova mraka. Skopje je mračan, dostojanstven grad; kao ukopan u kakvom neobičnom, pomalo iskrzanom šeširu. Na stanici nas čekaju makedonski pisci – moj dobar drug Igor Isakovski i Rumena Bužarovska, koju upoznajem nekoliko mjeseci ranije u vojvođanskoj ravnici. Voze nas direktno u hotel: Raman, Efe i Mima odlaze spavati, a ja u izviđanje s domaćinima. Nisam u Skopju bio već neko vrijeme i potrebno ga je udahnuti, omirisati, što prije opet učiniti barem nakratko svojim. Lokal se zove Saloon, uređen je u skladu s imenom, i odmah se, sasvim kratko, zaljubljujem u konobaricu. Putovanje uzima danak, brzo se vraćamo u hotel, uspijevam čak i spavati. Na doručku nam se pridružuje Mirt, naš slovenski suputnik koji je morao preskočiti prvu etapu puta te je, jučer, doletio iz Ljubljane. Ondje je i Aleksandra – ona će, kao i Igor, s nama dalje k istoku.

Dan: skopljanska čaršija, grob Goce Delčeva (koji me, više od svega, podsjeti na jednu beogradsku ulicu), Vardar, čijom dolinom stiže topao morski zrak, zanimljiv tradicionalni

restoran, specifična modernistička arhitektura javnih objekata podignutih nakon razornog potresa koji je pogodio grad 26. srpnja 1963. godine i srušio ga sa zemljom. Golemi sat na željezničkom kolodvoru, koji je stao u trenutku kataklizme, i dalje pokazuje pet sati i sedamnaest minuta. Na začelju je, još uvijek, masnim slovima ispisana Titova poruka porušenom gradu – heroju napretka; utjelovljenome mitu obnove. Štošta ovdje upućuje na zaustavljeno vrijeme.

Noć: mrtvi kronotop; vrijeme teče, ali na njega valja zaboraviti. Čitanje u dobro uređenom, ugodnom lokalu koji objedinjuje knjižaru, izložbeni prostor, scenu i birtiju, zajedno s makedonskim kolegama. Dobro posjećen program traje duboko u noć, pred mikrofonom se izmjenjuju čitači, a pred ustima čaše. Još dublja noć: opet Saloon, opet petominutna platonska ljubav, opet pretjerivanje u svemu osim u snu. No san je, možda baš zbog potrebe da se kondenzira, zbije sve svoje u mali prostor, intenzivan i gust. Sanjam golemi žuti cvijet koji se neprestano, kao pogonjen kakvim nevidljivim plućima, uvijek iznova i iznova otvara, otkrivajući u točki svog tučka malenu ljudsku glavu. Usta su te nepoznate i neprepoznatljive glave otvorena, oblikovana u doziv ili krik, ali svaki put kada se približim ne bih li uhvatio njezinu poruku, cvijet se oko nje sklopi; uguši je tišinom slijepljenih latica. Glava tako za mene ostaje nepronična i nijema. Sanjao sam, također, stabla nara otežala od zrelih plodova, ali je ljudski faktor taj put izostao. Ostalo pripada zaboravu.

Na položajima smo rano. Zoru dočekujemo na novom kolodvoru – neobičnoj, glomaznoj betonskoj tvorevini koja kao da je tu niknula iz nekog sasvim tajnog i geometrijskog sjemena. Sljedeća je destinacija Solun: u smjeru suprotnom putanji sunca nastavljamo Raman, Efe, Mirt, Igor, Aleksandra, Mima i ja. Prvi put od početka putovanja možemo oformiti vaterpolo tim. Ako baš hoćemo.

Kroz makedonsku ravnicu vlak klopara u istom, pouzdanom ritmu. Kupei standardni; osoblje vlaka dopadljivo i brbljavo. Mima se posvećuje svome dnevniku, mi svojem pivu i prozorima. Još nismo napustili državu u kojoj je petero nas, sada kolege iz triju susjednih država, rođeno. Kako vlak usporava i ta se ideja bliži svom kraju. Zaustavljamo se u malenoj pograničnoj stanici – sudeći po tablama i natpisima, već smo u Grčkoj. Ovdje bi se mogao, možda i morao smjestiti poduži ekskurs o granicama, specifičnoj lakoći i težini njihova prelaženja i dijalektici liminalnosti, no to bi me odvelo predaleko. Zadržimo se na tome da smo u Grčku, tehnički, ušli iz bezimene praznine. Grčka, naime, neovisnoj i međunarodno priznatoj Republici Makedoniji ne priznaje pravo na njezino ime, smatrajući to nedopustivom uzurpacijom imena njezine povijesne pokrajine. To se sasvim fizičko i živo Ništa tako, pred

međunarodnim institucijama službeno naziva smiješno i otužno dugom kovanicom „The former Yugoslav Republic of Macedonia“. U grčkoj zalogajnici na peronu; zadimljenom prostoru načičkanom ikonama, požutjelim izrescima iz novina i slikama nacionalnih sportskih timova otkrivam, osim prilično jeftine domaće hrane i Mastike, iznenađujuću činjenicu da Mirt bez većih problema komunicira s domaćinima. Uz cimera klasičnog filologa naučio je starogrčki, usput malo osuvremenio leksik i eto – konačno smo znali što točno jedemo. Solun je iza ugla, primarne potrebe namirene; čak ni Mima više ne posvećuje pažnju dnevniku. I dalje sasvim smireno, bezlično i bezimeno kloparanje. U prozorskom oknu promiču stvari koje bismo, uglavnom, sasvim jednostavno mogli označiti riječju, ali izostaje svaka potreba za tim. Gledamo i puštamo da nas pogled polako preuzme. Da nas bilo što zaogrne svojom kratkom i privremenom slikom.

Podne u Solunu otkucava iz tisuća različitih izvora dok silazimo na mramorom obložen peron. Dočekuju nas Christos i Katerina te krećemo; na čelu nam je, već i etimološki, samouvjeren mitski vodič. Druge dvije grupe stigle su jučer; raspršeni su po gradu i teško ih je locirati: usprkos pomnome prostornom planiranju jezgre, grad je zavodljiv; u njemu se lako utopiti. Imamo vremena do navečer, kada se tri grupe prvi put sreću na solunskom kolodvoru. Samo sam jednom prije bio ovdje, ali sasvim se dobro snalazim. Gradove pamtim bolje no ljude, a snalaženje u prostoru jedan je od rijetkih mojih prirodnih talenata.

Pogled na solunsku luku: zaljev se otvara u golema usta u čijim kutnjacima čuče ribarska i putnička flota. Tipična mediteranska arhitektura. Da netko sklopi sve oči i otvori ih u nekom svijetu bez jezika, mogli bismo jednako tako biti u nekom talijanskom, francuskom, grčkom i tko zna kojem gradu slične veličine. Jedem najbolji obrok u dugo vremena: Solun ću od sada pamtiti i po hrani. Mali restoran s terasom u samom centru nudi tradicionalni meni u nevjerojatno aranžiranim sljedovima. Osjećam kako se negdje u meni, poput duha iz svjetiljke, budi dugo skriveni gurman. Na bezbrojnim tanjurićima stižu patlidžani punjeni sirom i rajčicom, feta sir u maslinovom ulju, zatim pohan te garniran ružmarinom i limunom, incuni, srdele, punjene sipe, tikvice, rajčice, lignje, pire od leće, blitva i kapari, uzo i dobro, suho crno vino. Za kraj slatko od kruške, koje jedem očima više no ustima: s mojim je kapacitetima svršeno. Do kraja dana šetnja, kavane, geometrijski raster solunskih ulica. Upravo strašno je koliko dobro ih pamtim.

Na stanici se srećemo s ranije pristiglim grupama: na gomili nas je već dvadesetak. Neke ljude otprije poznajem – crnogorskog pisca Ognjena Spahića, rumunjsku pjesnikinju Adelu Greceanu, Bugara Ivana Hristova – ali većinu ipak susrećem prvi put. Ruku na trenutak

postaje premalo, ali upravo je u tome ljepota ovakvih prigoda: sasvim novi i nepoznati ljudi pred čijim izazovom imanentna mizantropija nekako samoinicijativno blijedi. Napokon se ukrucavamo u vlak; sve se odvija pomalo stihijski – porazbacana prtljaga, problemi s otvaranjem *locker* ormarića, pogrešan peron, nekolicina koja, neizbježno, kasni. Do odredišta nam treba više od dvanaest sati, ali kompozicija odgovara svim našim potrebama. Zauzimamo gotovo čitav jedan spavaći vagon; odjeljci su predviđeni za dvoje i opremljeni kao minijatura i skućena, ali čista i zapravo praktična, prostorno maksimalno ekonomično iskorištena hotelska soba. Smještam se u jedan od odjeljaka s Mimom, dobivam lijevi krevet, onaj s otvorenijim pogledom. Mimi se spava. Ja sam suviše nervozan i znatiželjan za takvo što: u hodniku je živo i prometno, buči se, razgovara, ukratko prelazi preko unakrsno propuštenih pet-šest dana. Uskoro pronalazimo prazan kupe i on postaje neka vrst bara – u prostoru namijenjenom za dvoje cirkulira i po desetak ljudi, iako zakoni fizike onemogućuju da ondje svi budu istovremeno. Cirkulira i jednako toliko staklenki nabavljenih po povoljnim cijenama u kolodvorskom bescarinskom dućanu, pa se zakoni fizike sve više povlače pred onima bazične kemije. Anahit fotografira. Anahit neumorno fotografira. Na armenskom se „živjeli“ kaže „Genatzt“ što, brzo izgovoreno – a to je jedini ispravan način da se tako nešto uopće kaže – zvuči kao „Gay Nazi“, što nas, kako noć odmiče, sve više i više zabavlja. U kupeu u jednom trenutku sjede, čuče, leže i vise Turčin, Armenka, Grk, Makedonac, Hrvat i Srbin: povijesnih genocida, pokolja, neprijateljstva i mržnje koliko hoćeš. Sama potreba da kažem da sve to nikom ne predstavlja problem čini da se osjećam loše: tako nešto bi, čini se, trebalo biti samorazumljivo. Važno je, također, izbjeći da ovo zvuči kao depolitizirajuća, multikulturalistička, pseudoekumenska floskula. Upravo zato najgora riječ koja bi se u ovom kontekstu dala zazvati jest Tolerancija. Svim razlikama usprkos posve smo ravnopravni, i nama je u ovoj kombinaciji sjajno. Kilometri koji gmižu pod našim nogama na našoj su strani – to je, sa sigurnošću, moguće reći po odobravajućem zvuku koji kompozicija svako toliko proizvodi. Razgovor o politici ipak ne izostaje, a najelaboriranijim, iako standardno nacionalistički nesuvislim, pokazuje se onaj potpuno neočekivan. Više od pola sata grčki konobar, kod kojeg već neko vrijeme obnavljamo zalihu piva, na sasvim solidnom engleskom objašnjava Efeu i meni zbog čega ne priznaje Makedoniju kao državu, i zbog čega ne želi prihvatiti makedonsku valutu. Moja osobna netrpeljivost prema konobarima dobiva još jednu potvrdu, te se iz razgovora na vrijeme povlačim. A ni Efeu, osjećam, ne cvatu konobarske ruže.

Ako je moguće govoriti o košmaru pozitivna predznaka, to bi, čini se, bila dobra definicija posljednje putne noći. Melodija koju čelik uporno izvodi na neuhvatljivoj ljestvici tračnica postaje sve orijentalnija, a noćni zrak, usprkos sve neprozirnijoj tami, gušći i topliji.

Povlačim se ne bih li uhvatio koji sat sna. Ponovno sanjam zbir neobičnih slika. Takva je valjda putna sanjarica: sama po sebi egzotična, divlja i spremna na sve. Sanjam pticu rugalicu, iako nisam sasvim siguran kako izgleda. Sanjam na engleskom – jeziku kojim se posljednjih dana uglavnom služimo – i upravo tako identificiram pticu koja uzurpira kadar – sitnu i neuglednu *Mockingbird* koja uspješno podražava glasove drugih ptica i koju je, barem u poznatom naslovu Harper Lee, potrebno ubiti. Ja joj, međutim, donosim cvijeće. Ona to od mene zahtijeva i ja joj se predajem: svaki cvijet koji uzme iz mojih ruku nekamo odnese i vrati se, uvijek tražeći još. Kada sam podao sve cvijeće kojeg sam se mogao sjetiti, uključujući i onaj golemi žuti iz prošlog sna, naglo sam se i sasvim očekivano probudio. Kroz prozor je unutra, poput šutljivog djeteta, puzio oblačan dan.

Na hodniku je neobično živo za to doba dana, iako, to tvrdim bez prevelika pokrića. Rijetko sam tako rano na nogama, a i kad jesam, nemam baš neka iskustva s hodnicima. No ta je pruga za nas trenutno sve: žila kucavica vlaka koji se budi. S danom i vlakom buja i toplo tijelo velegrada – već smo, naime, nagrizli njegove čađave rubove. Nekoliko sam već puta kroz njega klizio željeznicom i želio sam to još jednom osjetiti: kako ta opna puca, deformira se, ugiba da mi učini minimum mjesta. Stoga lijepim nos uz prozorsko okno, i nisam u tome jedini. Pogled na gusto naseljena predgrađa u jednom trenutku smjenjuje pogled na još gušće naseljeno more. Hijerarhija vrsta nikad me nije pretjerano zanimala, no na brodovima usidrenim pred gradom upravo se, pretpostavljam, nalazi populacija dostatna da napući uočljivu točku na karti. Arhitektura, kako odmičemo, postaje sve starija; kao u kakvu vremeplovu, oko nas je sve više i više Bizanta. Nešto dalje vidno polje preuzima islam: minareti su zastrli nebo, a kroz prozor se, preko kloparanja tračnica, može čuti visok mujezinov pjev. Sam je kraj, ipak, sasvim sekularan: vlak ulazi u svoju posljednju stanicu i zaustavlja se oči u oči s Ataturkom – bareljefnim pozlaćenim portretom sveprisutnog oca nacije: čelična životinja gotovo ga ljubi u čelo, i to se postojano ponavlja. Na zapadu plodan, duboko ukorijenjen i opasan mitem egzotičnog Orijenta, poput šarenog kišobrana, širi se upravo iz točke ovog nečujnog, ali fatalnog poljupca. Stanična zgrada koja ga uokviruje smještena je samo nekoliko metara od mora i vjerojatno najpoznatija kao posljednje odredište famoznog Orijent Expressa. Mondeni je Zapad Carstvo gotovo čitavo stoljeće otkrivao polazeći od ovog mističnog mjesta: ono je kopnena kapija Istoka.

Sitna kiša moči tračnice dok konačno kročimo na čvrsto tlo. Na peronu gužva i strka – sada su ovdje zaista svi. Organizatori i koordinatori stigli su nekoliko dana ranije, pridružili su nam se i ostali turski kolege, a novinari i fotografi dokumentiraju po službenoj dužnosti. Što je moglo biti zabilježeno? U svakom slučaju, rekao bi Bogart, početak jednog divnog

prijateljstva. Poblíže: ponovno manjak ruku, ugodni košmar, stolovi, jaka kava, čaj i vodom zamućen Raki; pereci, čekanje i potreba da se govori. Jezici se miješaju poput komadića voća, prtljaga je na velikim gomilama, potrebno se razvrstati i pješke krenuti prema snu. Tek ovdje avantura uistinu počinje; na pragu golema grada, na početku blage i vlažne jeseni. Da bi nešto važno otpočelo, najčešće, nažalost ili na sreću, nešto drugo mora prići svom kraju. Da bi žrtva bila što manja, neka to bude ovaj tekst. Što još reći; čime mahnuti s njegova skliskog ruba? Možda jednostavno: volim vas, svi. Uzbudljivi ste i lijepi pod ovim svjetlom. Vaša se tijela stapaju sa šarenom strujom gomile, i ja vas slijedim. I volim mačke. Neporecivo volim mačke.

O BIOGRAFIJI (FRAGMENTI) *načinom neprijelaznog pisanja i protiv metode*

Pitanje koje se predanom istraživaču mora prije ili kasnije nametnuti jest i: zašto bi netko, pri punoj svijesti i dobrovoljno, pristupio izdržavanju jedne takve, nikada dovoljno isplative pokore kakva ispisivanje biografije, po svim svojim zakonitostima, jest? Odgovor će mi vjerojatno zauvijek ostati stran kao i, uostalom, najveći dio religioznih i sličnih praksi koje nalažu predanost vlastitoj stvari (koja se, doslovno ili manje doslovno, uvijek sastoji u odricanju), u težnji da se postigne jedan sasvim neopipljiv i samo lažno nematerijalan, ili antimaterijalan cilj. Najljepši primjeri takvih pokora, držim, mogu se pronaći u ortodoksnoj tradiciji *jurodyvih* (lude u Kristu), a na mnogo manje osoban način, i u zapadnom misticizmu. No svojevrсни užitak u odgodi ostvarenja konačnog cilja i različite, više ili manje autodestruktivne metode i etape njihove realizacije ipak nisam spreman u potpunosti odbaciti. Štoviše. Kakva je kombinacija olakšanja, užitka i nečeg-naknadno-stečenog, fantazmatski *jouissance*, morala preplaviti Marguerite Yourcenar nakon stavljanja posljednje točke na *Hadrijanove memoare*? Otkrivši verziju Hadrijanova skrivenog života ispisanu „njegovom“ teško bolesnom rukom u pismu adresiranom svom ništa manje čuvenom nasljedniku, Marku Aureliju, caru stoiku, kasnijem autoru *Meditacija* (na neki način istovremeno literarnog spomenika i programa vlastita života), Yourcenarova je morala spoznati nešto i o prirodi vlastitog napora, ili barem nekoj od njegovih brojnih dimenzija.

Sinkronija teksta i njegove proizvodnje, u točki njegova završenja, akumulirala je nekoliko bi(bli)ografskih jedinica. Ova konvergencija vremenski i prostorno udaljenih biografija, kanalizirana njihovom tekstualizacijom, urodila je jedinstvom višeg reda i iznimnog novog iskustva. Spreman sam predložiti čitanje spomenutog kao najmanje dvaju biografskih tekstova sadržanih u istim recima, jednakim formulacijama, sintaksi, istim krutim, determiniranim označiteljima. (Borges je znao: Pierre Menard istovremeno je, generirajući novi-već-postojeći, samo u beskonačnom kontinuumu ponovljivi tekst, ispisivao i vlastitu biografiju. A upravo je vječnost jedna od njezinih temeljnih pretpostavki; uvjet mogućnosti konačnog poistovjećivanja, stvaranja savršenog Doppelganger.)

Nešto slično vjerojatno se odigralo u procesu pisanja, te učvrstilo po završetku Brochove *Vergilijeve smrti*. Možda je tek nevjerojatna koincidencija da se u oba slučaja radi o teško bolesnim protagonistima pri kraju vlastita životnog puta (čija se biografija, dakle, približava posljednjoj cezuri), no prije će biti da je riječ o svojevršnom predavanju štafete, posljednjem

dahu u široko rasprostrto jedro. Njihovi su ispisivači upravo tada u kreativnom zenitu i spremni su ovaj tekstualno emanirani, kroz drugog osviješteni dio vlastite biografije reintegrirati u prvotni sustav. Pitanje je, međutim, komu na kraju „pripada“ ovaj *patchwork* i ne sadrži li on u sebi nešto patogeno i mrtvo; preuranjenu i neprijelaznu notu simboličke smrti. Posljednji čavao u kovčeg teksta u čijem korijenu leži afirmacija negacije (temelnog) predikata („ja jesam ne mrtav“) koja, kao neupokojiva, zombificirana struktura preuzima sve njegove vitalne funkcije. Mrtvo-a-egzistirajuće zbog toga što tekst ipak ne živi ljudskim životom iako oboje, na različitim temperaturama, gore. Bulgakov je bio u krivu.

*

Pohlepa za boravljenjem u biografiji, vlastitoj ili tuđoj, ako možemo tako nazvati ovaj poriv kojemu se, mnogo je dokaza, sasvim teško othrvati, nikako nije samorazumljiva i teško je možemo uzdignuti na razinu općeg principa, neodložive potrebe. Ipak, pojedincima ona predstavlja fundamentalni dokaz realizacije vlastitog života, njegovu kodifikaciju i potvrdu, drugim riječima, ispunjenje konačnog programa ili, pomalo te(le)ološki, svrhu. Tako je sasvim moguće od jedne neobično inducirane potrebe učiniti utočište Smisla. Sva je nesigurnost takvog utočišta, međutim, očita čim se od njega minimalno udaljimo: smrt na papiru postaje stvarnija od fizičke smrti, i fikcija postaje nadređeni oblik stvarnosti; ona, otjelovljujući se u pisanoj formi, preuzima područje nužnosti i samorealizacije. Područje odgovornosti, dakle, premješta se u područje teksta. Istovremeno je ova transformacija negirana, i pisani se tekst nastoji promatrati kao indeksni znak života, tvorevina koja ga sažima i kondenzira ne gubeći pritom njegove izvorne oblike, postajući time njegovim punovrijednim reprezentantom. Uz pretpostavljeni prolazak vremena sva se težina odigranih događaja sustavom nevidljivih nosača i spona prebacuje na područje uvjerljivosti pojedinih riječi, rečenica, i njihovih mogućih kombinacija. Stil i književni postupci postaju ravni pokretima na Plutarhovu događajno/psihološkom triptihu egzemplarnog života. Dvije temeljne klauzule valja još jednom podvući: načelo selekcije u procesu tekstualnog oblikovanja te imanentnu dozu fikcionalnosti novotvorbe. Selekcija nas, osim na proces i postupak, upozorava na neizrečeno, dok fikcijska komponenta ovjerovljuje njezin neiscrpni potencijal, karakter biografije kao prostora mogućnosti. Invarijante (i posljedice) u oba su slučaja nesagledive.

*

Odgovorno ispisivanje biografije koje je, nije moguće prenasaglasiti, također odvažan fizički čin, zahtijevat će i, osim brižne studije predmeta i intenzivne aktivacije neistraženog prostora sjećanja, analogan fizički, od svijeta izdvojen prostor. On će, nasuprot sjećanju, u idealnoj prilici biti istražen, poznat i ugodan. No, njegovi sadržaji morat će odgovoriti na barem jednu autobiografsku aporiju. Ono što imam u vidu jest: istovremeno pružiti topao ugođaj intimnog prostora, doma kao muzeja biografije sesilne individue ili konačnog deponija njenih nomadskih zbirki, gusti Proustovim madeleine kolačićima premrežen okvir aktivacije organskog, u tijelu zapisanog sjećanja svakim pogledom, svakim dodirima, svakom svjesnom ili nesvjesnom interakcijom s uspostavljenom udomaćenom okolinom, a s druge strane svom svojom pojavnošću činiti upravo suprotno: biografizirajući individuu izdvojiti iz procesa svijeta, spriječiti distrakcije, uputiti je na fokusirano autoreferencijalno poniranje, smireno krojenje vlastite paradigme služeći se dvama sintagmatskim načelima – onim teksta i onim u jeziku sačuvanog sjećanja. Neće biti pogrešno ako spomenuti prostor prispodobimo istovremeno prema unutra okrenutoj osamljenoj zvjezdarnici i intimnom okućujućem mauzoleju jer vrijeme pisanja postaje, na neki način, vremenom koncentrirane simbolične smrti, posthumnosti. Kako je sam proces bilježenja uobičajeno isključen iz teksta, njemu pripadajuća raznolika događajnost premješta se u neobilježeno, nekanonizirano, uskraćeno, post-smrtno vrijeme. U odnosu sa „zabilježenim vremenom“ ono je u odnosu stalne napetosti, ali na neumoljivoj vrijednosnoj vagi život/djelo – u tekst i na policu podignuto uknjiženo vrijeme odnosi pobjedu. Tekući život mora voditi računa o potvrđivanju i perpetuiranju uspostavljenih premisa. Drugim riječima: sliku treba pod svaku cijenu sačuvati.

*

Nije se zgorega neko vrijeme zadržati na sjećanju. Njegov varljivi i nepouzdan, sveprisutni ali neuhvatljivi temelj, pamćenje, lingvistički konzerviran zbroj proteklih proživljenih i potencijalno supostojećih zbilji koje tvore Veliki Identitet sam, ključni je faktor biografske operacije. No, kao da slijedi metodu i profil vlastite konstitucije, mizanabimično ga ponavlja, subjekt se sve manje doima snažnim i monolitnim, štoviše, krhak je, raspršen, slab. Nestalnost osobne prošlosti odražava se sada na svim njegovim licima; uporište za početak pisanja nije nimalo pouzdanije od proljetnog neba. Zato oblake, rečeno je, treba uvijek iznova slikati.

Teško je reći što nas može dovesti u veću nepriliku: osloniti se na ukorijenjenu i rijetko propitivanu sigurnost vlastitog „automatskog“ pamćenja, onog dijela akumuliranog prostora vremena koje, smatramo, uvijek možemo jasno prizvati i ponoviti (a i u slučaju da ne možemo, mora da se radi o trenutnoj slabosti, oni su toliko duboko „u nama“ da ih se i ne možemo odreći), konstitutivnih „općih istina“ sjećanja, tog nestvarnog i neosvojivog vlastitog; ili povjerenje položiti u ono svjesno, nekom manje ili više pouzdanom i zahtjevnom mnemotehničkom metodom usvojeno, „namjerno“ sjećanje. Teatar memorije u stanju je biti sačinjen kao neisprativ i beskonačno zamršeno konstruiran labirint, ali on u svakom trenutku prijeti da se pretvori u kuću zrcala. Oblici koje u ovim konkavnim i konveksnim vrtovima mogu poprimiti sjećanja začudni su i istovremeno, moguće, strašni. To još ne govori ništa o njihovoj prirodi, ona možda ostaje nepromijenjena, ali, sasvim je jasno, stvar po sebi, ako postoji, ionako je osuđena da ostane izvan biografije. Sve što će je napučiti imat će, dakle, biljeg reflektirane, prelomljene utvare.

Druga konstanta koja napučuje biografiju, poput tamne ptice viri iz krletke njenih golih rebara, ništa je drugo do zaborav. Naličje pamćenja. Ako je pamćenje samo podložno blijeđenju, osipanju, intervenciji (kao restauraciji, ali i kao preispisivanju, palimpsestu, centonu, slijepom pastišu), upisivanju novih-starih sadržaja, modifikaciji, drukčijim rakursima – kakav je tek prostor mogućnosti zaborav! Sve te crne stranice tvore najljepša poglavlja ispisana nekom nevidljivom tintom. Njihovo odgonetanje čini srce svake velike biografije, njezino zgusnuto mjesto. Ova je, samo naizgled profana kabala dio završne, fundamentalne operacije pridavanja konačnog smisla. A on se, naravno, krije u svakoj riječi. Svaka je od tih nedokučivih, gusto premreženih šifri čije ključeve navodno posjedujemo njegovo izmaštano utočište. Jer, biografska riječ, kao za Sartrea pjesnička (i tu se njih dvije opasno približavaju, osim što opasnosti nema) istovremeno je znak i stvar, sredstvo značenja i nositelj smisla. Njena je možda sudbinska uloga da bude, na stvari svojstven način, nositelj konotacije. Biografija u cijelosti zaista, unutar sustava simboličkog kapitala (koji nikad ne ostaje unutar vlastitih granica), ima funkciju prispodobivu prvobitnoj akumulaciji iako se, paradoksalno, sama nadaje akumulacijom. Njezin konačni zbroj temelj je za novi, veći početak.

*

Biografija, kao i svaki drugi tekst (iako bi biografiju, čini se, bilo ispravnije okrstiti djelom, u smislu koje mu pridaje Barthes), u pravom smislu ne postoji bez svojeg čitatelja. Da ne bi

bilo zabune, nije riječ o tekstualnoj funkciji, famoznom „implicitnom čitatelju“, već o onom hodajućem, krvavom, koji posjeduje makar ime ili jedinstveni matični broj. Čitatelj je biografije, kao i svakog drugog teksta, točka u kojoj on živi ili umire, ustaje ili pada. Tek u njegovu, nadasve individualnom procesu recepcije, popunjavanju lakuna, slalomu kroz sižejne zavrzlake i upisivalačkom okretanju zavrtnja u kardinalnim pregibima teksta, isti poprima jedan od svojih nikada konačnih pojavnih oblika. O tom je čitatelju, međutim, gotovo nemoguće govoriti. Jer, kako tretirati ovu, teško je vjerovati, apsolutnu individualnost? Kao dio? Cjelinu? Nešto što se od cijelog, slijedeći Adornovu negativnu dijalektiku, programatski udaljuje? Nenavlastito *bezlično se* ili upravo kondenziranu navlastitost, pretjeranu dozu samosvijesti? Mogli bismo završiti slijedeći nit koju je, pišući na svaki način iznimno o polju koje se, prema nekima, opire svakoj (ili barem svakoj moralnoj) tekstualizaciji, Holokaustu ili Šoi, naznačio Primo Levi. Levi o priči koju, uzgred, atributira posljednjom, kaže: „priča koja je potpuno proizvoljna, a ipak je istinita“. Nešto slično moglo bi se primijeniti i na biografiju. Uostalom, zaključuje Levi, iako pod znakom upitnika, „sve što je napisano, svako ljudsko djelo, autobiografija; ipak, na neki je način priča“.

NESANICA

Četrnaest dana trebalo mi je da doprem do prvog sna. Mnogo sasvim različitih stvari se odluči zbiti u tom, naizgled prilično precizno određenom, isječku vremena. Moj susjed napravi gotovo šest tisuća skleкова. Zemlja se, samo je po sebi jasno, punih četrnaest puta okrene oko svoje osi. Suncokreti jednako toliko puta prelome svoje opasne vratove. Neki drugi planeti, neki neprepoznati svjetovi, ne stignu to, u tom neznatnom periodu, učiniti niti jedanput. Susjeda u zgradi nasuprot, koja uporno odbija vjerovati da su joj prodali zamućeno staklo za kupaonicu koje zapravo i nije mutno, istušira se dvadeset i osam puta. Tuširanje manje ili više. „Ili-ili“, rekao bi Kierkegaard, apostrofirajući dijalektiku etike i estetike, različitih, nesvodivih istina, na kraju krajeva, dobra i zla. Zbog nje se useljavam u istu sobu u studentskom domu već četvrtu godinu, i planiram to činiti dok ne ostarimo, dok netko od nas ne prevale srednju dob. Prikovan za francuski prozor, poput Jamesa Stewarta u Hitchcockovu *Prozoru u dvorište*, mogu promatrati njenu rutinu i mrak za njezinim prozorom, noću, dok me ima previše i dok sam, potencijalno, svačiji. A zapravo prepušten sebi i, istovremeno, od sebe maksimalno udaljen. Biti previše dostupan egu, vlastitoj svijesti, onemogućen u povlačenju, periodičkom poniranju u najugodniju samoću, dobri zaborav, biti konstantan, u tom je najveća nevolja nesanice.

Taj se uznemirujući topos već rutinski provlači kolektivnom sviješću zapadne kulture, širokim spektrom njezinih uprizorenja kao i njenim nesvjesnim, ali upravo u stoljeću koje smo netom pokopali, on potvrđuje profil vlastite prijetnje i opasnosti koju sa sobom nosi. Vrstu egzistencijalne ugroženosti modernog čovjeka vlastitom dostupnošću i, istovremeno, užasavajućom širinom fingirane ekstenzivnosti privatnog prostora koja se otvara izostankom pribježišta sna, to jest njemu homolognih prostora svojevrsnog okućenog progonstva. Prinčevi tog izgnanstva koje je, na poseban način, nagovijestio i Saint-John Perse u tamnim pjevanjima svog *Egzila*, jedni su od, čini se, najupečatljivijih i po svemu sudeći simptomatičnih dinasta moderne. Strah koji se gomila što smo udaljeniji od sigurnog utočišta, ljuštore gotovo fašistoidnog narcizma sna, u svojoj je krajnjoj konzekvenci dosljedni *horror vacui*.

Nemali je broj filmova među onima koji su na neki poseban, postikonografski način obilježili nekoliko proteklih desetljeća, a ako prihvatimo da još uvijek živimo u (Heideggerovu) razdoblju slike svijeta, u filmu ćemo prepoznati paradigmatički medij epohe, koji tematiziraju, strukturirani su, ili usustavljeni u nekom obliku mise-an-abimičnih sistema na

razne načine povezanih s nesanicom. Bezdomni, neokućeni svjetovi Fincherova *Kluba boraca*, Nolanove *Insomnije*, Lynchovog *Mullholand Drivea*, koji su samo eksplikacije autorskih poetika spomenutih sineasta kroz čiji se opus više-manje konzistentno provlače motivi straha, košmara, rubnih stanja i prostora nesigurnosti, diseminacije klasičnog kartezijansko/kantovskog subjekta i odnosa um/zbilja, pomak prema egzistencijalističkom konceptu bitka-u-svijetu, u čijem je prostoru ljudskom bitku (Tubitak, *Dasein*) omogućena borba s drugim bićima ili samim sobom, upravo zato u ustima modernog gledatelja ostavljaju, usprkos potpunom pomanjkanju klasičnih konvencija realizma, gorak okus „preslikane stvarnosti“. U tom smislu, riječ je o učinku goldmanovskog *genetskog strukturalizma*; upravo ono što je francuski novi roman, smatrao je Goldman, značio na književnom polju, spomenute poetike znače u mediju filma. Ako se uspnemo još nekoliko stepenica više prema srcu kanona filmova koje ćemo najčešće susresti u paketu sa semantički iščašenim, ali čvrsto fiksiranim atributom „kultni“, vidjet ćemo kako oni, ako ne poetički, a onda baštineći njegovu (neo)egzistencijalističku matricu, svi ponešto duguju novoholivudskom Scorseseovom *Taksistu* u kojem, također, upravo nesanica postaje pokretač radnje i izravna motivacija za Travisova noćna lutanja. U De Nirovom mantričkom *are you talkin' to me?* i svim njegovim u filmu realiziranim konzekvencama i onima koje se još snažnije nameću upravo svojim izostankom, sadržana je sama klica one gore spomenute neokućenosti.

U prosjeku, gotovo cijelu trećinu života provedemo spavajući. Uspavanost je, dakle, prilično uobičajena pojava. Znači li to da je velika većina populacije sigurna? Da je ova egzistencijalna neokućenost teret koji samo specifični predstavnici zajednice moraju, poput junaka klasične tragedije, iznijeti zbog nekog prethodno počinjenog, nerijetko i naslijeđenog prijestupa? No, ne bi li to bilo prejednostavno i ne nalazi li se u svakom od nas centimetar prekoračenja, ne ovisimo li svi o nekoj vrsti metafizičke vlasi, treperave konture Jaspersove metafizičke krivnje, ne određuje li nas sve u nekoj mjeri specifična dijalektika granice i nije li samo njeno postojanje prvi korak u modernu? Prekoračenje time ne postaje revolucionarni, subverzivni čin, već se u obliku kontrolirane transgresije, poput nekog udaljenog odbljeska Bahtinova karnevala, uspostavlja kao konstitutivni akt koji samo osnažuje, štoviše, možda upravo uspostavlja temelje poretka.

Nesanica se već tradicionalno povezuje s umjetničkim stvaranjem i taj je romantičarski topos kanalizirao dobar dio u njoj skrivene opasnosti, preveo je u produktivni princip, apoteizirani čin stvaranja i, zanemarujući svu u samoj njenoj prirodi sadržanu pozadinu opasnosti, pretvorio je u platformu umjetničkom djelu inherentne komunikacije, daljnjeg

predavanja, *bezinteresnog sviđanja* koje igra ključnu ulogu u konstelaciji estetskog iskustva, zajedno s nikad do kraja fiksiranim *ostatkom* koji ga uistinu određuje. Ako bi nam netko, neka, dakle historijskim procesima mentaliteta naklonjena viša instanca, oduzela trećinu života, jednu od one famozne socijalističke „tri osmice“ (što je, uzgred, već odavno, kroz sustav spektakla i prizmu simulakruma, učinio kapital), život bi zaista, u svom pretpostavljenom estetskom preobilju, morao postati ničeanški, opravdan. No, nitko na nebu ne spava, nitko, nitko, ne spava nitko. Okolina je panorama rastvorenih očiju, García Lorcine nadrealne vizije iz *Besanog grada* poput sablasti kruže Europom i sve oko nas su otvorene oči, krokodili u zasjedi; nesanica je tek u svojim rubovima, u kojima se razotkriva kao paradigmatička devijacija, zaista aktivni, proizvođački princip. S druge strane, istu možemo povezati s aktom konzumacije, uživanja u ekstenziji vremena i subjekta u svojoj vremenitosti, *juissance* u fingiranju vlastitih granica i opsega okoline. Pasivna nesanica pretpostavljeni je prostor konzumacije aktivne nesanice, autopoietički prostor regeneracije kapitala, užitka, straha, užitka u strahu i straha u užitku.

Nesanica je kod Mandelštama direktno povezana s čitanjem. U njegovoj istoimenoj pjesmi lirski subjekt krati besano „produženo vrijeme“ čitanjem Homerove *Ilijade*, te se zaustavlja na popisu ahejskih brodova koji se spremaju krenuti na Troju, u obranu časti Helade, ali flota, zbog starog Agamemnonova *hybrisa*, ne može isploviti i potrebna je krvava žrtva da bi se stroj opet pokrenuo, da bi zaustavljeno vrijeme opet počelo teći. I upravo je taj Mandelštam jednom rekao „graditi – znači boriti se s prazninom“. Povezati nesanicu i Homera moguće je i na drugoj ravni – onoj već spomenutoj, aktivnoj, koja je, u ovom slučaju, jedna od temeljnih nositelja europske kulture i civilizacije jer Homer je, kao što znamo, rapsod, pripovjedač, a idealno okruženje izvornog pripovjedača upravo je ona Joyceova „idealna nesanica“ koju je poželio idealnom čitatelju posljednjeg zdanja vlastite jezične pustolovine, cikličnom, nebrojenim i do kraja neisprativim referencama na tu istu zapadnu osovinu premreženu *Finneganovom bdijenju*. Odnos spomenutog *Bdijenja* i nesanice vraća nas ponovo Goldmanu i njegovu genetskom strukturalizmu. Cageov, na fonu čitanja Joyceova posljednjeg djela aleatoričkom montažom zvukova komponiran pseudooratorij, zvučni kolaž *Roaratorio*, zajedno s *Finennaganovim bdijenjem*, najbolje oslikava besani, neokućeni prostor moderne koji, baš poput velike Eshilove „mračne sage zapada“, *Orestije*, koja stoji u samim temeljima te iste Spengleru mrske strukture „s one strane luka“, počiva na nekom prekoračenju, *hybrisu* prema kojem se moguće postaviti samo djelovanjem, uz svijest da svako djelovanje povlači, a da ga ista svijest ne dokida ili pokuša dovesti u pitanje, nužnošću zasićenu tragičku konzekvencu.

Isti taj *Roaratorio* mogao bi funkcionirati kao savršen *soundtrack*, zvučna pozadina u mojoj glavi za tih bespoštednih ležanja, u produženom vremenu u kojem priželjkujem 4 '33", u kojem, naivno vjerujući da bih si nedjelovanjem mogao priuštiti barem odgodu, pokušavam proniknuti u mutnu, nestvarnu noć za onim prozorom. Možda je sve tako jednostavno. Možda je Occam bio u pravu, ispravno rješenje jest ono koje se prvo nameće a to je, najčešće, ono da rješenje ne postoji. Moja se susjeda kupala gola i ja od toga nemam zapravo ništa. Njena bijela koža je ušavljeni mjesec na njenom vlastitom nemliječnom prozoru. U svih četrnaest dana dogodilo se malo ili ništa. Suncokreti su polomili vratove.

NADZOR

I think i see Myself On CCTV naslovio je nekada zeleni, sada crni (*Black Tooth*) zub Dušan Kojić – Koja prvi album londonske emanacije „najbolje jugoslovenske grupe svih vremena“ – Discipline Kičme. Iako je ploča uz stare, prearanžirane i sada na engleskom otpjevane uspješnice poput *Ja imam šarene oči* ili *Da li ti znaš za neki drugi ritam* donijela i novi, plesniji, moderniji i mnogo sterilniji zvuk, više me od samog materijala intrigirao meni tada, kao osnovnoškolcu, prilično enigmatičan naslov. Kako sam vrlo brzo naučio što je zapravo famozni *Closed Circuit TV* i kako funkcionira, a nastavio sam i dalje redovito vrtjeti isključivo predratnu *Kičminu* diskografiju, pomalo sam zaboravio na imaginarnu crno-bijelu fotografiju kovrčave glave Zelenog Zuba koji, vragolasto se cerekajući, kao na špici legendarnog *Kako je propao rock'n'roll*, zuri u svoju sliku na malom, ovalnom monitoru na blagajni nekog supermarketa, po tko zna koji put proživljavajući vlastiti *mirror stage*, perpetuirajući time prvobitnu identifikaciju s idealnim Ja te ugrađujući tako derivirane narcističke fantazme u scenski imidž vlastitog alter-ega.

Razlog izvlačenju iz naftalina ovog ne pretjerano impresivnog uratka leži u mom nedavnom posjetu Londonu. Znao sam, što iz medija što iz specijalizirane literature, ponešto o orvelovskoj britanskoj svakodnevicu, o tehničkoj infrastrukturi koja je pomogla riješiti problem podivljalih nogometnih navijača i zatim se, kodificirana rigidnom legislaturom, kapilarno proširila gotovo svim sferama društva ograničavajući prostor privatnosti gotovo isključivo na vlastita četiri zida i Rousseauovu *prirodu*, no svejedno me se, možda više od *Big Benna*, *bobbyja* i crvenih *double-deckera* dojmila (gotovo revolucionarno!) baršunasta šapa države koja suptilno, a opet do kraja eksplicitno i suvereno bdije nad vlastitom idejom adekvatnog poretka.

Nadzor je prvi pojam koji se, odmah po slijetanju, potpomognut valjda strogošću graničnih službenika i imigracijskih vlasti, iskristalizirao u mojoj, na nešto drugačije, mnogo manje tehnicizirane mehanizme funkcioniranja državnog aparata svikloj jugoistočnoj „kontinentalnoj“ svijesti. Nadzorne kamere, ako je vjerovati pločicama s uredno istaknutim obavijestima o njihovu postojanju, promatraju i bilježe, poput besposlenog, patološki znatiželjnog susjeda, gotovo sve. Njih oko četiri milijuna što je, prosječno, jedna kamera na 15 od, približno, 60 000 000 stanovnika, prosječnog Britanca snime, prema statistikama, oko 1000 puta na dan. Ne ulazeći ovom prilikom u rasprave o pragmatičnom, statistički izmjerljivom društveno korisnom aspektu ove politike, eventualnom smanjenju stope sitnog

kriminala, uličnog nasilja i slično, prvih se nekoliko dana pred tom, uglavnom nenametljivo dizajniranom ikonografijom nadzora nisam mogao vladati do kraja opušteno. Ulazio u autobus za Brighton, kupovao kikiriki ili tek pogledom ispraćao razdragane francuske stjuardese koje po dobrom kontinentalnom vozimo-desnom-stranom običaju čekaju autobus s pogrešne strane ceste, nikako se nisam uspio othrvati stanovitoj dozi uvijek prisutne *netko nas posmatra* paranoje. Moj bi *soundtrack* londonske vreve vjerojatno bio, za razliku od Kojine euforične klupske ekstaze, osjetno istrzaniji, ponekim molom i blagom šizofrenijom poprskan opasni *punk*, dokaz barem fiktivne, nesubverzivne transgresije. Ali ne može se poreći da nas je, kao novopridošle balkanske barbare, zaokupila ista stvar – i to u tolikoj mjeri da joj je Zeleni Zub posvetio ploču, a ja joj se, ničim izazvan, u ovoj tupoj lipanjskoj večeri vraćam.

Specifičan je osjećaj znati da si stalno na meti jednog te istog unificiranog oka, predimenzioniranog Argusa koji te istovremeno štiti i sputava svojim vertikalnim, sveobuhvatnim prisustvom. Toliko specifičan da sam upravo navukao zastore, iako sam nekoliko sati leta udaljen od Otoka, iako nasumični mozaik svjetla s druge strane ulice već odavno ne pokazuje znakove života i jedino što trenutno riskiram jest oko ulične svjetiljke, njezino zujanje koje podsjeća na rojeve skrivenih mikrofona koje, ako u ovom betonskom kavezu nekada nije živio neki zaista ozbiljan disident, ne bi pronašao ni Gene Hackman. Nadzor je umreženi labirint sveprisutnog pogleda i njegov bezrodni, bezinteresni *gaze* izaziva ponekad srsi; kad ga se ovako, ničim izazvan sjetim, u mene, poput nedovoljno umrtvljenog virusa, useli klica potmule paranoje.

Neumjesno bi bilo olako zanemariti prednosti fine, ali opet uglavnom svima poznate i lako dostupne tehnike za onoga koji gleda. Pod pretpostavkom, naravno, da takav uopće postoji. Oko je kamere neutralno – to su odavno znali realisti, vještaci, dokumentaristi, Dos Passos i mnogi drugi. Oko kamere nipošto nije neutralno, i njegovi su zapisi podložni najrazličitijoj manipulaciji, znali su, također odavno, režiseri političkih skupova, Ejzejnštejn, Dziga Vertov, majstori specijalnih efekata, kaskaderi i drugi, profesionalni ili amaterski izazivači smrti, zasigurno i Leni Riefenstahl, jedan od najljepših anđela koji su se ikada stavili u njenu službu. Osim toga kamera, kao i najsvetija pasionska relikvija, može biti samo bolje ili lošije obrađen kovčez lišen mogućnosti da promatra, potpuno oslobođen moći, dakle svake odgovornosti, svih prava i obaveza. No kako je mreži moći, bez obzira na udaljenost od njenih kardinalnih točaka, čvrstih čvorova, nemoguće supostojati kao entitet s pravom na izvanjskost, kako smo svi uvijek i dokraja u nju fluidno upleteni, i prazna kutija na one koji znaju da postoji i vjeruju u njenu ispravnost može djelovati baš kao i postojeći, provjeri

podložan zapis; sasušeno koljeno nekog velikog mrtvaca koje je – ako već ne kao transcendentalno utočište, a onda kao predmet koji, uz potpuni izostanak (ili zaborav) njegove upotrebne vrijednosti, može zadobiti onu mnogo svestraniju, razmjensku (postavši time neka vrsta protomatrice spektakla) – u stanju prouzročiti promjenu.

Foucaultov je panoptički model, njegovo poopćenje Benthamove sheme organizacije zatvora na funkcioniranje društva u cjelini ovim visoko tehniciziranim, dehumaniziranim oblikom nadzora reificiran u svim svojim konzekvencama. Pretpostavljeni učinak izvornog modula jest stvoriti kod zatočenika svjesno i stalno stanje vidljivosti kojim se osigurava automatsko funkcioniranje moći. „Otvaranjem“ panoptikona, primjenom istog principa na najširoj osnovi, mozaičkim umnožavanjem panoptičkih mehanizama i njihovom konjunkcijom u čvrsti hegemonijski svežanj, svaki pripadnik društva preuzima funkciju zatočenika. Kao i kod Benthamove paradigmatičke kaznionice čije su, potpuno ostakljene, pretjerano osvijetljene i pogledu uvijek izložene ćelije koncentrično postavljene oko visokog, mračnog, nepenetrabilnog nadzornog tornja, ni kod razgranatog sustava mehaničkog optičkog nadzora nije moguće znati kada smo zapravo promatrani. Kao što se čuvari u toranj uspinju i iz njega izlaze neprimjetno i tako stvaraju famu o svojem neprestanom prisustvu i uvijek budnom pogledu, automatsko je oko kamere također, s obzirom na njegovu mehaničku, od ljudskog faktora gotovo neovisnu prirodu, percipirano kao stalno prisutni, svevideći čuvar, pod čijim okriljem moć zaista, kao i sam nadzorni sustav, počinje funkcionirati automatski.

No dominantnu, strogu figuru tornja koji, kao centralna osovina moći, postaje os zatvoreničkog svemira i supstitut za radnu snagu sistema, zamjenjuju u ovom slučaju sveprisutna slikovno/tekstualna upozorenja – u skladu s otprije poznatim znakovima slične provenijencije (prometnim, građevinskim, infrastrukturnim itd.) dizajnirani simboli poretka. Same kamere, baš kao i ljudi u tornju, zahvaljujući također poznatoj tendenciji mikroizacije tehnike na svim poljima, postaju gotovo nevidljive, zamijenjene manje-više ustaljenim ikoničkim znakom. Dakle, na djelu je dvostruko udaljavanje od promatrača, proces analogan zamjeni tornja u svaku ćeliju postavljenim natpisom o njegovu postojanju i dopunjen, možda, malim pseudohagiografskim katekizmom o njegovim graditeljima i prvobitnim čuvarima. Nevidljivi promatrač postaje time dvostruko udaljen od objekta svog promatranja, njegovo postojanje sve manje izvjesno, ali mehanizam moći, paradoksalno, automatiziran je i pounutarnjen do prethodno neslučenih razmjera te, pod idealnom mimikrijskom maksimom zaštite pojedinca i društva, funkcionira gotovo savršeno.

Još sam jednu meni neobičnu kategoriju znakova zabrane primijetio razasutu uzduž i

poprijeko londonskih maglenih eksterijera. Mislim pritom na, također ikoničko/tekstualne, zabrane igranja, najčešća među kojima je *No ball games*, tj. „zabranjeno igranje loptom“. Zanimljivo je da takvi, po travnjake, živce i prozore blagonaklono djelujući natpisi najčešće dolaze u paketu s upozorenjem o 24-satnom videonadzoru, često i na istoj unificiranoj ploči. Možda su tako Englezi, i to im nimalo ne bih zamjerio, naumili u korijenu zatrijeti nogomet i neke nerijetko krvave rituale koji se uz njega već po navici vežu. Možda je to još jedna od tehnika kojom se djecu od najranije dobi nastoji naviknuti na ikonografiju zabrana i nadzora, možda osiguranje mirne starosti mornaričkim veteranima koji su lopte navikli bušiti, a vjerojatno, sve to i ništa od toga – samo još jedan dokaz u prilog tezi da je poželjno i nužno nadzirati ne samo potencijalno opasne javne prostore nego i najnevinije aspekte života poput, svim višim sisavcima svojstvenog, poriva za igrom – jer ulog na stolu je „vaše dobro“ te ono najviše: dobro ideološki do kraja instrumentalizirane zajednice.

Sada, navukavši do kraja žute zastore, kuham čaj bez obzira na pomalo neugodnu ljetnu temperaturu. Piva je nestalo, mlijeko je odnio netko od susjeda, ponovno ne spavam i ova lipa u lipnju možda je moja posljednja nada. Sutra, kad podbuhao i raščupan izađem u susret svijetu, sam ću sebe pretvoriti u tajnu zvijezdu nikad prikazanog, cjelodnevnog videouratka. Dok me vrućina ponovno ne uvuče u kuću, mahnut ću svakoj kameri na koju naiđem, možda mi to ovlaš uspostavljeno prijateljstvo jednom bude od koristi. Tada ću slušati ploče. *Nova iznenađenja za nova pokoljenja* donesu sa sobom uvijek nešto osvježavajuće i novo, miris izazovne opasnosti, toliko zgusnutog ljeta. I znam, tko me god u tom trenutku promatrao, dalekozorom, kroz objektiv snajperskog nišana, teleskopom ili golim okom, nije ništa zaštićeniji od svijeta. Njegove duplje su jednako protočni prozori kojima, sasvim smireno, klizimo prema ponoru.

BAUDELAIRE JE BIO U KRIVU ***o jednom belgijskom proljeću: od Bruegela do*** ***Baudelairea i opet natrag***

Svako prevaljivanje udaljenosti kretanje je u istom, predvidivom i uvijek konačnom smjeru. Tako nekako sebi tumačim istočni grijeh – ljudi su jednom, u nekoj nedohvatljivoj, ali posvema i zauvijek vlastitoj prošlosti počinili zaboravljen, ali strašan prekršaj, fatalni *hybris* protiv mirovanja. Mirovanje je na to odgovorilo svojom teškom i potpunom uskratom. Jasno je, fetvi kretanja nemoguće je umaći. Čak i nedjelovanje, pokušaj suzdržavanja od bilo kakvog prodora u poredak stvari koje katkada nesmotreno i tužno pogrešno nazivamo mirovanjem, povlači uvijek istu, tragičnu konzekvencu. Nešto slično davno je uočio Freud, kada je nagon proglasio ne više momentom koji tjera na promjenu i razvoj, već izrazom konzervativne prirode živih bića. Mirovanje je tako uspostavljeno kao cilj, univerzalni *spiritus movens* koji nas, vođen organskim pamćenjem, tjera da njemu usmjerimo svu svoju želju. Kretanje, dakle, predstavlja pounutarnjeni mehanizam tragedije: ono neizbježno i nužno vodi k mirovanju, a potonje, bezimeno, konačno i nasmrtno uvrijeđeno čeka u svojem jedinom utočištu – ne-prostoru i ne-vremenu s one strane Crte. Ipak, kako bi rekao R. L. Stevenson: *bitno je pomaknuti se*. Ohrabren ovom kratkom maksimom koju nerijetko uzimam kao moto, odlučio sam mirovanju nakratko pogledati u oči; pokušati ga, barem prividno, iznevjeriti, okrenuti u svoju korist. Prihvatio sam poziv flamanske literarne organizacije Het beschrijf, s čijim ispravnim izgovorom i sada, više od tjeđan dana po povratku, imam sramotno velikih problema, da radeći na novoj knjizi, provedem mjesec dana u vili Hellebosch – snovitu ladanjskom zdanju nedaleko od Bruxellesa.

Vjerojatno najpoznatiji pjesnik koji je putovao Belgijom i o tome ostavio relativno opsežne zapise (namjeravajući od svega sastaviti knjigu u čijoj ga je realizaciji, na sreću Belgije, omela pobjeda statike), bio je, poznato je, Baudelaire. Isti se u Belgiju zaputio, izvori kazuju, bez konkretnog cilja – prije svega iz želje da se izmjesti; suoči s nagomilanim pariškim razočaranjima. Iako je moj cilj, naizgled, bio sasvim konkretan, nešto je bodlerovsko zasigurno čučalo u njegovu dnu. Poznato je i što je veliki Francuz o Belgiji i Belgijancima mislio. Ne znam je li razlog tomu bila njegova uznapredovala sveopća mizantropija, niz loših iskustava, vraćanje kakva osobnog duga ili se u tih nepunih sto i pedeset godina velika većina iznesenog iz temelja izmijenila, no iz današnje perspektive, čini mi se da mogu mirne duše tvrditi: Baudelaire je bio u krivu. Ne bih želio idealizirati te je – kako bih sličnim

optužbama (jer moje je iskustvo zaista bilo dijametralno suprotno od Pjesnikova), barem za sada, umakao – bitno naznačiti da sam većinu svojeg belgijskog vremena proveo u iznimnim uvjetima, izoliran, kao malo vode na dlanu zadržan u jednoj intimnoj, lajbnicovskoj Belgiji, možda baš i baš zato onaj „najboljoj“.

Kao južnjaku, rođenom na jadranskoj obali Mediterana, na голу mjestu koje je, prema jednoj od teorija, ime dobilo po grčkoj riječi za brnistru, žilavi grm atrofiranih listova i sitnog, žutog cvijeća koje na zemlju spušta nebesko gorenje, zeleni je i plodni flamanski krajolik već na prvi pogled značio oštro i osjetno izmještenje. Kao drugi se bitan moment razlike neumoljivo uspostavila izolacija – radikalni pomak u poretku privatnog i javnog. Split, grad koji sam maločas spomenuo, sve je ono što Vollezele (a pogotovo Hellebosch) nije, a naravno, vrijedi i obratno. No svoju sam domovinu sa sobom donio svojim jezikom, te nije bilo razloga da se u Flandriji ne osjećam kao kod kuće. A kako je to „kod kuće“? Zbog prirode iskustva kakvim ga vidim s jedne, ali i formata ovog teksta s druge strane, pokušat ću na to pitanje odgovoriti kolažno, u dinamičkim kategorijama – na neki način marinetijevski. Svaki drugačiji pristup učinio bi, u ovom slučaju, dom mitskim i gotovo transcendentalnim mjestom, a onu neokućenost u koju nas tako neumoljivo, ali ponekad i neodoljivo zavodljivo uvlači moderna, na prvi pogled nevidljivom. Ipak, razloga za bijeg ili mimikriju nema: tu je duboko upisanu izmještenost jednostavno nemoguće izbjeći.

Kod kuće je, dakle, pod grubom pretpostavkom da ista postoji: bučno, ali ne od prirode, nego od ljudi i prometa – brodskih sirena i jarbola koji se sudaraju na ljetnom vjetru tvoreći čudnu, iznimno uznemirujuću ili iznimno smirenu glazbu (već prema prirodi vjetra), psovski vozača koji ne mogu podnijeti zastoje, pješake, crvena svjetla, druge vozače i same sebe; prodavača ribe i povrća koji izvikuju svoje proizvode kao da je to sve što imaju (što je često i istina), turista koji su se nakon ratne i poratne pauze vratili u ogromnom broju i oblažu zvučnu kulisu grada bezbrojnim mekim jezicima, galebova, pasa lutalica, sportskih terena i sveopće provale javnog. Moj grad živi na ulici, u otvorenosti, u tuđim tanjurima i tuđim spavaćim sobama, na trgovima, u kafićima, na stepenicama, plažama i klupama, što mu blaga klima istovremeno nameće i dopušta. Split je sunčano i toplo. Split je prljavo i opušteno, ali do granice koja ga čini stvarnim. Split je naglo. Veliko i malo: dovoljno napućeno da bi se mogao izgubiti, ali dovoljno malo da o svima sve saznaš, čak i ako ih ne poznaješ. Split je muzikalno, kameno, južno i samozaljubljeno. Zapravo, gotovo sve stereotipe o mediteranskom gradu namjernik će ondje zasigurno pronaći i time oni prestaju biti stereotipi – postaju živa slika živućeg grada.

A kako sam vidio Belgiju, Flandriju, Vollezele, Hellebosch – niz koji me priveo „dobroj osami“? U jednom je Baudelaire ipak imao pravo. Belgijski krajolik, zapisao je, *plodan je, bujan i vlažan* te dodao *tamo se četiri godišnja doba izmijene u jednom danu*. Uistinu, belgijski je krajolik i danas kakav je ostao na platnima flamanskih majstora – gust, tih i plodan, paradoksalno zaustavljen u svojem bujanju dok se ono u vlastitoj šutnji ustrajno obnavlja i kruži – Belgija su gradići, uredne ciglene kuće, obrađene zelene površine i goleme lijene krave. Još uvijek ima konja. Dan poštuje zapad i dug je; sunce kasno zalazi i još dugo ostaje opipljivo prisutno negdje pod horizontom, ali vrijeme je zaista nemoguće – uvijek vlažno (i kada ne kiši, kišno je), ni toplo ni hladno, ni tupo ni oštro, rekao bih oceansko, kada ocean ne bi neumoljivo značio krajnost. Belgijskom vremenu nedostaju krajnosti, i to iscrpljuje. Flamanska je kuhinja (Baudelaireu usprkos!), bitno je reći, izvrsna, pogotovo kada je riječ o slasticama. Iako sam putovao, posjetio Bruxelles, Antwerpen, Gent, Bruges (*la Morte!*) i neka druga mjesta, Hellebosch je za mene ostao moja idealna Belgija u malom – uzorak jednog života koji do tada nisam imao. Noći koje su možda po prvi put na toliko vremena zaista noći – tihe i tamne, isprekidane tek katkad budnom i prisutnom prirodom; smirena rutina radnog dana koji ne zahtijeva odlazak – disciplina koja je katkad potrebna da se knjige privedu kraju, šetnje i psi, čitanje, san i jako belgijsko pivo – *Rodenbach*, njegov neukusno lijep pariški grob.

„Lažnom“ etimologijom, rekli su mi, ime tog mjesta moglo bi se pročitati kao Vražja šuma. Uistinu, moj su dolazak i odlazak obilježile dvije neobične cezure – dolazak neobično snažna oluja koja je rušila stabla i za sobom sijala mrak, a odlazak divlji lavež i nemir pasa koji su me držali budnim do jutra. No danju ondje ničeg od vruga nema, a noći su ionako uvijek i svugdje njegove. Naše me malo *ad hoc* kućanstvo učinilo čudno smirenim, podložnim da u sebe primim zadani ritam dana i na neko se vrijeme, i mentalno, u potpunosti izmjestim iz izvornog okruženja, bučne gradske rutine. Na tome hvala Louise, Alexandri, Anne i ostalima, koji su nas s vremena na vrijeme posjećivali. Odlazeći s briselskog centralnog kolodvora prema aerodromu, bio sam siguran da bih, kada bih birao, opet izabrao skladnu toplinu Vražje šume nego samotani briselski stan, iako sam prije dolaska, na neviđeno, vjerovao drugačije.

Bio je to tek drugi put da posjećujem Belgiju, nadam se ne i posljednji. Tu je moju želju prepoznala valjda i sila napretka (onaj neuhvatljivo tužni, uvijek unatrag okrenut Benjaminov prozračni anđeo), koja me ondje neplanirano zadržala još jedan dan. Moj se avion, naime, pokvario, a kad su ga, nakon pet sati, uspjeli popraviti, ja sam se uspaničio, kartu zamijenio za sutradan, i proveo noć na aerodromu. Tko je ikada pokušao spavati u

aerodromskoj hali, zna da je ona dom košmarnih snova. Neudobno ugniježđen nekoliko metara od bučnih, ali ritmičnih pojaseva za prtljagu, cijelo vrijeme imao sam dojam da sam u vlaku. U kratkim intervalima sna sanjao sam na flamanskom. Bio je to, naravno, zamišljeni jezik, kakav mi je u uhu ostao za proteklog mjeseca, neobično napučen dvostrukim, punim, gipkim samoglasnicima, oblucima koji taj jezik čine ugodnim glazbenim instrumentom i u koje sam se odmah zaljubio. Ti su me samoglasnici, polako ali sigurno, otkotrljali u sutra i prema kući, kao što bi to na ovaj ili onaj način učinilo more. More koje nas neizbježno povezuje i koje sam, igrom slučaja, prespavao zajedno s vlakom za Oostende.

V. PUTOVATI JE TEŠKO

PUTOVATI JE TEŠKO

Živim u susjedstvu golema stabla: sve što vidim kad pružim pogled kroz prozor kupa se u njegovoj toploj krošnji. Stablo i ja se, iz dana u dan, iz mraka u mrak sve više i više približavamo. Ono, dok ja svakodnevno nekamo odlazim, ostaje na svom mjestu, nekoga čeka. Pritom se stablo doima sasvim ispunjenim, možda bi bilo moguće reći: sretnim. Je li riječ o nekoj novoj revoluciji mirovanja? Je li veća sreća u odlazanju ili u ostajanju? Putovanje, čini se, uvijek omogućuje više. Moguće je, na primjer, spakirati kofere i zauvijek otići, u neku nestalnu zemlju, spustiti ruke, prekrižiti ih na leđima kao da je za to već vrijeme i nekoliko puta obići ulicu, možda se spustiti u grad, provjeriti što je ondje nova, u svakom slučaju izići; nešto za sobom ostaviti i krenuti u neko radosno naprijed. Naprijed, reći će netko, može biti i ništa. Putnik, ili jednostavno, onaj koji nekuda odlazi, naizgled je u neizbrojivoj prednosti. Dok prevladava kakvu sigurnu udaljenost i iz nje svim svojim silama uzima, pa makar crpio tek prazno skladište slika koje će pred prvim pogledom uteći, on je, vjeruje se, na neki način nepotpun – mnogo je toga za sobom ostavio i na to se mjesto sada sretno useljavaju slike.

No, putovati je teško. Nije, naime, riječ samo o skupljanju i skladištenju; štoviše, ne smije biti ni govora o bijegu. Stvarno se putuje samo s cijelim sobom, tek u kompletu. Tek potpun putnik, onaj koji je sposoban sve svoje nositi, pa i s tim izaći na kraj i u svijet, zaista putuje. A to je, rekli smo – teško. Mnogo je lakše uza svu svoju tišinu stajati; na jednom jedinom mjestu suprotstavljati se svemu tajnom i nesmotrenom, ondje lijevati. Stoga, ako se želi uistinu putovati, a ne tek na kredit kupovati tuđe oči, trgovati ljepotom, valja učiti od stabla. Stabla u čijem golemom susjedstvu živim. Ipak, u susjedstvu. Bilo bi suviše reći: u sjeni. Možda lakše: u zaklonu. Otkidajući sve veće i veće komade obzora, čineći očekivanje potrebom, crpeći zalihu krovova, kuća, ljudi, ljušteći u isto jutro sebe i sve ondje prisutno ono raste, u svim mogućim smjerovima. Uvijek kad odlazi, odlazi potpuno, pa makar putovao tek njegov neznatni dio. Težina je, poslije svega, naš prvi, možda jedini trajni prijatelj. I ja je čekam.

O TOČKI

Zakoračimo li, s Heraklitom, uvijek po prvi put u neku rijeku, znatiželjni kakvi jesmo zapitat ćemo se kamo ta rijeka teče, gdje završava; u čijim se većim vodama rasipa njeno nestalno tijelo – je li taj proždrljivi organizam tekućica ili se ne kreće (što je za vodu svakako teško pretpostaviti), je li slan ili sladak i, možda, živi li netko na njegovom suhom, kopnu. No jednako će nas tako naša znatiželja odvesti u suprotnom smjeru: k početku, izvoru, točki u kojoj zemlja obznanjuje taj dio brze nutrine. Poželimo li, naprotiv, u nekom svakodnevnom beskrajno sitnom odsječku vječnosti, o tom vremenskom preobilju što reći, naš će nas rutinski jezik, gotovo beziznimno, voditi uvijek istim, predvidljivim putem. Mi, naime, znamo kamo vječnost ide – ona je uvijek usmjerena: u ondje, u naprijed, u onkraj. No odakle je ta vječnost krenula? Iz koje točke, u kojem vremenu, pa time i kojem je prostoru pošla?

Skloni smo smetnuti da je u pitanju mnogo više od pozitivne ekstenzije vektorske slike vremena: njegova ukupnost, svesadržajnost – jednako je toliko ona u nepojmljivoj prošlosti kao i u nepredvidivoj budućnosti. Od kojeg časa je, dakle, mjeriti i može li isti, i u kojoj mjeri biti univerzalan; zajednički pojedinoj civilizaciji, društvenoj grupi, nekoj sanjivoj skupini?

Vjernicima je, čini se, lako. Za njih je ishodište jasno određeno tekstom Velike knjige, a ova interferencija vječnosti i teksta, pokazat će se, nipošto nije slučajna. Ista bi Knjiga, pomno iščitana, imala poslužiti i kao svojevrsna enciklopedija vremena: priručni vodič kroz vječnost. No što je s onima koji sigurnost vjere ne poznaju? Mogu li se osloniti na znanstvene spekulacije o početku? Uvrći se kakvoj filozofskoj interpretaciji?

Budući neizbježna, ova je osuda na filozofiju bolna. Možda bi stoga tu čvrstu točku valjalo potražiti na mikrorazini: intimnosti definiranoj pamćenjem; nepouzdanim sjećanjem koje je uvijek, za razliku od kolektivnosti zaborava, duboko osobno. Vječnost je, ako hoćete, u svakoj riječi. A riječ je potrebno izgovoriti, napisati je, i isto je i nije isto izgovorimo li je ja, ona, on: u tom se krije njezina beskonačnost – jest i nije vezana uz nas, naša je, ali nas nadrašta, umanjuje nas u svom golemu rastu i opet podiže, sobom, u zajedništvo. Spomenutu je čvrstoću također moguće ublažiti – i tih osobnih ishodišta može i mora biti više. Njihov je broj praktično neograničen: tako je mnogo mogućih vječnosti! K njoj se polazi od nje, od njega, nekog drugog, njegovog nečijeg, ničijeg, odnekud; svaki put iz drugog vremena, druge slučajne, simboličke, promišljene ili nepromišljene točke, ili jednostavno: odavde. S ovog dosadnog, bijelog mjesta!

DIM

Iznad prostora, iznad vidljivih tragova disanja, diže se dim. S njim se uvis, prema budućem, najvećoj elektrani, uspinje mnoštvo što je izgubilo pravo na razliku, vlastiti oblik. Nekad se radilo o provjerljivom: do jučer, do nekog časa svatko je mogao znati tko u njega ulazi, znatiželjni i kako. Kako se na hrpu gomilaju šume, antilope, cipele, zmiје, čak i, ponekad, dimnjaci sami. To je transparentno razdoblje prošlost.

Ovih dana i dim je suvremen. Štoviše, gotovo mu je nemoguće doskočiti: isti se krije u tamnom procjepu između prirodnih i duhovnih znanosti ili, odvažimo se, njihovih jasnih predmeta. Znanost je stjerao uz zid: dim je, sve što se dešava; ipak nedostaju joj detalji – na primjer koje je boje bila podignuta životinja, je li imala ime, koliko je u njoj bilo istine ili, općenito, postoji li slobodna volja vatre? Meni se čini da je, ako i postoji, riječ o čudljivoj, prevrtljivoj pojavi: gotovo je nemoguće reći kamo će se okrenuti, na čiju stranu se svrstati, za ili protiv. Duh, već spomenuti, nadišao je bitnom banalnošću: materijalan je, dokaziv, iako ga se ne može uhvatiti, privesti čvrstoj prostornoj pravdi.

U svakom slučaju, jasno je: dim je posljedica. Iznad prostora, iznad vidljivih tragova disanja izvlači iz nas najbolje, iz tromih predmeta pticoliko, nešto što leti. I ta je čudesna avijacija srce svakog mita o vatri – letjeti nije ekskluzivno! S onu stranu gravitacije u predmetima se smješta potjera: za visinom, prostranstvom, drukčijim sobom. A u toj skućenoj sobi mnogo je nepredvidivog, kao da su se u nju naselili oblaci, gorenje mora. I baš su oni, oblaci, najčišća njegova varijanta: gorenja zapravo nema, pretvorba je, barem prividno, lišena nasilja. Oblaci se pokazuju vjesnicima i to je, sada možemo sa sigurnošću reći, njihova tajna funkcija: dizati uvis vodu koja se u sebi gleda, ogleda, pada i poji izvore.

UTORAK

Eto kako se ulazi u rečenicu: mnogo se spava i čita Czesława Miłosza. Čitav dan prođe kao da si ga nekud odnio, kao pospremljen u ormarić s prvom pomoći, sručen u svoju večer. Otvoriš oči i već si u jednoj riječi: u tom u dugo nigdje stiješnjenom utorku koji se pretače, kopni u svoje sutra. Ondje svijam mekano gnijezdo, mrtvu jabuku, i pitam utorak kako se tako lako u sebe odijeva, u kojim se hoću i neću skriva? Kažem dragi moj utorče, kako se prestaje biti ti? Ti koji nas ovijaš sa svih strana, kamo se povlačiš, gdje nas, uvijek veseo, čekaš? Kad stigneš dobar si dokaz da je ponedjeljak prošao, da će možda nešto i za tobom doći. Ta tvoja čudna ideja o povratku! Svako toliko ispužeš iz svog odličnog imena i pustiš ga da se suši, trune u kalendaru. Jednog dana obući ću se u tebe. Noću, dok za većinu još nisi uzeo konačni oblik, uspeti se iz svog slijepog i praznog tjemena i leći u tvoje ime. Izići iz rečenice.

RITAM

Svakog jutra otvorim oči i viknem: do vraga s dosadnima! Moji oblici teku usporedo s prvim jutrom, priroda hoda prema svojoj posljednjoj točki, kao da će se u njoj zaustaviti.

Ritam i dosada zacijelo imaju nešto zajedničko: kakva je slijepa predvidivost njihovo mračno mjesto; nešto u čemu se prisutnost rasvijetli, čemu ponavljanje, vidim, utječe noseći svoje posebno sunce. Kada se uzme u obzir sve što može donijeti dosada, jasno je: ni ritmu ne valja vjerovati.

Potrebno je u našu civilizaciju unijeti dozu radosne neizvjesnosti; to je ponavljanje (poput pustinja/pustinja, pustinja/pustinja), način da se u nas uvuče uljez; teza: revolucija ne znači biti ispred, nešto predvidjeti, već tome umaći.

Međutim ritam nam, reći ćete, nije nametnut izvana – i on je, poput uspravnog hoda, nečija uspješna posljedica. Njegov je tok savez s usnulim pamćenjem: upotreba sjećanja, buđenja, riba, glagola, svega što može skočiti, gorjeti, gutati, zvati te tvojim zajedničkim imenom. Tako se svakog jutra i on uz mene budi; sitna svijetla, bijelo lišće u noći. On koji može suzbiti ritam, prekoračiti se; poput dobro pojmljenog Zena, pronaći u sebi otvor: samo on, željeni zaborav, nas zadržava.

PREDMET

Vidjeti ga isto je što i slomiti nogu. Ili je, barem, toj bolnoj zapreci micanja na neki način slično – toliko ga je i toliko ga je dugo moguće gledati da Zenonov davni misaoni napor postaje gotovo suvišan, naime: kretanje *jest* mirovanje, nije ga potrebno u taj tihi oklop sabiti trikom, figurom.

Međutim, ova poznata dosjetka time nimalo ne gubi na vrijednosti. Štoviše: prevajivanje udaljenosti uvijek će ostati zbirom točaka, svakom pismenom jasnim simbolom kraja, dorečenosti, područja kojem prethodi nekakav smisao, zapovijed, oprost, nešto zaista *ljubavno*. Tako je kretanje ne samo zbroj ničim povezanih trenutaka, goblen od mirovanja, već i skup završetaka, simboličnih kao i stvarnih.

I kako onda vidjeti predmet (koji se, ironično, kreće, u svakoj tankoj točki završava) iz ovog, tim istim trenjem, istim tokom obilježenog tijela? Kako sve to privoljeti u tekst, u vrt, u sliku? Nešto što na drugi (a opet sličan) način zaustavlja, poput zbrajanja nadilazi svoje matematičko obličje? To će ključno pitanje, izvan galerije, na kraju pjesme (gdje pjesme) i ovaj put ostati neodgovorenim. Nešto će se, očekivano, u njega obući, spustiti se do mora i iz čistog ga prkosa piti.

OBRVE

Stojim između čela i očiju (mojih dvaju najboljih o), nesiguran kuda ću krenuti. Uspnem li se, uspijem li svladati silu teže, za tren ću se suočiti s kakvom šumnom preprekom, nekom koja ni sama ne zna kuda bi pošla, bi li otišla ili ostala. Kliznem li, spustim li se u smjeru sjevera, izgubim li orijentaciju i sjever postane obična hladna čaša; spustim li se dolje u brazde lica, na samo dno tvog termometra, ima li nade za povratak? Ako se tamo duboko ukotvim, u nekom slanom zaljevu kao u južnom brodu, hoće li me moje tamno prepoznati? Brod se pred tom nadolazećom olujom sklanja, u tlo, u neko bolničko dvorište. No gdje se zaista sklonio? U kojem brodu, broda, brod? I dalje stojim nesiguran između dva moja obla o, i ne znam kuda bih pošao. Za brodom koji će podići sidro, ući u jezik kao u salon slijepih i odvesti te? Sigurno i trajno ne. Stajat ću gdje i na početku. Obučen u svoje obrve sve dok netko ne uđe u moj hodnik, razgrne gusti mrak rukama i poljubi me u čelo za dobrodošao, i taj galeb negdje nečujno odleti.

BILJEŠKA

Uvršteni tekstovi prethodno su se pojavili u *Quorumu*, *Zarezu*, *Poeziji*, *Forumu* te u različitim emisijama III. programa Hrvatskog radija, od 2006. naovamo. Preneseni su, mahom, bez naknadnih intervencija.

Marko Pogačar

Rođen 1984. u Splitu. Objavio je 15 pjesničkih, proznih i esejističkih knjiga, za koje je primio niz domaćih i međunarodnih nagrada i priznanja. Priredio je antologije *Hrvatska mlada lirika 2014.* i *The edge of a page: young poetry in Croatia* (2019) Samostalne knjige prevedene su mu na desetak, a pojedinačni tekstovi na više od trideset jezika. Radio je kao urednik u Zarezu i Quorumu, a sada suuređuje portal Kritika-HDP. Bio je stipendist niza međunarodnih fondacija i rezidencija, među kojima su Civitella Ranieri, LCB, Récollets-Paris, Landis & Gyr i DAAD Berliner Künstlerprogramm.

Objavio: *Pijavice nad Santa Cruzom* (pjesme, 2006); *Poslanice običnim ljudima* (pjesme, 2007); *Predmeti* (pjesme, 2009); *Jer mi smo mnogi* (publicistika, 2011); *Atlas glasova* (eseji, 2011); *Crna pokrajina* (pjesme, 2012); *Bog neće pomoći* (priče, 2012); *Jugoton gori!* (eseji, 2013); *Slijepa karta* (putopisna proza, 2016); *Zemlja Zemlja* (poezija, 2017); *Pobuna čuvara / Čitati noću* (eseji, 2018); *Korov, ili protiv književnosti : usputna knjiga* (prozni zapisi, 2020); *Latinoamericana* (proza, 2020); *Knjiga praznika* (poezija, 2021); *Adolfove uši : berlinski dnevnik* (2022); *Ponoćni glagoli* (poezija, 2023).

Biblioteka Online

knjiga 282

Marko Pogačar

ATLAS GLASOVA

drugo izdanje

© 2025 Marko Pogačar

© za elektroničko izdanje: Društvo za promicanje književnosti
na novim medijima, 2025

Izdavač

Društvo za promicanje književnosti
na novim medijima, Zagreb

Za izdavača

Krešimir Pintarić

Glavni urednik

Krešimir Pintarić

Urednik

Tihomir Dunderović

Fotografija

TBIT / Pixabay.com

Objavljeno

19. listopada 2025.

ISBN 978-953-374-397-4 (HTML)

ISBN 978-953-374-398-1 (EPUB bez DRM)

ISBN 978-953-374-399-8 (PDF)

ISBN 978-953-374-400-1 (MOBI)

Prvo izdanje

V.B.Z., Zagreb, 2011.

Knjiga je objavljena uz financijsku podršku Zaklade „Kultura nova“, Ministarstva kulture i medija Republike Hrvatske i Grada Zagreba. Mišljenja izražena u ovoj knjizi odražavaju isključivo mišljenja autora i ne izražavaju nužno stajališta ustanova koje pružaju financijsku podršku.