

rijeci



1-2/2021.
Časopis za književnost,
kultura i znanost
MATICA HRVATSKA SEBAK

riječī

časopis za književnost, kulturu i
znanost
Matice hrvatske Sisak
Utemeljen 1969.
1-2/2021.

riječī

časopis za književnost, kulturu i znanost

Matica hrvatske Sisak

Utemeljen 1969.

1-2/2021.

Nakladnik

Matica hrvatska Sisak

Za nakladnika

Tomislav Škrbić

Glavna i odgovorna urednica

Đurđica Vuković

Uredništvo

Đurđica Vuković, Tomislav Škrbić - zamjenik glavne i odgovorne urednice,
Darija Žilić - urednica, Petra Sigur, Kristijan Županić, Tomislav Dovranić,
Iva Pavušek Rakarić - lektorica

Oblikovanje

Julija Marjanović

Tisak

Grafomark d.o.o. Zagreb

Uredništvo

Ogranak Matice hrvatske Sisak, Rimska 9, 44000 Sisak

Internet

www.maticahrvatskasisak.hr

Uredništvo prima srijedom 17 do 20 sati. Rukopise ne vraćamo. Cijena pojedinog broja 60,00 kn. Godišnja pretplata 200,00 kn. Ovaj broj tiskan je novčanom pomoći Županije Sisačko-moslavačke i Ministarstva kulture RH.

Sadržaj

| | |
|--|------------|
| USKLIČNIK | 1 |
| POTRES(E)NE PJESME I PROZA | 1 |
| Đurđica Vuković / Lice Prve ulice | 1 |
| Nerina Sarkotić / Sjeme grada | 3 |
| Ines Kosturin / Salinitet snijega | 5 |
| Kristina Bradarić / Tišina | 6 |
| Žarko Jovanovski / Posljednji valcer | 7 |
| Mario Lovreković / Koncert tužne publike | 8 |
| Sanja Domenuš / Djevojka s bisernom naušnicom | 9 |
| Milan Bradarić / Sanjao sam noćas maglu | 10 |
| Ana-Marija Borić / Gledam i osjećam | 11 |
| Đurđica Vuković / Molitva zemlji | 12 |
| Simbad Hadžić / Lotalica | 14 |
| Siniša Matasović / Stao je život | 15 |
| Marijana Petrović Mikulić / Nemam riječi kad u huktanju zemlje | 16 |
| DAVNO, A SLIČNO | 17 |
| Kristian Županić / Rimska seizmološka promišljanja | 17 |
| Zrinka Blažević / Izješće Đure Baglivija o talijanskim potresima od 1703. do 1705. godine | 26 |
| Đuro Baglivi / O tijeku rimskih potresa od 1. ožujka 1703. do 1. ožujka 1705. godine | 27 |
| POEZIJA | 30 |
| Brane Senegačnik / Razgovori s Nikim | 30 |
| Tomislav Marijan Bilosnić / Dok pčele i leptiri glazbaju | 35 |
| Predrag Vrabec / Molitve | 41 |
| Ivana Čagalj / Pjesme | 46 |
| Željka Bitenc / Nikome se više ne govori | 58 |
| Tin Lamac / Bajkoviti portreti | 64 |
| Antun Dražen Bos / Pjesme | 73 |
| Krešimir Brlobuš / Neizrecivi dosluh tišine | 78 |
| Sanja Domenuš / Pjesme | 86 |
| Siniša Matasović / O poeziji | 100 |
| PROZA | 109 |
| Zorica Krističević / Tizian | 109 |
| Sandra Holetić / Nina i Zeba | 111 |
| Jedna noć na Kvatriću | 116 |
| Petra Sigur / Hrđa | 120 |
| Tihana Petrac Matijević / B kao brak | 123 |
| Sonja Zubović / Priče | 125 |
| Mihael Vrbanc / Put | 131 |
| ESEJISTIKA | 133 |
| Miron Makanec / Estetički zapisi | 133 |
| Boris Kvaternik / Barlaam i Jozafat: sličnosti i razlike između indijske legende o Buddhi i njezine kristijanizirane verzije iz starije hrvatske književnosti | 137 |
| Stefan Haus / Gerhard Richter na sudu | 143 |
| Karl Philipp Moritz / Dva spisa iz estetike | 150 |

| | |
|---|------------|
| LIKOVNOST | 155 |
| Neva Lukić & Milena Jokanović / Bućan v.s. brend - strategije preispitivanja vizualnoga koda | 155 |
| Iva Körbler / Jedno moguće tumačenje Bućanova slikarstva – virtuozni končeti skriveni u slikama | 162 |
| KRITIKA/OGLED/PRIKAZ | 168 |
| KRITIČAREV OBZOR | 168 |
| Damir Radić / Branko Čegec, <i>Cetinjski rukopis</i> | 168 |
| Olja Savičević Ivančević, <i>Divlje i tvoje</i> | 171 |
| Mihaela Gašpar, <i>Velika Stvar</i> | 174 |
| Ivana Bodrožić, <i>Sinovi, kćeri</i> | 176 |
| Lahorka Plejć Poje / Uz pjesničku zbirku <i>Smiljko i ja si mahnemo</i> Eveline Rudan | 178 |
| Vesna Solar / Jurica Pavičić: <i>Prometejev sin</i> | 181 |
| Elizabeta Hrstić / Ludwig Bauer: <i>Repriza</i> (roman) | 183 |
| Ivančica Devčić / Umberto Eco: <i>Migracije i netolerancija</i> | 185 |

Lica s maskama

Prvu ulicu potres je osakatio, ali pročelja kuća, ona koja gledaju na Kupu, doimaju se netaknuto, nestvarno, kao da su probljednula od straha, doimaju se kao lica s maskama. Slutim da se iza maske skriva nekakav užas. Iz zemlje je iskočio rimski bog Janus, bog s dva lica, bog završetka i početka. Da, druga strana tih ukočenih lica, ona koja gleda u dvorišta, ranjena je, potrgana i suzi starim ciglama. Vidljivo je to kroz haustore zatrpane šutom. Nestvarna tišina, ljudi se grle pristizujući iz udaljenijih kuća, neki plaču bezglasno. U kućnome haljetku i šlapama moja znanica vodi psa na uzici koji joj neprestano podlijeće pod noge. Obraćam joj se s glupim pitanjem: – Zašto se nisi obukla? Gleda me preplašeno: – Nisam stigla! – Ma dobro, nema veze, sve će biti dobro – govorim u bunilu. Na klupi sjedi majka mojega prijatelja u spavaćici.

Nastaje komešanje, jer je zvuk sirene razbio tišinu. Sve se uskomešalo, zvone telefoni. Sada mogu pogledati i nešto dalje, niz ulicu. Grad je razrušen! Gotovo sve stambene jednokatnice u Rimskoj ulici građene potkraj 18. stoljeća u lošem stanju. Kuća trgovca Reissa, Neiburga, Sigurova i Koturova kuća, kuće Lovrićeva i Fabac. Pogled mi segne do prve stambene dvokatnice, kuće Pavlice, Rimska 9, gdje su prostorije naše Matice hrvatske u Sisku. Ta će kuća poslije biti označena crvenom oznakom, što znači da je Matica hrvatska u Sisku postala beskućnica. Unatrag nekoliko godina borili smo se s gradskom vlasti za nastavak korištenja prostorija koje smo zahvaljujući donatorima, sisačkim obrtnicima, skromno uredili. Sada je naša sudbina izvjesna. Matica hrvatska u Sisku dijelit će sudbinu mnogih sugrađana koji su ostali bez domova. Pogled mi klizi do još dvije katnice u tome nizu, Holandske kuće, nedavno obnovljene, i kuće Miller, Weiss. Da, situacija je ista. Poražavajuće.

Krećem se u bunilu do Trga bana Jelačića pogleda uprta u katedralnu crkvu Uzvišenja Svetog Križa. Njezin se toranj opasno nagnuo. Kuće na Trgu još su u goremu stanju. Pomislim na *Križni put* Slave Striegla postavljen u katedrali i na sliku svetoga Kvirina. Netko trči i govori da je Glazbena škola Frana Lhotke srušena. Legla sam od nemoći na travu pokraj Tuškanove kuće. Zabila sam glavu u busenje vlažne trave. Podigao me prolaznik i povukao dalje od te kuće. Krov joj je crvena prašina nastala od lomljave crijepa, suklja prah u zrak i pada u Kupu. Ovo je završetak i početak vremena, pomislim.

Kupa mirno teče

Kupa teče mirno. Promatram taj rimski građevinski materijal, izvađen iz zemlje i negdje s kraja 19. stoljeća ugrađen u sada poluporušene kuće. Te cigle ponovno će uroniti u zemlju poput stare Siscije. Ta čvrsta građa također će ponovno izroniti iz našega posavskog ilovaka kako bi poslužila za građenje novih kuća. Sisak, Segestika, Siscija, Sissek slagan je sloj po sloj, i stoji više od dvije tisuće godina na tome mjestu, ugniježđen između meandra Kupe, Save i Odre. I opet će stajati, hoće! Volim te, moj rodni grade!

Nećemo te porušiti usprkos crvenim oznakama, jer bi tako zauvijek nestao, nestala bi tvoja vrijedna povijesna urbana struktura. Zagrlit ćemo te i zaviti rane samo da mi, tvoji ljudi, stanovnici, Siščanke i Siščani, umirimo preplašena srca, i da prestane podrhtavati tlo pod nogama.

Zagrlit ćemo te kao što nas sada grle i pomažu nam mnogi prijatelji. Obrisat ćemo suze, razmisliti i krenuti u naše i tvoje obnavljanje.

Zatvaraju se i otvaraju gotovo u isto vrijeme nova vrata. Pravo na optimizam ulili su mi nekoliko dana poslije mladi arhitekti, procjenitelji šteta, Siščanka i Siščanin, koji su mi rekli da će ubrzati osnivanje Društva arhitekata u Sisku, jer je to sada gradu najpotrebnije za obnovu. – Divno, rekoh! Imate moju podršku! Popili smo po štamprl domaće jabukovače u zajedništvu. Vani je hladno i počeo je padati snijeg. Nedostaje mi dom...

Nerina Sarkotić

Sjeme grada

Ni u najluđim snovima nisam mislila da će se krajem prosinca izuzetno teške 2020. godine zbiti događaji koji će preokrenuti živote nas s područja Siska i Banije. Jutro promjena započelo je mračno i tiho pa sam odlučila još malo ostati pod toplim pokrivačem i čekati tračak jutarnjega svjetla. U 6:28 krevet se zatresao, a suprug me budio, vičući da je potres. Nakon proljetnoga zagrebačkog, bila sam sigurna da smo bar stotinu godina mirni. Prevarih se... Treslo nas je dobro, jače nego zagrebački. Dok sam se onako snena pripremala za izlazak iz kuće, potres je prošao. Pet stupnjeva po Richteru. Solidna petica ponovila se toga dana i u 7:50, i to kao dva potresa s razmakom od sekunde ili dvije. Dan se nastavio vjetrom koji je vitlao ogoljenim granama pa sam gledajući kroz staklenu stijenu dnevnoga boravka pomislila da će iščupati svo raslinje i u kovitlacima ih podići u nebo. Čudnovata večer pritiskala me u prsima, miješala mi misli i uzburkavala intuiciju, pripremajući me za katastrofu. Nažalost, i ovoga sam puta slušala sve osim sebe, a intuicija je vikala u snovima, grebla po unutarnjoj strani mojega pupka i tiho vezla snove koji će me zakovati za krevet, bar koji sat duže od predviđenoga.

Jutro 29. prosinca bilo je gluho i čudno. Usnula sam fantastičan san u kojemu sam bila glavna glumica filma *Melancholia*. U raskošnoj vjenčanici od ledenobijeloga tafta hodam livadom gledajući u nebo, a udove mi steže korijenje koje niče oko mene. Povlači me prema tlu i ja se rastežem između neba i zemlje. Probudila sam se pod dojmom sna s glavoboljom i optužujući se kako sam opet u nekoj ludoj fazi koja mi sasvim bezrazložno pije energiju. Redovne jutarnje aktivnosti, higijena, doručak i kava pod dojmom sna, a ja raspolovljena između intuicije i materijalnoga svijeta koji me guši. Intuiciju sam zatukla kao pernati jastuk u trenucima bijesa i trudeći se biti realna, nastavila promatrati jutro. Činilo se da je nebo nekom čudnom bojom obojalo sve – od oblaka preko krovova do trave. I sve je izgledalo zlatno i krvavo istovremeno. Objektivom se boja nije uspjela uhvatiti, a riječima se ne može opisati jeza koja je punila žile toga čudnog jutra metalnog odsjaja. Na nebu su bile dvije duge, razmrljane i prljave, pružene preko krvavozlatnoga neba, uronjene u tlo iste boje. Ptica nije bilo, izgledalo je da su nestali i psi i ljudi. Sve je utihnulo kao da se napuhava, poput balona kojemu ispitujemo granice.

Pod dojmom slika i umuklih zvukova radila sam s grčem u tijelu, očekujući nešto loše što treba doći, kada je suprug konstatirao da je Banja Luku razorio tek treći potres. A banjalučki potres sinonim je prirodne katastrofe za nas rođene sedamdesetih i malo ranije. Primila sam informaciju i pokušala je dobro zatvoriti u neku od ladica sjećanja, ali gombala se ta žilavica, rastezala, gurala u proreze kako bi blokirala ladicu, trudila se kopati mi po mislima ne napuštajući me ni trenutka. Iz ove perspektive, mislim da me željela spasiti, jer je devetnaest minuta nakon podneva započeo put promjene. Jezivi zvuk, nezemaljsko hukanje čiji zvuk razdire dušu i uvlači se u stanice tijela poput hladnoće pa – udarac! Jače od bombardiranja kojima smo ne tako davno svjedočili. Krenula sam spasiti psa, moju Miju koja je ležala samo nekoliko koraka dalje od mene. Sat u obliku propelerca oživio je i s ormara se zaletio sobom. Letjeli su predmeti, a tlo se pomicalo u svim smjerovima. Dok sam padala pred Miju, vidjela sam kako se ormari pomiču, zgrabila sam je i uz tresku namještaja koji se drobio, vidjela sam ispred sebe na podu supruga koji je pao pred ulaznim vratima. Vješalica za kapute pala je pored njega. Dok sam prilazila, ustao je, oko njega su letjeli božićni ukrasi, na podu razbijena tegla s cvijećem i šljokice s krhotina božićnih dekoracija. Uspjeli smo izići iz kuće koja je mljela poput mlina. Drobila je unutra moje uspomene, obiteljsko nasljeđe i kasnije ću shvatiti – ono sve što me polako gušilo godinama. Petnaestak sekundi potresa izgledalo je kao sati. Zagrlili smo se ispred kuće sa srcima koja smo zubima zadržavali u tijelu i čekali da nas Zemlja ispusti iz zvečke u koju nas je stavila. Kako smo maleni! O, kako smo maleni mi, koji mislimo da smo superiorni! Samo perle u zvečki koja nas istovremeno baca u svim smjerovima, prevrće i udara. Petnaestak sekundi izgledalo je kao sat, dva. Beskrajno možda. Koliko sam toga doživjela i napravila u samo petnaestak sekundi katastrofe! Ovaj događaj bespovratno je promijenio moje poimanje vremena.

Čim se tlo smirilo, pokušala sam nazvati brata. Linije u prekidu produžile su agoniju.

Konstatirala sam da je Zagreb savršen, ni u trenutku ne pomislivši kako je ta teška istina ustvari sudbina mojega Siska, obližnje Petrinje i Gline. Ljudi su izišli na ulice i izbezumljeno golim rukama, limovima s dimnjaka i polomljenim olucima micali ostatke kuća i života. Sve ono čime smo se dičili i o čemu smo učili, nestalo je u trenu. Nebo se razvedrilo i nad

ruševinama je zasjalo sunce. Kuće otvorenih rana otkrivala su stare ormare, izbljedjele naslonjače i kofere s dalekih putovanja prekrivene debelim slojem prašine. Jedino čisto na tavanima bili su redovi kobasica obješenih pred koji tjedan ne bi li se do Uskrsa просуšile pod crjepovima.

Povijest je zatrpała sisačke ulice. Crjepove i cigle Rimske ulice građani su spontano počeli micati golim rukama ne bi li oslobodili prolaz hitnim službama. Goloruki, uplašeni, protreseni još su jednom branili grad. Iz napuklih zidova rađala se snaga, a krezubi Stari most protezao se nad koritom Kupe. Poput psa koji tresе vodu s leđa, stari most je sa sebe stresao ogradu i otvorio pogled na ruševine grada. Ogoљjene građevine na zimskome su suncu besramno p(r)okazivale sisačke živote. Ranjeni grad razvaljenih krovova, dimnjaka utisnutih u tlo, sa sažvakanim crkvenim satom na pločniku i tornjem spremnim za rušenje. Činilo se kao da su samo rijeke ostale u svojim koritima, a sve je ostalo pomaknuto, premetnuto, sažvakano i ispljunuto na umorne gradske ulice. Ispod zemlje je drevna Siscija, tko zna kako je i ona prošla? Jesu li ostatke grada pričuvale tone zemlje poput meke perine pa ispod tla imamo zdravo sjeme za novi grad?

Sinagoga je skinula veo, pomislila sam odmah kako je cigle s njega istresla na Steinwaya kojim smo se i kao grad ponosili. Slika rasturena pročelja sa zdrobljenim automobilima ispred zgrade Glazbene škole naježila me mišlju da je netko dolje možda išao na sat. Na Željezničkom kolodvoru nedostaje cijeli ugao zgrade. Kroz njega vidim cigleni dimnjak Segestice napuknut i nagnut kako se grčevito drži ne bi li još malo uživao u životu, poput ranjenika koji pogođen u prsa, držeći rukama krvavu rupu u pulsirajućemu mesu, polako pada na koljena i posljednji put upija slike života. Grad nestaje u oblaku prašine pod vedrim nebom koje sjaji čistim i kristalnim sjajem. Razbijeni ukrasi sisačkih fasada nepomično leže prepušteni sudbini. Valja spašavati ljudske živote, zbrinuti one koji su u petnaestak sekundi ostali bez svega. U ruševinama njihovih domova ostale su fotografije, obiteljski porculani, kristali i ručni radovi, svjedodžbe i diplome. Vjenčani pokloni, kolijevke, računala, obiteljski ručkovi. Cijela prošlost stisnuta pod glinenim poklopcem.

Mene je potres riješio kredenca u kojemu sam čuvala obiteljsko nasljeđe. Šalice s cvjetićima, tanjure zlatnih rubova i tanke čaše iz kojih je i otrov užitak za popiti. Godinama sam strepila nad tim komadima posuđa čak više nego nad svojim životom, i ova me katastrofa naučila da svega ima. Svega, osim nas. Živjeti u trenutku znači uzeti najkičastiju šalicu, popiti kavu i staviti je u perilicu posuđa bez straha da će se oštetiti. Uzeti rakiju iz ormara, popiti je iz najtanjega stakla i ako treba, iz čistog užitka ili nekoga nenadanog slavlja, zavrtlati tu čašu u zid, baš kako rade u starim balkanskim filmovima.

U petnaestak sekundi tik iza prosinačkoga podneva nestale su mnoge veze s poviješću. Presječene oštirim rezom oslobodile su nas tereta prošlosti i pustile nas da u ruševinama utiremo nove puteve. Sjeme je pod zemljom, treba mu dati sunca i vode da raste. Njegovati ga i pomoći mu da postane snažan i rođan grad.

Iza potresa ostale su ruševine građevina i ljudi. Strah od nepoznatoga, strah od siline prirode paralizirao je mnoge. Svakodnevnica je postala drugačija. Petnaest sekundi prije, spavanje, kupanje ili kuhanje bile su svakodnevne aktivnosti koje smo uzimali zdravo za gotovo.

Petnaest sekundi kasnije to postaje betonski lijes, kopanj za svinjokolju ili užarena muka, ovisno o percepciji straha koju imamo. Razgovarajući s ljudima, shvatila sam da se tuširanja najviše boje. Ogleđala, staklene stijene i keramičke pločice u većini ljudi izazivaju grozu pa se kupanje odgađa korištenjem vlažnih maramica, mokrih ručnika i povećanom dozom dezodoransa. Kada se iscrpe sve ove mogućnosti i tijelo postane ljepljiva guma, bacamo se pod tuševe brzo trljajući tijela između dva potresa. Mi, koji još uvijek imamo sreće imati kupaonice. Imati tople kupaonice još je veća sreća. Unatoč slikama koje nam muče mozgove i u kojima zamišljamo najkrvavije scene kupaonice, odlazimo u tu staklanu između dva potresa i kupamo se. Prvo rjeđe, a kako dani prolaze, sve češće. Navikavamo se.

Otpornost je spas za nas koji ostajemo.

Neki su nepovratno otišli. Rijetki će se vratiti kada se izgrade domovi, a mi koji smo odlučili ostati, mirimo se s treskavom sudbinom, prihvaćajući je takvu drhtavu poput želea od kupina i kušamo je, pa nam se ponekad čini kisela i stišće usne, a nekad je ta ista drhtava sudbina slatka i miriše na ljeto. Do ljeta ćemo se oporaviti, govorimo si, međusobno se bodreći. Ili će potresi proći ili ćemo se na njih naviknuti, nema druge. Svjesni smo kako opstaju samo savitljive grane koje se dadu milovati vjetru. Takvi smo i mi ovdje, savitljivi i puni nade.

Nismo čekali, posadili smo već nove gradove. Izrast će bolji i jači, a mi smo dobili priliku napraviti novu povijest i ponosno je pokazivati onima koji će nas u budućim danima pohoditi.

Živjeti punim plućima treba svakoga dana. Čak i onaj u kojemu izgubimo gotovo sve. Kažem gotovo, jer dok god imamo sebe, imamo odakle krenuti.

Mario Lovreković (Petrinja)

20. siječnja 2021., u Budaševu

Koncert tužne publike

Ples zemljine kore nije započet visokim tonovima violine,
valcerom ili poetskom toplinom duševnih masnica,
naprotiv,
izrazio se tvrdim bas dionicama metal koncerta,
težinom oštrice giljotine koja odsijeca glavu kradljivca
i zatim udara o drveni okvir očuvan sasušenom krvlju prethodnika
osuđenih na smrt stoljećima ranije.
Koncert tužne publike započet je vrištanjem betona i ljudi,
rifovima iz blatnjavih žica nekoć čvrste cigle,
zvucima glasnih sirena koje nikada ne snivaju pod toplinom pokrivača
već vlastitim noćnim morama natapaju madrace zla i hladnoće.
Nitko nije pustio niti glasa na nepoznate tekstove, nitko nije aplaudirao,
jer pokreti postadoše uvučene ruke užasa u debelim kaputima tragedije.
Strah se skrio, tuga je pobijedila njegovu postojanost i posebnost,
preciznost pucanja u savršene mete pretvorila se u pobačaj,
u kolekciju preživjelih što još se tresu na sve moguće zvukove života,
jer pate umjesto da strahuju, ponovno tuguju za Petrinjom.
Koncert tužne publike započet je vrištanjem betona i ljudi,
povijest se vratila na bis, nepozvana, okrutna poput ubojice djeteta,
misleći da uši nisu predvorje osjetila sluha,
već da su samo ukrasi na kolajni izgubljenog vremena u tišini umiranja.

Sanja Domenuš (Sisak)

15. veljače 2021.

Djevojka s bisernom naušnicom

spavam s mobitelom
već neko vrijeme
kad malo razmislim
otkad su počeli potresi
držim ga u ravnini desne ruke
ali nekad ga pomaknem
dok se okrećem u snu
pa padne
negdje između koljena i gležnja
stvar je vrlo jednostavna
kao i objašnjenje
nema ničeg tajanstvenog u tome
spavam s mobitelom
da me ne zatrpa
usred sna
za vrijeme potresa
sruši se na mene strop,
cigla i žbuka
ili slike sa zidova
obiteljske i neke reprodukcije
iako su lijepo rekli
da se to sve makne
nisam imala srca
ostaviti gole zidove
ružno bi izgledalo
pravokutne fleke i čavli
raznih veličina
kakve sam uspjela naći
i zakucati da se nisu savinuli
s mobitelom spavam
jer imam ideju
ako se na mene složi kuća
mogu pozvati pomoć
i svoje bližnje
reći im, ne brinite
sve je u redu
malo sam zatrpana
i Djevojka s bisernom naušnicom
mi je pala na glavu
osim toga sve pet
čekam psa tragača da me nađe

Ana-Marija Borić (Sisak)

25. veljače 2021.



Gledam i osjećam
grad koji drhti.
Moje noge se čine
jedinom okosnicom svijeta.
Noge ne računaju
korake u prazno,
ali glavom kroz zid
sasvim lagano se prolazi.
Moje srce je na pola ružičasto
ili možda nije

Djed Božićnjak ne postoji,
ali on se i u veljači još uspinje
po zidu
koji je ružičast
kao moje srce.
Možda su darovi nekog vremena
samo otrgnuti tragovi
nečega
što nesuvislo
nedostaje
poput sivog dimnjaka
na crvenom krovu.

Đurđica Vuković (Sisak)

Molitva zemlji

16. siječnja 2021.

Gledam pukotinu zime
bridi nosnicama
zabija špranju iščupanu iz grede u moj vid.

Plače staklo prosuto uzglavljem
U njemu svjetluca novi dan.
Ljulja vjetar cvrkute gladnih ptica
promrzlih na grančicama posječenih breza.
Hodaju u nama pitanja kontejnera i blata.
Nijema usta očekuju odgovor.
Na papiru jauče iz prsta pjesma
napetih žica utemeljenih u središte.
Zemljo, dubokom molitvom grebem. Suosjećam te.
Tražim tvoj drhtaj smrtonosan u tijelu tvom bolesnom i ranjenom
Grumen stavljam na prag urušene kuće.
Olakšaj mi bol. Smrznuto dijelove tijela polažem na dlan.
Ljuljam te da zaspíš.
Ne mogu. Skvrčeni su mi prsti.
Ištu i tvoj strah.
Skačemo neprestano
ti me urazumi.

UZ CVRKUT

25. siječnja 2021.

Uzalud tutnjiš raspucanom korom. Smrt plaši zaustavlja i gura u blato.
Sebeljublja.
Otvaram vrata. Srcem kucam hladnoći. Trljam zrnje koje će zagrijati cvrkut na ledenoj grani.
Pjeva.
Proleti kroz zoru u dan.
Zrnce ponese u male ruke. Mahnitost svježine pljusne u lice.
Novi dan kreće namirisani ledenim vjetrom.

PROLJEĆE

24. ožujka 2021.

Proljeće ne zna da je zemlja vlažna
da niču ljubice
da patke peru noge u hladnoj Kupu
prije Cvjetnice.
Ne zna proljeće ništa o temperaturi
o ravnodnevici
južnoj i sjevernoj.
Niti mirise ne raspoznaje
one fine i one iz neugodnoga taloga.
Ljudi talože velike količine
ništa u proljeće.
Gromoglasno
puštaju niz rijeku riječi
bolnih udaha i one blate obale
slojevitim muljem.
U njemu niče simfonija utjehe.
Pa što, proljeće ne zna
da potiče na plod koji će
dozoriti i u smrti svršiti.
Dolazi i odlazi kad se sjeti.

Simbad Hadžić (Petrinja)

3. ožujka 2021.

Lutalica

Kamo ide
teško je znati.
Spuštene glave,
ne obraća pažnju ni na što.
Tu i tamo stane uz neko drvo,
poput gospodina, pogleda ide li tko,
obavi nuždu
i nastavlja svoj put.
Nikada gladan,
siguran gdje je ostavio hranu.
Koricu kruha često zamijeni kamenom.
Snalažljiv i ustrajan,
visoko podignutog bijelog repa,
ponosno žurnim potezima šapa
korača.
Spušta se mrak.
Siguran da će se naći neka krpa za njega,
nečiji blatnjavi otirač,
a barem malo odrijema
dok ne odluči opet,
ponosno krenuti u još jedan,
novi, hladni zimski dan.
Taj stari gradski lutalica.

Siniša Matasović (Sisak)

6. siječnja 2021.

stao je život
u gradu na tri rijeke
teče upitnik

8. siječnja 2021.

luduju vrane
nebo bolesno tiho
šuta u kosi

10. ožujka 2021.

načeti gajbu
sašiti se ko svinja
psovati potres

2. travnja 2021.

ruševan Sisak
lepršave sukunjice
vraćaju nadu

Marijana Petrović Mikulić (Sisak)

12. siječnja 2021.



Nemam riječi kad u huktanju zemlje
osjetim ono tutnjanje
i ponovno postanem
bepomoćna djevojčica
koja je mislila da je zaboravila
vrijeme proživljenog rata

Bjelina je bila ista kao i sada
i noći prepune zvijezda,
hladnoća još hladnija,
samo nema više
onih nevinosti i
traganja za životom

Dogorijevaju svijeće
dogorijevaju životi
ispunjeni
sneni,
dogorijeva i moj

DAVNO, A SLIČNO

Kristian Županić

Rimska seizmološka promišljanja

„Hostem muro repellam, et praeruptae altitudinis castella uel magnos exercitus difficultate aditus morabuntur; a tempestate nos uindicat portus; nimborum uim effusam et sine fine cadentes aquas tecta propellunt; fugientes non sequitur incendium; aduersus tonitruum et minas caeli subterraneae domus et defossi in altum specus remedia sunt – ignis ille caelestis non transuerberat terram, sed exiguo eius obiectu retunditur –; in pestilentia mutare sedes licet; nullum malum sine effugio est; numquam fulmina populos perusserunt; pestilens caelum exhausit urbes, non abstulit. Hoc malum latissime patet ineuitabile, auidum, publice noxium. Non enim domos solum aut familias aut urbes singulas haurit; gentes totas regionesque submergit, et modo ruinis operit, modo in altam uoraginem condit, ac ne id quidem relinquit ex quo appareat quod non est saltem fuisse, sed supra nobilissimas urbes sine ullo uestigio prioris habitus solum extenditur.“ (L. Ann. Seneca iun.: *Quest. nat.*, VI. 1.6-1.7)

[Neprijatelja ću odbiti zidinama, veliku vojsku zadržat će utvrde na visokim, teško pristupačnim liticama, od nevremena vrata će nas zakloniti, od snažnih izljeva kišnih oblaka i kiše koja pada bez prestanka krovovi će zaštititi, požar ne slijedi one koji bježe, rješenje za gromove i prijetnje s neba su podzemne nastambe i duboko ukopane špilje (nebeska vatra ne prodire kroz zemlju, već i neznatna prepreka je prijeći), za epidemije se može promijeniti mjesto boravišta – ne postoji zlo koje se ne može izbjeći, jer nisu munje nikad uništile narode, dok epidemija isprazni gradove, ali ih ne odnosi. Ovo je zlo daleko širih razmjera, neizbježno, pohlepno i štetno za sve. Ne proždire samo domove, pojedine obiteljske zajednice ili gradove, već i čitave narode i regije zatrpava, bilo da pokrije ruševinama ili zakopa u duboke bezdane, i to ne ostavljajući tragove iza kojih se očituje da ono čega više nema je nekoć postojalo, već se nad slavnim gradovima bez ikojega traga njihovoga prijašnjeg izgleda prostire novo tlo.]

Tim riječima opisujući strah i nevjericu koja se budi u čovjeku prilikom potresa, Seneka otvara svoju raspravu o potresima i jasno prikazuje s čime se bori pojedinac koji je prošao kroz takav stres i o čemu promišlja, u čemu se svatko može prepoznati, a u ljudskoj je prirodi zanimati se i otkrivati kako i zašto dolazi do neke pojave te kako se s njom nositi. Osim zanimanja kako se s time nose naši drugi suvremenici kojima su potresi češća pojava, zanimljivo je promatrati reakcije i shvaćanja ljudi kroz povijest, što je ujedno i zadatak ovog rada.

Što se tiče antičkog Rima, brojni su rimski izvori o potresima, točnije historiografski zapisi, sastavljeni po jednakoj strukturi u kojoj iznose gdje se desio, kada se desio te koji je bio odgovor naroda i države na tu katastrofu. Pored takvih zapisa, koji su ponajviše vezani za ona područja Carstva koja su im bila od veće koristi, a potresi značajniji i češći, za dokaz nam služe i arheološki nalazi koji svojom deformacijom pokazuju da su proživjeli potrese u regijama u kojima se pronalaze. U manjoj mjeri ima rimskih filozofskih i znanstvenih rasprava o potresima koje se, iako su zastupljenija i više obrađivana tema kod antičkih grčkih filozofa, no nerijetko više graniče više s mitološkim objašnjenjem nego realnim, po grčkim uzorima pojavljuju i na latinskome jeziku rimskoga perioda.

Najpoznatija je i najopširnija rasprava Seneka Mlađeg, a pored njega tu su i kraći dijelovi Plinija Starijeg te Lukrecija na kojima je bazirana ova analiza.² Sva tri autora djeluju u međusobno bliskome vremenu, unutar perioda kasne Republike i ranog Carstva, kada je rimska kultura u najjačemu jeku te time predstavljaju i samu srž rimskoga filozofsko-znanstvenog izučavanja i shvaćanja prirode oko sebe. Analiza i usporedba tih izvora, inspiriranih nama udaljenim kako vremenski, tako i geografski, potresima, otkrit će nam kako su Rimljani otprije dva tisućljeća za razliku od nas promišljali i nosili se s potresima, onom prirodnom nepogodom koju i dan-danas dijelimo.

Strah od nepoznatoga

Najopasniji je strah od nepoznatoga. U antičko vrijeme, dok još nije bila razvijena znanost u današnjemu smislu te riječi, a filozofi su radili što je bilo najbolje u njihovoj moći da shvate svijet oko sebe, mnoge prirode katastrofe i promjene različito su tumačene samo kako bi se shvatila i prihvatila njihova uloga u prirodi, to jest kako bi se ljudi lakše nosili s nečim neizbježnim i neobjašnjivim.

U slučaju potresa, koji je i danas sam po sebi mističan i još nedovoljno istražen i definitivno nepredvidiv, stvara poseban strah kod ljudi, jer pogađa upravo ono što mnogi drže za svoju sigurnost – tlo i dom, kao što naglašava i Seneka (L. Ann. Seneca iun.: *Quest. nat.*, VI. 1.4):

„Quid enim cuiquam satis tutum uideri potest, si mundus ipse concutitur et partes eius solidissimae labant? Si quod unum immobile est in illo fixumque, ut cuncta in se intenta sustineat, fluctuatur; si quod proprium habet terra perdidit, stare: ubi tandem resident metus nostri? Quod corpora receptaculum inuenient, quo sollicita confugiant, si ab imo metus nascitur et funditus trahitur?”

[Što se ikome može učiniti dovoljno sigurno ako se sam svijet tresе i njegovi najčvršći dijelovi raspadaju? Ako ono jedino što je nepokretno i pričvršćeno, tako da na sebi napeto sve pridržava, pluta, ako se ono što je osobito zemlji gubi – čvrsto mirovanje, pa kada da se onda naši strahovi smire? Koje će skrovište ljudi pronaći? Kamo da uznemireni pobjegnemo ako se strah rađa ispod nas i iz temelja se izvlači?]

U takvim strašnim situacijama, kako iz neshvaćanja što se događa, a tako onda i iz panike, ljudima se razne stvari priviđaju i često stvarni događaji izvrću i poprimaju još sablasniji karakter. Tako na početku svoje rasprave Seneka opisuje razne strašne motive kojima upravo želi istaknuti bitnost razumijevanja zbilje, jer inače svi događaji koji se događaju prilikom katastrofe postaju još kompleksniji, kao što su ponašanja ljudi i životinja nedugo nakon potresa (L. Ann. Seneca iun.: *Quest. nat.*, VI. 1.3): „Adiciuntur his illa: sexcentarum ouium gregem exanimatum et diuisas statuas, motae post hoc mentis aliquos atque impotentes sui errasse.“ [Dodaju k tome i to da je stado od 600 ovaca uginulo i razbile se božanske statue i kako su nakon toga (potresa) uokolo bezrazumno lutali neki ljudi.]³ Ovaj citat savršeno prikazuje stanje uma uplašena čovjeka gdje mu ovakve scene još više stvaraju strah. Danas se može pretpostaviti da su ovce uginule zbog plinova, što kasnije objašnjava i sam Seneka,⁴ a scena izbezumljena čovjeka koji se ne ponaša u skladu sa svojom prirodom, u čemu vjerojatno glavnu ulogu ima panični strah, još i danas stvara dodatnu paniku postojećim užasima.

No strah od potresa i onoga što potres može izazvati – rušenje, sasvim je realan, kako i današnjemu čovjeku okruženom modernim napravama i znanstvenim otkrićima, tako i prije kada su već prave opasnost koje trešnja nosi sa sobom bile jasne (T. Lucretius Car.: *De rer. nat.*, VI. 596-598):

„Ancipiti trepidant igitur terrore per urbis,
tecta superne timent, metuunt inferne cavernas
terrai ne dissoluat natura repente...”

[Stoga se po gradovima plaše dvostrukim strahom: boje se krova iznad i podzemnih šupljina ispod da ih priroda iznenada ne rastvori...]

Mnogima je tada sasvim razumno rješenje bilo maknuti se od opasnosti, to jest preseliti zbog straha od sljedeće trešnje čak i ako im mjesto boravka nije oštećeno, ali u nedostatku potpuna shvaćanja potresa u modernomu smislu, teško je znati gdje se potresi mogu dogoditi i kolike jakosti, što samo po sebi zadaje još veću dozu nesigurnosti i straha (L. Ann. Seneca iun.: *Quest. nat.*, VI. 1.10-1.11; 1.13):

„Quis enim illis promittit melioribus fundamentis hoc aut illud solum stare? Omnia eiusdem sortis sunt et, si nondum mota, tamen mobilia: hunc fortasse in quo securius consistitis locum haec nox aut hic ante noctem dies

² Izdvojeni dijelovi iz izvora navedenih na samome kraju ovog rada jesu: L. Ann. Seneca iun.: *Quaest. nat.*, VI.; C. Plinius Sec.: *Nat. hist.*, II. 191–200; T. Lucretius Car.: *De rer. nat.*, VI. 535–607.

³ Također citat s početka L. Ann. Seneca iun.: *Quest. nat.*, VI. 1.6–1.7.

⁴ L. Ann. Seneca iun.: *Quest. nat.*, VI. 1.28.

nat., VI. 5.2): „*Illud ante omnia mihi dicendum est opiniones ueteres parum exactas esse et rudes. Circa uerum adhuc errabatur; noua omnia erant primo temptantibus; postea eadem illa limata sunt.*“ [Moram još prije svega reći da su stare teorije svega dijelom točne i priproste. Lutali su još oko istine te im je još sve u prvim pokušajima bilo novo, a tek su se poslije iste te stvari ispolirale.] Plinije spominje kako su postojale i teorije prispijele od Babilonaca koji se ravnaju po zvijezdama kao uzročnicima potresa (C. Plinius Sec.: *Nat. hist.*, II. 191): „*Babyloniorum placita et motus terrae hiatusque, qua cetera omnia, siderum vi existimant fieri.*“ [Babilonska doktrina govori da su potresi, rasjedi i sve drugo nastali pod utjecajem zvijezda...], ali odbacuje takvo mišljenje te time i proricanje potresa gledajući u zvijezde prepušta drugima na sud (C. Plinius Sec.: *Nat. hist.*, II. 192): „*Et haec quidem arbitrio cuiusque existimanda relinquuntur.*“ [Ali to pak ostavljam svakome na volju kako mu je misliti...]. Seneka nakon prikazivanja i uspoređivanja teorija i mišljenja drugih filozofa iznosi svoje mišljenje o uzročniku potresa. Smatra da je vjetar onaj koji sve stavlja u pokret te objašnjava kako ondabaš on mora biti uzrok te da ulazi pod zemlju u podzemne špilje na određenim mjestima i traži izlaz van, a ako ga ne pronade, bori se i tada skupljenom energijom izbija na površinu (L. Ann. Seneca iun.: *Quest. nat.*, VI. 18.1-18.4; 21.1):

„Maxima ergo causa est propter quam terra moueatur spiritus natura citus et locum e loco mutans. Hic, quamdiu non impellitur et in uacanti spatium latet, iacet innocuus nec circumiectis molestus est; ubi illum extrinsecus superueniens causa sollicitat compellitque et in artum agit, si licet adhuc, cedit tantum et uagatur; ubi erepta discedendi facultas est et undique obsistitur, tunc

...magno cum murmure montis

circum claustra...

fremitt, quae diu pulsata conuellit ac iactat eo acrior quo cum mora ualentiore luctatus est. Deinde, cum circa perluastruit omne quo tenebatur nec potuit euadere, inde, quo maxime impactus est, resiliit et aut per occulta diuiditur ipso terrae motu raritate facta, aut per nouum uulnus emicuit; ita eius non potest uis tanta cohiberi nec uentum tenet ulla compages. Soluit enim quodcumque uinculum et onus omne fert secum infususque per minima laxamentum <sibi parat> et indomita naturae potentia liberat <se>, utique cum concitatus sibi ius suum uindicat. Spiritus uero inuicta res est... (...) Nobis quoque placet hunc spiritum esse qui possit tanta conari, quo nihil est in rerum natura potentius, nihil acrius, sine quo ne illa quidem quae uehementissima sunt ualent. Ignem spiritus concitat. Aquae, si uentum detrahas, inertes sunt; tunc demum impetum sumunt, cum illas agit flatus. Et potest dissipare magna terrarum spatia et nouos montes subiectus extollere et insulas non ante uisas in medio mari ponere.“

[Glavni je uzrok zbog kojega se zemlja trese zrak, po prirodi brz i nemiran. Sve dok nije potaknut nečim i siguran na otvorenome prostoru, bezopasan miruje i ne nasrće na ono što ga okružuje. Kada ga iznenada uznemiri nešto i potjera te zbije u tjesnac, ako je bio dosad slobodan, samo se umiri i luta. No kada mu je oduzeta mogućnosti izlaska i odasvud prepriječena, tada... glasnom bukom u planini oko zidova... ječi i ondje dugo potisnut ruši i trese tim žezće, što se sa snažnijom zaprekom bori. Zatim kad obide čitav prostor gdje je zatvoren i ne može izići, onda, što je jače natjeran, vrati se ili kroz skrivena mjesta koja se razdvajaju samom trešnjom i stvaraju otvori ili izlazi kroz neka nova mjesta. Tako se tolika njegova sila ne može zadržati i nijedan sklop ne zadržava vjetar. Razrješava sve okove i sa sobom nosi čitav teret te ušavši u uske prostore stvara proširenje. Svakako se neukrotiva energija prirode oslobađa i tako kada je razdražen, traži svoje pravo. Zrak je uistinu nepobjediva stvar... (...) Mi se, također, zalažemo da je zrak jedini koji može učiniti takvo što, jer od njega ništa u prirodi nije snažnije, ništa brže te bez njega ni ono što je najživahnije nema snagu. Zrak potiče vatru, a vode su mirne, ukloniš li vjetar, primaju baš taj udar pri naletu vjetra. Isto tako može smrviti velika područja i podići nove planine te postaviti nikad viđene otoke nasred mora.]

Isti uzrok i teorija vezani za zrak i vjetar pronalaze se i kod Plinija, koji još k tomu uspoređuje buku potresa s grmljavinom, a rasjede s djelovanjem munja (C. Plinius Sec.: *Nat. hist.*, II. 192):

„...ventos in causa esse non dubium reor. neque enim umquam intremiscunt terrae nisi sopito mari caeloque adeo tranquillo, ut volatus avium non pendeant, subtracto omni spiritu qui uehit, nec umquam nisi post ventos, condito scilicet in uenas et cava eius occulta flatu. neque aliud est in terra tremor quam in nube tonitruum, nec hiatus aliud quam cum fulmen erumpit incluso spiritu luctante et ad libertatem exire nitente.“

[...bez sumnje smatram da su vjetrovi na stvari. Zemlja pak nikad ne drhti osim kad je more uslavano i nebo tako smireno da se ni let ptica ne može održati, jer je čitav zrak koji ih nosi povučen, a dogodi se (potres) tek nakon vjetra, jer je, naravno, zatvoren u špiljama i skrivenim jamama. Drhtaj na zemlji nije ništa drugačiji nego grmljavina u oblaku, niti je rasjed išta drugačiji nego kada munja pukne, jer zatvoreni zrak se bori i nastoji izići na slobodu.]

Jednako se mišljenje pronalazi i kod Lukrecija koji još ističe kako je sastav tla ispod površine vjerojatno posvuda jednak, to jest posvuda su podzemne špilje i velike jame u koje zrak može ući i izazvati potres pri izlasku (T. Lucretius Car.: *De rer. nat.*, VI. 535-539; 557-560; 591-593):

jedne na drugu stranu kao na brodu. Ja pak smatram da postoji i treći način koji je već jasan samom riječju, jer ga nisu bez razloga naši preci nazvali *tremorom* (to jest drhtanjem). Razlikuje se od prethodna dva po tome što tada sve vibrira, a ne trese se i ne naginje. Najmanje je štete u takvome slučaju, kao što je i *inklinacija* daleko pogubnija od *sukusije*...]

Kod Plinija se, također, vidi da razlikuje više vrsta potresa i načina njihova izvođenja te jednako kao Seneka tvrdi da je *kad vibrira* najbezazlenija vrsta potresa (C. Plinius Sec.: *Nat. hist.*, II. 198): „*Magna differentia est et in ipso genere motus, pluribus siquidem modis quatitur. Tutissimum est cum vibrat crispante aedificiorum crepitu...*“ [Velika je razlika i u samome načinu trešnje, jer se na mnoge načine zemlja potresa. Najsigurnije je kada zgrada vibrira sa širećim škripanjem koje ga prati...].

Što se tiče ostalih pojava koje slijede nakon potresa, Seneka govori da izvire voda⁷ te naviru otrovi plinovi iz zemlje koji truju i ubijaju te zaluduju sve one koji ih udahnu, čime razbija svaku iluziju ranije spomenutog paranormalnog⁸ (L. Ann. Seneca iun.: *Quest. nat.*, VI. 28.2-28.3):

„Ubi per saecula condit<u>s tenebris ac tristitia loci creuit in uitium, ipsa ingrauescit mora, peior quo segnior; cum exitum nactus est, aeternum illud umbrosi frigoris malum et infernam noctem uoluit ac regionis nostrae aera infuscat. Vincuntur enim meliora peioribus. Tunc etiam ille spiritus purior transit in noxam; inde subitae continuaeque mortes et monstruosa genera morborum, ut ex nouis orta causis.“

[Kada tijekom nekoliko vjekova (zrak) skriven tamom i neugodnom hladnoćom mjesta se sve više kvari i postaje sve lošiji i mrtviji, a sam ga boravak čini sve težim, kada pronade izlaz, zavitla onu vječnu trulež sjene i hladnoće pa zagadi naš zrak, jer onaj je kvalitetniji zrak nadvladan zagađenijim. Tada i onaj čišći zrak prelazi na štetu te odatle nastaju iznenadne i česte smrti te stravični oblici bolesti kao da su nastali iz nekih novih uzroka.]

Autorima su poznata trusna područja koja spominju unutar izdvojenih dijelova izvora, kako ona na teritoriju Grčke i Bliskog istoka, tako i Kampanije u Italiji te Apenini i Alpe na kojima se događaju brojni i značajni potresi. Seneka, govoreći o potresu u Kampaniji, naglašava da prema tradiciji nisu za očekivati zimi (L. Ann. Seneca iun.: *Quest. nat.*, VI. 1.1): „...*hibernis diebus, quos uacare a tali periculo maiores nostri solebant promittere.*“ [...tijekom zime, kada su i naši preci običavali govoriti da nema takve opasnosti.], a Plinije kako su potresi češći noću te u jesen i proljeće pa stoga rjeđi u Galiji zbog jače i duže zime, a isto tako i u Egiptu zbog jačeg i dužega ljeta te planinskim i primorskim područjima, a uvjetovani su vremenskim prilikama i pomrčinom sunca i mjeseca kada su oluje mirnije (C. Plinius Sec.: *Nat. hist.*, II. 194-195):

„Maritima autem maxime quatuntur, nec montuosa tali malo carent. exploratum mihi est Alpes Appenninumque saepius tremuisse. et autumno ac vere terrae crebrius moventur, sicut fulmina. ideo Galliae et Aegyptus minime quatuntur, quoniam hic aestatis causa obstat, illic hiemis. item noctu saepius quam interdiu. maximi autem motus existunt matutini vespertinique, sed propinqua luce crebri, interdiu autem circa meridiem. fiunt et solis lunaeque defectu, quoniam tempestates tunc sopiuntur, praecipue vero cum sequitur imbres aestus imbresve aestum.“

[Primorska područja najčešće se tresu, a ni planinska ne oskudijevaju. Otkrio sam da Alpe i Apenini često podrhtavaju. U jesen i u proljeće potresi su češći poput grmljavinskih oluja, stoga Galija i Egipt imaju najmanje potresa, jer na jednoj strani ljeto priječi, a na drugoj zima. Isto su tako noću češći nego danju, no najjači su ujutro i večer, ali često budu i u svitanje te tijekom dana oko podneva. Javljuju se i za pomrčine sunca i mjeseca, jer su tad i oluje uspavane, a osobito kada vrućina uslijedi kiši ili kiša vrućini.]

Plinije na kraju još navodi da je moguće predvidjeti potres po nekim znakovima koji se pojavljuju u prirodi, a ujedno opravdavaju i da je vjetar uzrok potresima. Ako nema vjetra i mirno je, mora da je pod zemljom te pomorci prvi mogu osjetiti udar na pučini, ptice su uznemirene, ali zbog nedostatka vjetra sjede po lađama, zatim se oblaci u linijama rastežu po nebu te bunari odaju njihov nailazak zamućenom vodom i smradom koji se osjeti (C. Plinius Sec.: *Nat. hist.*, II. 196-197):

„Navigantes quoque sentiunt non dubia coniectura, sine flatu intumescente fluctu subito aut quatiente ictu. intremunt vero et in navibus post<es> aequae quam in aedificiis crepituque praenuntiant. quin et volucres non inpauidae sedent. est et in caelo signum praeceditque motu futuro aut interdiu aut paulo post occasum sereno tenuis ceu lineae nube in longum porrecta spatium. Est et in puteis turbidior aqua nec sine odoris taedio...“

[Bez sumnje pomorci mogu naslutiti ranije, jer bez vjetra ih podiže iznenadni val ili neki udarac trese, vrata se na lađama tresu jednako kao i u građevinama i naviještaju škripanjem, a i ptice uplašene sjede. Postoji i znak na nebu koji navještava kada će biti potres ili tijekom dana ili malo poslije zalaska sunca kad se oblak na vedrome nebu poput tanke linije pruža po dužini, a u bunarima se voda muti te izlazi neugodan miris...]

7 Npr. L. Ann. Seneca iun.: *Quest. nat.*, VI. 4.1.

8 L. Ann. Seneca iun.: *Quest. nat.*, VI. 1.3.

0 tijekom rimskih potresa od 1. ožujka 1703. do 1. ožujka 1705. godine s prikazom bolesti i nastanka epidemija koje su tih godina vladale u Rimu te prikazom mnogobrojnih učinaka na prirodu koji su zamijećeni u to vrijeme.

Sve što smo pisali o potresu u Rimu i susjednim gradovima one nesretne 1703. godine poglavito sadržava povijest onoga što se zbilo tijekom dvaju mjeseci, siječnja i veljače.¹² Ono pak što se u tim mjestima događalo do današnjega dana, ispričati ćemo ti, predragi *Houttuyn*,¹³ u kratkim crtama. Nije se čulo za snažniji i opasniji potres od velikoga potresa koji se zbilo u Rimu 14. siječnja i 2. veljače 1703. godine, i to sve do 18. travnja iste godine, ako izuzmeš kratku i gotovo neosjetnu trešnju. Toga dana, dok se slavio Uskrs, oko trinaeste ure¹⁴ ujutro, zatresla se talijanska zemlja, no ne tako snažno kao prethodna dva puta, premda je i to izazvalo veliku tugu i strah građana. Napokon se dana 25. svibnja, noću o petoj uri, odnosno pet sati od zalaska sunca, začuo posljednji potres, i to gotovo jednako snažan i razoran i uvelike nalik onome koji se dogodio 2. veljače 1703. Ja, koji sam bio kod kuće, opazio sam da je sluga od straha skoro počeo trčati. Do ovoga trenutka, odnosno do siječnja mjeseca 1705. godine, u Rimu se nije opazio nikakav drugi potres, barem ne tako snažan i očevidan.

U susjednim mjestima u Laciju, kao i kod Sabinjana, Maržana, Samničana i drugih stanovnika u susjedstvu Napuljskoga Kraljevstva, kod kojih su dva velika potresa izazvala ogromne štete, nije bilo tako. Naime, mnogi su od njih sve do toga trenutka tresli zemlju i to prilično snažno, na štetu građana i kuća. Oko Terama, Spoleta i susjednih gradova potresi traju još uvijek i gotovo su neprekidni: 20. svibnja 1704. godine ondje su dva snažno zatresla zemlju izazvavši nemali strah žitelja. Najsnažniji je ipak bio u Spoletu i u susjednim mjestima na blagdan svetog Petra o dvadeset i trećoj uri 1703. godine. Štoviše, puno mjesta koja smo nabrajali u našoj pripovijesti o potresima treslo se sve do veljače ove 1705. godine, a zemlja još uvijek nije mirna. Na nekim se mjestima potres čuo i 2. srpnja 1703. godine. U genovskoj luci more se povuklo s obale tijekom nekoliko sati, i to na priličnu udaljenost. Poslije toga povlačenja lagano su se tresle Genova i Carmagnola u Pijemontu. Dana 13. svibnja o sedamnaestoj uri bio je drugi potres u Genovi. Oko 7. prosinca 1704. godine oko ponoći drhtali su Bologna i Firenza.

U siječnju ove 1705. godine, noću oko četvrte ure od zalaska sunca, dogodila se srednja konjunkcija Marsa i Saturna na 29 stupnjeva i 38 minuta u Ovnju. Te je noći u Rimu puno građana čulo lagani potres, negdje oko devete ure od zalaska sunca. Otad do današnjega dana 31. siječnja, kada ovo pišem, objavljeno je da se Napulj dvaput snažno zatresao, a još snažnije i češće Spoleto i susjedna mjesta, Rimini i drugi talijanski gradovi. Posljednjega tjedna u siječnju iz Venecije su pisali u Rim da se tijekom proteklih mjeseci snažno tresao grad i utvrda na otoku svetog Maure u Epiru koji Latini zovu Leukada ili Nerit, uz nemalu štetu za građane i domove. Zasad se ne zna je se ondje tresli i drugi susjedni gradovi.

Kada je pak o nedavnome napuljskom potresu riječ, smatrali smo da bi ovdje bilo korisno pridodati i pripovijest o velikome napuljskom potresu iz 1688. godine.¹⁵ Godine 1687., ako se ne varam u mjesecu travnju, noću se zatresao

¹² Riječ je o seriji jakih potresa, magnitude veće od 6 stupnjeva Richterove ljestvice, koji su u prvoj polovici 1703. godine pogodili Apeninski poluotok. Epicentar je bio u blizini Nursije (14. siječnja), Monterealea (16. siječnja) i L'Aquila (2. veljače), a valovi su se širili prema jugu u radijusu oko 36 kilometara. Procjenjuje se da je u tim potresima stradalo više od 1000 ljudi. Detaljnije usp. Galli, Galadini et al. (2005). Surface faulting in Norcia (central Italy): a „paleoseismological perspective“, *Tectonophysics*, sv. 403, br. 1–4, 2005., str. 117–130., doi:10.1016/j.tecto.2005.04.003.

¹³ Peter Houttuyn (Amsterdam, 18. 6. 1648 – Leiden, 10. 1. 1709.), nizozemski botaničar i profesor medicine na Sveučilištu u Leidenu. Bio je član austrijske akademije Leopoldine i Kraljevskog društva u Londonu.

¹⁴ Odnosi se na talijansku uru, odnosno način mjerenja vremena koji se u Italiji koristio od 14. do sredine 18. stoljeća. Dan je bio podijeljen na 24 sata jednake duljine, s time da je prvi sat počinjao u trenutku zalaska sunca.

¹⁵ Potres se zbilo 5. lipnja 1688. godine s epicentrom u Sanniju, u pokrajini Benevento. Procjenjuje se da mu je magnituda bila 7 stupnjeva prema Richterovoj ljestvici. Napulj i svi susjedni gradovi

vladale su crijevne groznice za koje sam rekao da su sklone ovakvoj klimi. Protiv njih sam se uspješno borio svojom metodom grijanja trbuha i juhana za probavu koje se kuhaju od radiča, koštica citrusa, korijenja trave i drugih vrtnih biljaka. Piju se za čišćenje u određenim razmacima kada se tvar već i razgradi i raskuha, uz preporuku lagane hrane, ostavivši po strani nezdrave pripravke od školjaka i praške te slične tričarije spravljene od lužina i vapnenca budući da su iznimno štetne za takvu vrstu groznica, a što sam opširno obrazložio u svojim djelima. Kako bih volio da se to neznano porijeklo crijevnih groznica i tajanstvena metoda njihova liječenja što bolje upozna, razjasni i uđe u upotrebu umjesto pijenja lužina i barbarskog i štetnoga kinina koji su mnoge strmoglavili u podzemni svijet ili u neizlječive bolesti! No možda će osvanuti dan koji će ovu istinu razotkriti potomcima i pokazati da ljudima nisam prodavao snove i izmišljotine.

(...) To je zaključak i sažetak najznačajnijih događaja koji su se posljednjih godina zbili u Rimu. Ponajprije se pak tiču povijesti i učinaka potresa koji su se mogli vidjeti ovdje i u susjednim mjestima od nesretne 1703. godine do ožujka ove, 1705. godine. Premda je Rim bio miran od posljednje zemljine trešnje koja se dogodila 25. svibnja 1703. godine, susjedna mjesta se tresu do danas. Najbliže od njih je Spoleto koji se, sa susjednim mjestima, snažno tresao prošloga siječnja kao što smo gore ispriopovijedali, a zemlja se još uvijek nije smirila. Kako bi se umirio bijes velikoga Boga zbog ljudskih opočina, uz svakodnevne pobožnosti koje u gradu vrše njegovi stanovnici na papin¹⁷ su nalog od veljače 1703. godine do ožujka ove 1705. godine svake večeri o jednoj i pol talijanskoj uri četvrt sata zvonila zvona svih talijanskih crkava kako bi svi stanovnici prignuli koljena i uputili molbe Svevišnjemu da dobiju oprostjenje grijeha i kako bi naposljetku On od nas otklonio i zaustavio zastrašujuću opasnost od zemljine trešnje. Da bi i budući naraštaji znali za pomoć koju nam je Bog pružio, osobito tijekom potresa 2. veljače 1703. godine kada se slavio blagdan Svijećnice, papa je posebnom odredbom naložio da rimski građani prvoga dana veljače i ubuduće poste na spomen i u čast Svete Djevice prema običaju svečanijega posta i da ga se pridržavaju pod prijetnjom kazne za grijeh.

17 U pitanju je papa Klement XI. (pravo ime Gianfrancesco Albani), papa od 1700. do 1721. (Urbino, 22. 7. 1649 – Rim, 19. 3. 1721).

NITKO NE ZNA

Arvo Pärt, *Ogledalo u ogledalu*

Netko je rekao: „Tišina ima oči.“

Netko je rekao: „Tamnozlatne.“

Netko: „Da s njima proviđa vrijeme.“

Netko: „U njima je zapisano, nema te.“

Postoji voda, koja dotječe niotkuda,
svjetlucavo prštanje – čega?
Postoji livada, u kojoj oko iščezava,
grozota usuda u zelenom vjetru.

Zvuci kaplju. Odlaziš.
U izvanjskost? U unutrašnjost? Crte se stapaju.
Nitko ne zna: život je proziran.

Nitko ne zna, što se odista događa.
Kožu ti natapa unutrašnja kiša.
O, bliži se vrijeme, kad stupit ćeš u tišinu.

UNUTRAŠNJOST PJESME

Događa se da ne prepoznaješ riječi:
promijenile su se u oči i ruke,
u prostore, žive, bezdano duboke,
u binom usudnih nepoznanica: „ti“ i „svijet“.

U nigdje, u nikad stepenice se ruše.
I u trenu se sve, što znaš, razlijeće.
Da jesi i nisi, sad je zbilja.
I jezik ti tvrdne od te istine.

No u tvojoj su majušnoj sobi šume
i svaka ulica istječe u nebo,
nigdje više nema znamenja, jer sve je tu.

U tom strašnom trenutku živog mira
jedino tvoje drhtanje jest „zašto“ i „zato“ –
i kročiš u sebe s milosrdnom tjeskobom.

ZIMSKA RAPSODIJA (VARIATIONES TRAKLIANAE)

Nema hladnih anđela, koje je osjećao Trakl.
Iz grmlja se kostur djeteta ne srebri.
Jedino su preostali, vrane, crno drveće, zimski dan.
I kameni život. I to, da te nema.

Bijaše modro lice ribnjaka.
Bijaše čovjek, koji je prebivao u kristalu.
Zamrznuti koraci u bezglasju.
Nestale su boje. Budućnost je nestala.

Al' ono što dolazi tek u drhtaju,
što sja pokopano u osvitu onkraj nas,
što lomi misli, što uvijek je istinito,

tu je: smrznuto u riječima, u pijesku.
Još duša nije istekla. Preostao je grimiz:
kroz bijele vjede beznađe zrači tamo prijeko.

JA

Pomodrjeli prsti u oštrom snijegu,
uvijek ta riječ... čega nema...
Ti nisi, gdje stojiš: na drugom brijegu
sunce je uvijek v megli.

NITKO NE ČEKA

Prigušeno sunce, izbljedjele slike,
kajih, kao i nas, uskoro neće biti.
Pogled ponad krovova ne traži ništa:
plavetnilo teče u rasklopljeno oko.

S dodirom je izgubljeno ono najbliže.
Pepeo daljina, ugasli mitovi, studen,
nitko više ne čeka, nitko ne piše,
dolazi noć, prostranija od vremena.

Tomislav Marijan Bilosnić

Dok pčele i leptiri glazbaju

ZORA U KOJOJ SLUŠAMO PČELE

*S usana tvojih, nevjesto, saće kapa
pod jezikom ti je med i mlijeko...¹⁹*
Već rođena imala si boju meda
kao dan u doba jantara, suza
umorne smole pod tvojim korakom
U medu spavaš, u bljesku proljeća
pod žutim zvijezdama s kojih dopire
spokojan glas, samo tvom biću shvatljiv
spomen na kamen zlatni, i zoru
u kojoj slušamo pčele
i tvoj odgovor meni zbunjenome
s dvije čaše u ruci teške kao zemlja
obilja po kojoj teče mlijeko i med

VIVALDIJEVO PROLJEĆE

Svi su bili veseli, sunce se rasulo u prah
Vivaldi je pratio pčele
i skladao *Proljeće*²⁰
Ne kažem da on to čuje prvi put
pčele su se javljale u više navrata
dok su mu oči bile u cvijetu bagrema
Bilo je dovoljno otvoriti prozor
vidjeti kako se mijenja priroda svijeta
i zvuci koji se gube
van dohvata neba
Vivaldi i sam pomiče godišnja doba
ovisno o trenu u kojem se umnažaju pčele
I dok se zora vraća kao latice sunca
uz tek zamjetan pokret krila
u ljubljenom prostoru zvone biseri

¹⁹ *Pjesma nad pjesmama*

²⁰ Iz Četiri godišnja doba

U EFEZU

Jedna je pčela skončala u Efezu
Jedna je svećenica istoga časa
zapalila svijeću
znajući dobro kako čuvati tajnu
Nakon tri tisuće godina
kada sam šetao Efezom
svijeća je gorjela
na grobu umrle svećenice
vodič mi reče:
svijeću svakoga jutra
dolazi upaliti dijete svjetlosti

KAS VALKIRA

Na krilatim konjima pčele su zbiljska udaljavanja
u rojenju pčela umijeće je kasa Valkira
Valkire su u pčele uhvaćene
pčele na prstima nosi Wagner
umjesto prstena
Drago kamenje na rukama djevice
u kukuljici kukca pepeo i prah
Djeve od pčela krađu zlato
i u med ga pretaču
u svilu njegovu
Valkire će od meda sastaviti prsten
i oklope za svoje ratnike
zaboravit će na vuka i gavrane
i labudove u samoći
mijenjat će izgled i veličinu
u svjetlu sjevernom
koje se javlja i uzdiže visoko gore
i umnaža
veliko kao rojevi pčela
koji zastiru vid

LEPTIR LUNA U CORDOBI

U Cordobi luk do luka
leptir luna nad njima je
A po mostu tom visokom
na obali tko zna kojoj
*kor anđela crnih stiče*²¹
Federico u samoći i leptiri
tako laki
Miris vina Guadalquivira
s leptirima pod zvijezdama
među divnim mladčićima
U Cordobi u Cigana
lice od maslina
i Guadalquivir u očima
drevni sveti običaji
u košulji krvlju otežanoj
svoj od vlati pčela i leptira

U SEVILLI POKRAJ VODE

U Sevilli sav u svili
leti leptir
u marami ogledala
u očima suncokreta

U Sevilli keramika
i leptiri u bojama
sjene slapa orhideja
moje srce porumeni

U Sevilli carske palme
nebo krote
a leptiri zoru miju
i prozore na dvorcima

U Sevilli pokraj vode
krv dalija
krila vjetra
i leptira u vrtovima
U Sevilli leptirica
plava svjetlost lakirana
noć u zvijezdi
na vrh mača perunike

Toreador s leptirima
dođe kasno iz daleka
u Sevillu što se zlata
u podnevu gola bljeska

21 F. G. Lorca: *Umro od ljubavi, Cigarski romancero* (preveo Nikola Miličević), str. 124.

Molitve

Projekt Ranjeni jezik – Knjiga druga, u nastajanju

Ganjak

Glas od stakla klizio je kroz čestice/prostor ganjka tako da nitko nije mogao stupiti, ući, hodati njime. Postao je osjetljiv kako samo glas od stakla može biti. Ona ljubičastog, tamnoljubičastog glasa nije pjevala osim kada bi se ponizna uzvisivala prema nebu sa željom, nagnućem, predanošću za prostorom, za boravkom tamo gdje je on koji joj je podario sve. Njezinu mističnost. Njezinu goropadnost. Shvatila je da nema izbora. Pustila svoj glas od stakla, ljubičasti, tamno ljubičasti glas da potrči u zagrljaj nebu. Prvi puta pobjerala se da je napušta. Čitav ganjak tada se zamotao okolo njezinog vrata kao šal sastavljen od modrine neba. Grijao je kada je bila pred svojom ranjenom kućom zaštićenom treperenjem breza što su tu stajale. Suzu što udomila se u njezinu oku pustila je da pretvori se u potok pun riba govornih. Gorljivo zborile su tišinom. Vratio joj se glas boje meda od kestena, boje meda od vrieska. Otpjevala je oratorij neba. Sve zvijezde, sva nebeska tijela u sumrak što je donosio hladnu noć odgovorila joj treperenjem, toplinom, vibracijom. Zavjetovala se u ime njegovo da ju čeka mjesto koje god želi u kući neba. Ona je odgovorila da je za nju dovoljan ganjak neba što vodi u kuću Gospodinovu. Gospodin naložio vjetrovima da je očiste, gromovima da je osvijetle. Ganjak neba koji vodi u kuću Gospodinovu stoji sada otvoren, pušta da se njezine stope uprisutne u njegovu prostoru, da ona bude jedno s njime. U potpunosti.

Izgovoriti naglas/natiho

Male nesreće vode sreći. Velike budu velike, pogubne neko vrijeme što ga je teško izmjeriti. Pa postanu manje ali ne izgube se nikada. Prerastu u tugu što se javlja s vremena na vrijeme, u ponos zbog toga što smo to prošli, preživjeli. U životu ima netko drag, blizak, dalek što s nama sve to dijeli. To je sreća. Ni velika ni mala. Prosto sreća. Traje koliko plamen svijeće. Nesreće koje nismo mogli doživjeti kako treba okrenu se pokažu nam lice. Od nas ovisi kako će to lice izgledati. Radilo se o sreći, nesreći mi moramo to izgovoriti naglas/natiho. Kad tad.

Tango

Čovjeka senjska bura otpuhнула na Baniju. Orkanski zaokret vjetra prebacio ga na drugi kontinent, Južnu Ameriku, područje Patagonije. Tijekom putovanja prije nego su mu se oči sklopile upile su zrnca odsjaja. Mora. More valovima uspavalo ga gotovo. Prenuo se u zadnji čas. Osjetio da mu u susret dolazi smrt. Progledao. Pokušao trgovati sa smrću. Prodati je nekome u hladnoj zemlji gdje teško je susresti čovjeka. No naišao je on na konju. Primijetivši ga nasmijao mu se ledenim osmjehom. Pokušao prodati mu vlastitu smrt za jeftine pare. Ali nije uspjelo. Smrt udomila se u njemu. U smrti udomila se zemlja ognjena. Kada se priroda utišala molio je čovjek što sišao je s konja. Molitva bila je kratka. Znao je da će se priroda probuditi. Imao je toliko vremena da otpleše tango s ženom. Stvorila se od niotkuda. Čim je ples završen ostala je pusta zemlja. Vjetar, vulkani plesali su tango, nogu lakonogih. Nitko, nikada nije otplesao takav tango.

Adagio

Isidora je stanovala u ulici gdje svirao je violončelo. Nekada davno tu stanovao je Albinoni. Otišao nekuda daleko. Nije ga stigla upoznati. Slušala bi njegov adagio u g-molu. U njoj probudilo bi se duboko unutarnje slušanje. U rana jutra ili kasne večeri pretvarala bi ga u tekstove putopisa, dnevnika. Voljela je pjevati budući je završila Višu djevojačku školu u Novome Sadu. Bogatstvo asocijacija resilo je njezin život. Nagnuće ka impresionizmu vodilo ju je u putovanja mnoga što su poput niza točaka raznobojnih razbacana po knjigama njezinim. Kako bi to prenijela mladim naraštajima predavala je kao gimnazijska nastavnica u Pančevu, Šapcu, Beogradu. Bila je suputnica onoga što s nama putuje čitav život. Poslije sahranjena je u Beogradu. Voljela je putovati, pisati putopise. Stoga uzvisio ju je na nebo. Jednoga dana kada se vrati na zemlju moći će svima pročitati putopis o nebu. Teško da će ga moći razumjeti. Jezik neba nije im poznat odveć. Osim nekim. Poslije kraćega razmišljanja odlučila je tu knjigu ostaviti gore na nebu. Oni koji tamo dođu moći će je pročitati. Na toj knjizi zvijezde su iscrtale leptira. Zabilježile su tako njezinu nemirnu, nesretnu dušu. Udomljena na nebu našla je svoj mir. Dalje slušala je Albinonijev *Adagio*.

Leksikon svakodnevnog života.

Rođen sam 1955. godine, 21. travnja u devet sati ujutro u Čakovcu, na adresi Mažuranićeva 10. Znam. Svačija epoha počinje danom rođenja, završava danom smrti. Toga prvoga dana se ne sjećam. Ne sjećaju ga se ni moji roditelji, jer ih više nema. Ne sjeća se ni matičar koji je izdao potvrdu o mome rođenju jer ni njega više nema. Ja sam još tu. Tu je i moj djed Franjo. Čeka me tu na rubu kada ću trebati preći na drugu stranu. Neću tamo biti sam. Čekati će me otac Josip majka Pauline. Nisam ušao u kutiju sjećanja. Ne još. Tu su u susjedstvu neki koji će me se sjećati kada odem. Sve se to zapisuje i zapisivati će se u leksikonu svakodnevnoga života. Da li u ovome trenutku netko moli za mene. Moli, ali ja to ne znam. Neću znati ni onda kada odem iz leksikona svakodnevnoga života. Ili možda hoću. To sada ne mogu znati. Zapravo skrivi ću se u nevidljivo pismo beskraj. Posmatrati sve one što se baškare. Pružiti im ruku kada će trebati preći na drugu stranu jer moj djeda Franjo ne može baš sve stići.

Molitva za ozdravljenje

Ne smije se lagati u stvarima srca. Stidan, junačan može se biti. Imam nakanu nabaviti više vrsta tamnih čokolada. Ti ćeš dobiti onu koja bi trebala liječiti svaku bolest. Čokolada s biljem, voćem, zrakom Mediterana poslužena na kockice na tanjuru od bijeloga porculana. Dugo si bila odsutna od ljudi, družila se sa suncem, kišom. Sada si čista. Kad uzimaš kockicu čokolade, moraš znati da uzimaš hostiju što posvećuje, čisti ljudsku dušu. Ako imaš nakane dijeliti tu kockicu čokolade moraš znati da je ljubav, ljubav jedino ako je čista. Jedini vjerodostojni dokaz ljubavi ja aura blaženstva što nas čuva, vodi putem kojim trebamo ići. Tišina postojeća između nas je tišina maternice. Čeka se da iz nje izađe čedo: „Naša ljubav.“ Ne valja žuriti. Jednosta što ju dijelite ima potrebu za poniznošću, strpljivošću. Koliko god bila jaka, lijepa mogla bi izgorjeti u jari strasti. Strast treba stišati. Treba se prišuljati do prvoga poljupca. Pustiti da on liječi, oplemeni ljubav koja ima potrebu za smirenošću, trajanjem. On će vam na uzglavlju ostaviti cvijeće vjerovanja iako ćete vi možda odabrati neko drugo cvijeće. Na vama je da zajedno izaberete, da u svakome trenutku budete svjesni od koga možete zatražiti blagoslov. U trenutku moći ćete si pokloniti poklone zaručnice. Oni vas mogu približiti bezvremenosti što u stvarima, materiji može izgubiti svoj značaj. Trenutak je to prolazne slave, pokušaj pokajanja za sve što je učinjeno, što će biti učinjeno što nije niti će zavrjeđivati blagoslov. Blagoslov dolazi s oprostajem poput mekane vate što obavija ranu, bol, grijeh. Slobodno možemo se vratiti u okrilje ljubavi. Iz gnijezda poput ptice u letu otprnhnuti će sve što je sklono zaboravu. Ljubav treba snagu, intenzitet. Prije svega treba raditi na postojanosti te ljubavi. Sjene, čvorovi znaju se dogoditi. Oni su dokaz hoda k postojanosti. Moramo tu biti spremni nositi ožiljke ljubavi. Tek ćemo onda moći prihvatiti svjetlost jutra kao i tamu noći što se prelijevaju između zaljubljenih bića. U sferi svakodnevnoga neće biti razlike između visokog, niskoga. Sve boje bit će sažete u istosti. Dijete koje će doći jednoga dana moći će tu priču o istosti ispričati do kraja ili do početka. Približiti je onima što su prošli, koji prolaze stazom ljubavnom.

Razgovor s Marijom od čuda zimzelenog

Nismo mi koji možemo suditi drugima a kamoli sebi. Postoji zrcalo koje u trenutku kada smo čisti, ponizni pokazuje nam našu sliku koju jedino tada možemo prihvatiti. Jedna od kušnji, najvećih kušnji je darovati svoj život. Život za ljubav onoga tko je svima darovao život i po kojem jesmo. Postoje mnogi potoci, rijeke, mora. Oni su bogati svojom različitosti. Ona predstavlja

bogatstvo što izvire iz jednog te istog izvora ljubavi, ljubavi onoga koji je ljubav sama. Činjenica da netko tu ljubav naziva različitim imenima ili se odriče postojanja te ljubavi ništa ne mijenja. Onaj tko ne prihvaća drugog različitog po mnogo čemu od njega ne prihvaća ni sebe sama. Svi slijedimo zakon umiranja, smrti, istine. To preplet je nježnosti, grubosti. Vjenčić biljni

poklonjen dušama bez obzira iz kojeg sazviježđa dolazile. Teško je odmaknuti se od vlastita tijela što nas pritišće svojom zemaljskom strukturom. Ali to smo mi, od toga nije moguće pobjeći. Potrebno je tijelo premjestiti u neku drugu strukturu, primjerice strukturu šume, vode, neba. To će tijelo biti ispunjeno vibracijama medija u kojima se nalazi. Raspored našega tijela promijeniti će se. Sve će se promijeniti: „Prsti, oči, sluh, dodir.“ Kako bi nam bilo lakše pokušati ćemo se rasporediti u kutijice boje/oblika/traženja ili u kutijice modrog/mora/ glasa. Biti ćemo dobro, sve oko nas će biti dobro. Ničim izazvan u nama će zapjevati šafran. To će nas promijeniti sasvim. Jučer, danas, sutra stopiti će se u slatkiš podatan ustima. Možda ćemo se umoriti, reći dosta. Ogledalo naših ideala, ogledalo ideala onih koji su svoj život žrtvovali za drugog ili drugo otvoriti će nam oči, dati snagu da nastavimo dalje. U kaleidoskopu gdje se boje, njihov raspored gledan kroz sunčevo svjetlo brzo mijenjaju nije važno ni koja nam je imena život nadjenuo. Dubina. Rasap. Tijelo. Agape. U sunčevoj paleti ukaže se čas jedno čas drugo ime proizašlo iz niza sunčeva. Ime se otkriva onome tko je sposoban vidjeti. Ljudi kroz kušnje životne vrlo grube prolaze. Na razmeđu između gorčine, boli ponekada radikalne vrlo. Samo neki od njih prime svetost u sebe. Žive s njom, pošto su skinuli košulju svakodnevnice što su je dotada nosili. Tišina postaje njihovo boravište, kuća u kojoj izgovaraju molitve. Na tome putu može biti prolivena krv vlastita, tuđa. Marija od čuda zimzelenog posjest će ih pored sebe, porazgovarati sa svakim, uputiti ga putem kojim mu je poći.

Dan kad je umrla moja majka

Bio je to ponedjeljak, utorak, srijeda, četvrtak, petak, subota, nedjelja. Bez prestanka svakoga dana umire moja majka. Ja skupa s njom, kao i moja sestra, a tu su i unuci koji tek uče umirati. Kako se to može? Može se da bi se živjelo. Ja ću isto tako. Umirat ću svakoga dana. Ne znam bih li se oženio u ovo zrelo doba iz pukoga razloga da bih netko mogao sa mnom umirati iz dana u dan. I tako biti živ. Ako umreš sam i nikoga nema iza tebe, postoji Bog koji je za tebe umro, uskrsnuo pa ćeš tako ti poći skupa s njime.

Brevijar

Ljubav Božja u meni gori bez prestanka. Ona će počistiti iz mene sve što treba. Ona je moje jedino svjetlo, jedino moje utočište. Ona mi ukazuje put. Tim putem kročim i kročit ću bez pogovora. Tu ljubav ne želim izgubiti. Taj zagrljaj nije moguće raskinuti. Ne treba imati brige za mene kada je on sa mnom. Ne kaže li on, ljubi bližnjega svojega kao samoga sebe. Što mi preostaje nego da to činim? Slabost ljudska neki mi put to priječi. Onda mi on još kaže otprilike ovako: „Carstvo nebesko pripada siromašnima, priprostima.“ Želim biti priprost, siromašan. To je sve što želim biti. Nije lako. Zato otvaram njegov brevijar kako bih se okrijepio na izvoru, kako bi mi se otvorile oči.

Teška zimska odjeća

Zašto si sakrila snijeg u džepove? Nepažljiva si. Kako to koračaš? Svojim ledenim koracima slomila si mnoštvo stabala. Čekaš valda opet da ti pomogne majka. Kao obično, pomest će tragove prošlosti, čistiti budućnost što dolazi pred tebe kako ti se ne bi nešto dogodilo, kako ne bi učinila glupost. Dahnut će, dahom otopiti led, hladnoću. Nitko neće znati odakle je došla. Svi će znati da je tu. Svi će se nastojati sakriti u bjelinu stvari, bjelinu snijega, bjelinu okoliša, bjelinu bjeline. Uzalud, ona ih vidi, jer u

njezinome su krvotoku bombe snijega. Samo što se nisu rasprsnule. Treba se čuvati sićušnih bijelih krvnih zrnaca. Ona nas mogu pojesti. To nije nimalo bezazleno. Smije li se to prešutjeti? Kao što sve prolazi, i to će proći. U ovome slučaju ne. Na koncu, koja bi sada mogla biti terapija, je li uopće moguća? To će pokazati vrijeme. Bez milosti.

Kruh i čokolada

Ne možeš reći nekome istinu ako je taj ne može, neće prihvatiti. Istina je da će čitav život jesti kruh i čokoladu. I onda kada kruha i čokolade nema. Istina je da će iako ne može, neće izgovarati molitvu da će se molitva izgovarati za nekog tako da prelazi preko mojih usana. U tišini. Sklopljenih ruku.

Otvoreni očiju. S jedva primjetnim osmijehom. S jedva primjetnom tugom. Kruh i čokolada. Dobro je da su tu. Ako i nisu, bit će stavljeni na ruku. Na dlan, nečiji. Ako su posuti kamenčićima, stijenjem. Ništa. Zato što je na stijeni ispisano što čovjek treba činiti. Potrebna je molitva pa makar i ona koja će biti izgovorena za nekoga preko mojih usnica. Usnice će mi bridjeti. Bit će to kao da mi vjetar prelazi preko usnica. Hodit ću putem posutim kamenčićima. U daljini će biti stijena prema kojoj ću ići.

Izgovorena molitva bit će blaga, neće nikoga povrijediti. Bit će melem. Taj netko neće ni primijeti da ju je primio. S vremenom će postati drugačiji. Možda da, možda ne. Ako nekome darujem kruh i čokoladu, znači da molim za tu osobu. Pokušavam je staviti u krug, u cjelinu gdje ćemo biti zajedno. Zajedno na mjestu gdje se jedu kruh i čokolada. Sve vrijeme, koga nema, ali kruha i čokolade ima.

Ruže nevidljive

Stavljaju se u nevidljivu vazuu. Nju kao i cvijeće u njoj može vidjeti, pomirisati samo onaj tko cvijeće zalijeva ljubavlju. Ljubavlju koja je molitva. Molitvom koja je ljubav bezgranična. Ostali to ne mogu. Takav je život.

Istina poljupca

U poljupcu je samom. No je li suviše govoriti, pisati o poljupcu. Poljubac sam će nam jasno reći da treba govoriti, pisati o poljupcu, jer će nam inače usne popucati od neizgovorenih riječi. Sukrvice istine mogla bi postati bujicom krvi, a tada istinu neće biti moguće sakriti. Na koncu, istinu i nije moguće sakriti iz jednostavnog razloga, jer je ona istina. Ona je sama poljubac. Poljubac koji nije moguće izbjeći.

Sebi sam muž, žena, mati, otac i dijete

Nisam znao što sam dok nisam stao pred tebe. Sada znam. U tebi kupam se. U molitvi. Naučit ću dijeliti, podijeliti kruh života, smrti. Više neću biti sebi sam muž, žena, mati, otac i dijete. Moći ćemo se susresti pojedinačno, a opet i skupa na mjestu topline koju ćemo dijeliti.

Podijeliti zajednički obrok što krijepi dušu, tijelo. To vrelo, ta vrelina dovoljna je da život na noge stane. Korača gdje mu je za koračati.

Zaborav

Dio je našega putovanja. Tamo negdje stižemo s vremena na vrijeme kako bismo se odmorili. Kada nam se vrati izgubljena riječ, čovjek, stvar, pas, znak je to da možemo nastaviti svoje putovanje. Ako se zaborav ponovno vrati, znak je to da smo se umorili. Trebamo zastati, zaspati ili se već nekako odmoriti na drugi način kako bismo mogli nastaviti započeti put. Zato kada krećemo na put u putnome kovčegu treba obavezno ponijeti zaborav.

Mirnoća

Danas mi je dovoljno da postojim. Ništa mi više ne treba. Pojedem li tri suhe šljive, to neće poremetiti mirnoću. Štoviše, mirnoća će ostati postojana, jer će u njoj biti malo slatkoće.

Razmišljam o kapima kiše koje bi mogle pasti. No danas nije kišan dan. Danu nije potrebna moja želja. Svejedno je bio toliko ljubazan da mi je poklonio tri suhe šljive. Sada se otapaju u mojim ustima.

Molitva/improvizacija

Skupi ruke za molitvu. Pusti tišinu da se tišini u tebi. Na njezinu tkanju bit će vibracije, slova, glasovi, ornamenti što će biti nacrtani tvojim tijelom, tvojom dušom. Izgovorit ćeš sebe, njega, a da nisi otvorio usta, ispustio glas. Ti si jedan cimbal što stoji na stolu po kome padaju kapljice tišine.

Taj kaput ne nosi se dvaput

Ivi Caputu, putniku

Hodati ponad čempresa lako je. Ulaziš u orbitalni krug. Lišen neizvjesnosti, rastojanja, potrebe uspostavljanja poretka. O obuhvatu si dvostrukoga kruženja. Lutajući, prešao si krajnju točku nagiba. Označio sve točke dodira svega sa svime. Sazviježđe je to uzajamnosti. U teksturi prostora zabilježio si sve poteze. One od nijemosti, ali i one od radosti. Sveukupno ih je 99 006 na razdaljini od svega 7 palaca. Jedriš tamo gdje te usmjeri vjetar, val, sjenka u prolazu. U pazuhu si neba, neke uličice. Protegneš se, podigneš kapak kada netko prođe. Mjesto izlaska, zalaska sunca na istome je mjestu. Kičma tišine drži ih skupa. Po njoj se penješ, spuštaš kada je to potrebno. Razmjerno se raspoređuješ. Tvoriš konfiguraciju, konfiguraciju koju nije moguće ponoviti.

Duša od stakla

Oslikanog venecijanskim ružama, ružama venecijanskim. Kroz geometriju ljepote, sklada otkrivaju se istine. U tim istinama, u tim tankim linijama urezanim u staklo linije su naših bora, kao i bora naših majki, očeva, djedova i baki. Otišli su tamo gdje se linije rasprše. Pretvore u beskrajno lijepe, nedodirne boje. Boje zauvijek nastanjene u kućici ne prostora. Tamo će jednoga dana otići naša duša od stakla. Nećemo biti sami. Za svetkovine što ne prestaje, visoko ćemo dizati čaše pune nektara nebeskog. Tamo nam više ni ne treba. Mi smo bića čija je duša od stakla.

Obred tišine duboke

Obred tišine duboke inicira se posvećivanjem. Za njega je potrebna škrabica, kantica, metlica, grančica smreke. O da, i voda posvećena. Baš tako i tim redom. Na kraju se ispruži jezik, ruka kako bi se primila hostija. Izišlo iz crkve posvećen, tih. Takav postaje i dan u tebi i pred tobom. Nastojiš skrenuti u neku ulicu gdje nema odveć ljudi, ali uvijek će netko naići prije ili kasnije. Dovoljno je da podigneš očne kapke i da ta osoba prošla pokraj tebe uđe u prostor tebe, u prostor crkve što je u tebi te na taj način prisustvuje obredu tišine duboke. I tvoji ukućani zauzeti svakodnevnim poslovima zastat će na trenutak. Sve će izgledati isto, ali bit će drugačije. Tišina duboka potonula je u svima nama, učinila nam korake laganijim, upalila svjetlost u našim očima. Otvorila put pred nama.

Mala čaša razgovora

Potrebno ju je popiti. Svakoga dana. Najbolje u jutro. Poneko duže spava pa ga je dobro nazvati u kasnije doba dana. Ali ne baš odveć kasno. lako ne možeš znati kada je nekome kasno, a nekom rano. Zbog male čaše razgovora valja se uputiti u taj rizik. Razgovor biva prekrasan, ponekad možda grub sa zrcnem gorčine što će se ubrzo rastopiti u toplini izgovorene riječi s kapljicom slatkoće koja tijekom razgovora nadolazi.

Ivana Čagalj

Pjesme

POSTIMPRESIJE

koji znaju
kažu da je vincent doveo boga u selo
i
da zvjezdana noć ne odgovara pogledu s njegova prozora
mene zanima misle li i druga djeca
da je svaka planina plava
budite li se i vi ponekad s uhom među dlanovima

PRIČA O SREĆI

*I took a deep breath and listened to the old brag of my heart.
I am, I am, I am.
(Sylvia Plath)*

pomesti trešnjino lišće s dvorišta
koštice odvojiti i baciti u vrt
možda se izrodi nešto
nada možda
potamaniti kukce i mušice
da ukućani mogu mirno usnuti
popodne
ne klapati
ne prati suđe
nikad popodne
ne buniti se
ne pitati kako misle da ću stići obaviti
sve te kućanske poslove naći posao udati se pratiti vijesti i uozbiljiti se
kako ako sad ne operem suđe
ne misliti previše
ne pitati
ne buniti se
skuhati ručak
nikako tikvice
premalo kalorične su i bez okusa
kombinirati
smisliti novo jelo od starih sastojaka
skuhati večeru
perilicu uključiti poslije 10
ustati se oko 8
biti na usluzi
biti lijepa bez pudera
biti razumna i umiljata
biti krajnosti
i biti šutljiva
biti savršena
savršena
savršena

VRIJEME MORA

more je vrijeme
u koje kad zakoračiš na leđoprsmima
u koje kad se glavobaciš
izmiče ti kao tren
kao tik-tak
i zato ti nikad nije uspjelo
skućiti se
pored mora
i zato kad izroniš u svagdan
o moru govoriš u perfektu i futuru
sadašnjim vremenom
vremenom mora
nagrcati se može doli poezija

SELIDBA ILI UPUTE ZA UPORABU

kosu svakako moraš oprati
čak i ako otkažu let
i ako se sad predomisliš i ne poletiš u predzadnji tren
i ako bude potres
on je čest na rudarskom području
pa čak i ako nestane tople vode
i ako avion padne
umrijeti je ljepše čiste kose
moraš oprati kosu
nek ti mekoća dodiruje leđa
i glava nek se čini lakšom
utrljaj šampon nanesi masku pričekaj par minuta isperi
oprati kosu je lako
ne zaboravi isprati između šampona i maske
ne zaboravi oprati kosu danas
stavi si podsjetnik
evo što danas treba uraditi
oprati kosu
sjesti u avion
započeti iznova
s mekoćom na leđima

SOBA I I (BAŠ MI JE DRAGO ŠTO SE SELIM)

prtljaga je uredno spakirana
u kovčegu, torbama, vrećicama
čini se da je sad lakše naći ono što trebam
ili sam samo reducirala potrebe
i uzimam najnužnije
voda iz wc-a smrdi
u mjesec dana uspjela sam začepiti umivaonik, razbiti policu,
zapaliti posteljinu, i pomesti sobu
dvaput
baš mi je drago što se selim
zavaravam se da je to novi početak
jedan od
kupit ću kaktus čim se preselim
ili hrčka ili barem objesiti
tvoju sliku iznad kreveta
da imam nešto živo kraj sebe
u novoj sobi bit ću urednija
neće biti nepotrebnih stvari
ni ljudi
kupit ću posteljinu boje tvojih očiju i ogrtač i papuče
i dok tako ležim zavijena u tebe
sa svakim gorkim gutljajem kave
uvjeravat ću se da sam odrasla
i dorasla tebi
u novoj sobi nema pokvarenih žarulja
i prozor ne prokišnjava
madrac nije kvrgav i ima više utikača
baš mi je drago što se selim
možda skupa sa složenim stvarima
preselim i tebe iz sebe a da to ni ne znam

ZRCALO

dođe mi
da si ulijem plave tinte u šarenice
da si flomasterom oslikam bradu
finu sitnu i mekanu kao
resice na svilenoj jastučnici
da si grudi stegnem povojima
čvrsto da je svaki udisaj bolan
dok se nabrekle mišice napinju do kraja
da si ošišam šiške i dlake zalijepim po udovima
da si odrežem nokte tako plitko da boli
kad se vrhovi dodirnu živog mesa
da si krvavim zubima sastružem lak do
zanoktica
i da si krive prste raširim divergentno
u svim smjerovima
i da stanem pred zrcalo
i gledam te
dok ne svisnem

DOŠLI SMO KRAJU

sad bi nam samo poezija mogla dostajati.
da ispuni šupljine među organima, među riječima, među tijelima.
tako neprimjetno i odjednom
kao kad val zapljusne šljunak i izgubi se
duboko i daleko.
došli smo kraju.
nikad te jasnije nisam vidjela nego ovdje
na ivici
svijeta koji nije više naš.
toliko drugih svjetova vidim
svjetova koji su izvan tebe
i jedne ruke koje nisu tvoje.
došli smo kraju.
možda i ne bi trebalo ništa reći.
možda je ovo točka u koju ne stanu slova.
ja ipak mislim da bih te mogla ogrnuti stihovima.
na ivici je hladno a ti hladnoću ne podnosiš.
istkat ću šal od riječi da ti vijori u beskraj
dok stojiš ovdje sa mnom i vanzemalcima se pričinjaš poput Malog princa
istkat ću ti rukavice ili ću ti dati svoje.
mene čeka drugi par ruku da me ugrije.
došli smo kraju.
nikad te nisam jasnije vidjela
nego ovdje
na ivici
u maloj točki u koju smo stali ti ja i daljina.

Prepoznaj tišinu

Gulim solju i suncem isušeni lak, ne tako davno rujni ukras na rukama.
Površna radnja
siestom izazvana
tjera me misaonu dubinu.
Prstenje vjernosti sklanjam u starinsku kutijicu za nakit optočenu simbolima vječnosti.
Uvijek je kod mene tako.
Zaklinjuće vjerno.
Često tražim isto u prijateljskim očima.
Odvajam se, bježim, kad naiđem na prazninu.
Volim boje, izazivaju me, opijaju.
Ponekad vidim kada oči zamirišu šapatom ružičnjaka,
purpurom tajni i daruju mi svoju priču.
Nadahnuju.
Tjeraju na ples i ohrabrenje.
Za to se živi.
Nikada ne bi trebalo skrivati oči.

Žena na čekanju

U udobnom naslonjaču tone
u redove uredno složenih dana.
Zbog košmara u rascvaloj krošnji, koji joj uznemiruje vjeđe, zahvalna je svakoj noći.
Sjeća se tamnog vrta prepunog lišća, bršljana i grana čvrsto pletenih nakon bure.
Vlagom je natapao veliku kuću bez stanara.
Krošnju punu opijajućih cvatova nastanile su pčele. Kakva suprotnost prazna kuća,
a do nje marljivi roj prezaposlenih jedinki.
Nagonski uvježbana da sjedi u udobnom naslonjaču, dok život ključa pored nje,
stapajući se s rojem usamljenih upijača nektara žena šuti i čeka.

U potrazi za samoćom

Pronalazimo mjesta koja prisvajamo,
kao da na njima nikada nitko nije bio.
To su ona na kojima samo mi čujemo leptira.
Prosviramo i propjevamo.
Zaplačemo ili punim plućima
Grabimo zrak samo za sebe.
Našu sreću ugasiti mogu samo oni,
koje ne pitamo za njihovu nesreću.
Kada takvim spoznajama naše kutke ispunimo,
otvaraju nam se novi putovi za dalje, sve dok osjećamo isto nadahnuće.
Svi mi, bjegunci, od konačnog kraja.
Suhog lišća i pepela.

Trajanje

sebično sažaljivom patniku
bez osjećaja:
snažno udišem sunce,
da bih,
brišući bijes,
u izdah
rigala njegovane latice bogatoga cvata,
umjesto suza i straha

njihova vidljivost me liječi,
bezazleni nektar zrelost privlači,
ne očekujući njegovo kajanje,
osudu neba, ili svijeta
moja hrabrost,
produbljuje mekoću usana,
koje spremno kušaju sudbinu

Govorim sebi

Na putu ti stoje
slijepi i gluhi.
Ne čuju slavuja
što pjeva u srcu
čovjeka koji sjedi na klupi.
Ne vide sjaj što
prelijeva se na kistu
u marljivoj ruci.
Ne razumiju poruku
u razigranu stihu,
odguruju knjigu,
naslovima se čude.
Bježi od takvih,
usamljen slavuj najljepše poje.
Potraži one što
raspoznaju boje.

Tin Lemac

Bajkoviti portreti

(izbor)

VJEKOSLAVA JURDANA²²

Vreteno od mostova
i tri pšenična zma
hod je njen
pustinjama.

Kako li samo poskakuje
u misli
suzi
osjećaju
i bremenu.

Pogledom stvara
vulkanska otočja
na travnjacima života.

Spotakne se o
o pikulu
i postane
Palčica.

Hrani umorne ranjenike na rijeci.

Oko nje hodaju klaunovi i ždralovi.

Vrte se cirkusi kako koji padne,
a život ne poznaju stanku.

Ona je samo posjekotina na noktu
Velikog Boga.

Danas sam je sreo
kako moli na proplanku,
a na kosu joj slijeću
Gospine pčele.

²² Lovranska književnica i književna teoretičarka.

SONJA DELIMAR²³

U ugljenoj uvali
ona čeznutljivo gleda
i sastavlja govore tišini.

Kada ulazi u more,
galebovi odvezuju njene modre haljine,
a srne je ovijaju prošenim plaštom od sjena.

Uđe u more
i zsvira na njegovoj harfi.

Popne se na stijenu
i stvori grad u pijesku.

Vulkanskom lavom riše
njegove bedeme, a urlike
iz podzemlja uzidava u
dvorove i kuće.

Ljudi gledaju u nebo
dok ga ona pokriva
plahtom od kostrijeti
s koje uzlijeću sveti leptiri.

IVANKA BLAŽEVIĆ KIŠ²⁴

U sirastoj modrini
tisuće divljih konja.

Ona se penje
po sedefnom stošću
i pleše niz njegove
skliske staze.

Pada na tepih
od borovih iglica
i kotrlja se među
kićene šahovske dame
što razbacane odmaraju
pored jezera boje kave.

Lupi rukom u nebo
i postane
žetelica Božjih ledina.

Sretna pjeva
i pleše na konjima
mažući se sunčevom kremom
i mjesječevom mašću.

Potihno predvečer
baci haljine u nepokošeno žito
kako bi ujutro izrasla kuća
vidarstva zemljanih tuga.

²³ Koprivnička pjesnikinja i gimnazijska profesorica hrvatskoga jezika.

²⁴ Zagrebačka knjižničarka i pjesnikinja.

ANTONIA VLAHOVIĆ²⁶

Sred pernate zime
gnijezda ljubičastih ptica.

Na pustom trgu
koji miriše na papar
i pčelinje saće
bezglavi klaun
svira o činele.

Ona se budi
iz stoljetnog sna
i po dvoru
trazi zakopanu frulu.

Pronađe je
u kripti od meda
i gromko zavrta.

Budi razigrane vjeverice,
tužne vilin konjice,
pospane mrave
i srebrnaste ribe.

Dok se budi
carstvo jastučastih sunaca
i vitkih polumjeseca,
isplače nebeske arije
i najavi Sudnji dan.

U daljini boje čaja
grune podzemni vulkan.

Zacrni se zemlja,
a mala loptasta sunca
zaiskre po isušenoj rijeci.

Ona se popne
na stablo dogorjele bukve
i na zatamnjenom nebu
iscrta krila
Božjeg stršljena.

26 Nastavnica hrvatskoga jezika i pjesnikinja.

STANKA GJURIĆ²⁸

Posred šume sedefnog inja
stoji mjedeni hram
na kornjačinih nogama.

U njemu lovci, pastiri
i poneka žetelica
ostavljaju sjemenke žita
i svoje tuge.

Kada grmi,
obližnje stablo bliješti
poput kipuće lave.

Ona se spušta niz stablo
poput puzavice
i u njegovu podnožju
stvari žute gljive
koje jedu Božji patuljci.

Sišavši sa stabla,
omata se u haljine
od bezbojne jute
i kosu kiti puževim
kućicama.

Zaroni u podzemlje
i postane
kći dvoglavog zmaja.

Prstima dodiruje
zemaljske duše,
briše im oči lopočevim lišćem,
uranja ih u kamene kade
pune vode i cvjetnih ulja.

Osmjehne se
i prišapne svakoj
put prema nebu.
Tamo ih dočeka
na zlatnim kolima
koja voze krilate žabe,
zagrlj
i pretvori
u mramorne stupove
od kojih je sazidan
ljudski svemir.

28 Književnica, filmska redateljica i glumica.

DIVNA LONČAR³⁰

Valovito stijenje
probada mala neba podmorja,
a vrtoglavi planeti
lutaju vulkanskim kulama.

Jedna od triju
izvija se ponad letećeg grada
u kojem ona stoluje
u tunikama od bijelog lana.

Kreće se lepršavo
prema visećim urama podneva
dok bubnjari od ebanovine
kliču njezinim koracima.

Dotakne uru
i
čisti nebeske kazaljke.

Na rame joj sleti iglasti anđeo.

Zajedno polete
put nebeskih stepa
kako bi na riječi dočekivali mrtve
i odvrćali im zadnju pomisao
od praznine.

30 Zagrebačka profesorica hrvatskoga jezika i pjesnikinja.

(9)

U slavu Marije

Zdravo, Marijo, milosti puna,
dugo kojom ognut bje Noa,
na usnama anđela oboa
tebi svira. Pod tobom drhti Luna.

O, napučeni kolodvore sviju molitava,
tvoj je zagovor tajanstven ko runa,
tvoje su oči bistre kao java,
mudrost plavog neba slavna ti je kruna.

Marijo, svrni na dolinu suza
svoje radosne, raširene zjene.
Vrelo sućuti, majka si i muza,

sva blistava. Nema zemne sjene
za korakom tvojim... Odriješi me uza
ispraznih nagnuća s kojih srce vene.

(10)

sunce u krošnji
grananje zlatne sjene
oblak svjetlosti

Tiha misao

..šutnjom ugođena misao u posvemašnjoj tišini,
potpuno „zazidana“ u sebi,
nikome sučelice,
nikome prepreka,
nikome predmet istražujućeg pogleda,
bez neprijateljstva,
lišena svakog uzaludnog čuvstva,
nikome na raspolaganju,
nikome spoznatljiva,
nikome pred-metnuta za moguću razumom vođenu inventuru,
ugodena takvim zaprepašćujućim spokojem u kome duša, šutnjom obuzeta tiho modulira u stjecaj potpune
neizrecivosti,
posve spremna za neumitni odhod u nepovrat...

Tiho nestajati

...postupno sebe osporavati,
izmetnuti se iz mnogih osviještenih,
prijetvornošću nametnutih, od rođenja naslijeđenih „bitnosti“.
Tiho nestajati, pjeskovitome prahu vjetra, sebe prepuštati...

Kanon neumitne nužnosti

Nehoteći dohod,
lutajući prohod,
sluteći odhod...

Ono ništa

Nije li sâmo ništa ono što može uistinu lebdjeti?
Nešto što se nikada ne opire vjetru,
Die Lebendigkeit des Nichts,
u potpunoj lakoći, u nerazdvojnu zajedništvu s vjetrom,
ono ništa nigdje ne unosiš,
ono ništa nikome ne donosiš,
ono ništa nikada ne gubiš –
sve u ničemu izgubiš.
Posve opušteno,
kroz tiho ništa,
sebe zauvijek pronosiš.
U što?
u ono ništa.

Biti u sebi

Uspješno se prikrivamo u tišini malo kome bliske identičnosti,
oslušujemo usudom dosuđenu samost sâmu.
Slušamo izvjesnu razgibanost crte što zaokružuje sebe u blaženoj točki posvemašnje tišine.

Primjerena mislivost muzike

Primjereno mišljenje muzike prepoznalo bi moguću sumjernost njezine mislivosti samo onda kada bi odustalo izreći ono što u muzici treba ostati zauvijek neizrecivo.

Mislivost muzike

...misliti „o“ glazbi nije nipošto ono isto što i misliti glazbu, jer „o“ čemu se tobože misli, o tome se izvorno uopće ne misli... Slutnjom vođeni, zacijelo bismo tek na Heideggerovu misaonom tragu mogli iznaći primjerenije pitanje: Postoji li posvemašnja mislivost svega, u čijem se misaonom obzoru može oslušivati izvorna mislivost muzike? Da bismo doslutili mogući odgovor na potonje pitanje ne smijemo nipošto zanemariti navlastiti smisao muzike čijim se primjerenim osmišljavanjem našem sluhu ponajviše otvara njezina neizreciva izvornost. A moguća se izvornost, prigodom sviranja i komponiranja muzike, ne zbiva kao njezina adekvacija nego prije svega kao ona sâma. Možda sâmo u ozvučju njoj svojstvene djelotvornosti možemo oslušivati kako se kroz navlastitu zvukotvornost muzike istodobno zbiva ritmom uzgibana vremenitost njezina neizreciva bitka?

Život

Trošenje neposustale sadašnjosti,
propadajuće sada u dosuđenoj nam konačnosti,
Tiho vježbanje strpljivosti,
iščekivanje onoga *kada* neodgodive neumitnosti,
strpljivo očekivanje one *piano* izvjesnosti koju ne kanimo promašiti.

Neiskorjenjiva tuga

U nemogućnosti da je odbaciš ti je neprekidno u sebi nosiš.
Ona te utemeljuje, ona te ugađa, ona je *die Grundform* tvoje nevolje.
Ona je ono što te, u te zauvijek zatvara i naposljetku nečujno rastvara...

Puna točka

Zlatna sredina,
Ravnovjesje,
Pravi trenutak,

Tiho sabiralište bilosti u osadašnjenu nadolazeće budućnosti,
svagda u drugačijem središtu nikada završene mijene tekuće sadašnjosti...

Samozavaravanje

Neposustali protijek svega i svačega,
neupitnom nadom potican,
kroz uzaludnost tekućeg sada,
zavarava sadašnjost,
lukavo kupuje budućnost,
u čijoj se neizvjesnosti krije tobožnja izvjesnost
čiju „objavu“ mnogi iščekuju.

Što?

Koga?

Kada?

Zacijelo:

Ništa!

Nikoga!

Nikada!

ακρόασις

osluškivanje,
šutnjom obuzeto unutarnje slušanje,
poslušno slušanje uz čiju pomoć tiha duša stječe slušni naputak,
za utihnuto zrenje neopisiva,
nikada dovoljno odslušana smisla...

Naposljetku

Tišina u meni oduvijek neizreciva jest.
Budući da je nisâm nikada uspio izreći,
to isto ne očekujem niti od vas. Zbogom!

štala

kad sljedeći put
odem na more
hodat ću tiho da ne
preplašim mačke
koje se veru po zidicama
i hvataju guštere
tu na raskrižju
bila je stara štala
puna koza
koja je sad srušena
i gradi se apartman
s tri zvjezdice
ali kad zažmirim čujem
koze
kako mekeću
pentraju se
po zidicama
i brste grmove divljih
kupina
između kojih
bježe gušteri
u sigurnost pukotina

slika sreće

željela bih nacrtati
sliku sreće
i objesiti je na zid
u hodniku
da je svi vide
čim uđu u moju kuću
bila bi to sasvim
mala slika
jeftinog okvira
bijele boje
s nepoznatim sretnim
ljudima
svi koji bi je vidjeli
tvrdili bi da je
nemoguće uhvatiti
trenutak sreće
i da je slika zbog toga
zacijelo lažna
samo bih ja znala
da su ti ljudi
dok sam ih crtala
bili sretni
i izgledali više nego
zadovoljno

ljetno

kad odem na more
odlučila sam
neću uopće spavati
obilaziti ću kamene gradove
jesti tvrde i žilave priljepke
otkinute sa stijene
oslušivati zvukove ljeta
visoko gore u borovima
ljudi općenito previše
vremena troše na spavanje
ili pripremu hrane
a ostaju gladni i željni svega
kad odem na more
otisnut ću se na pučinu
na svom starom luftmadracu
ležati ću potrbuške
da mi sunce ne tuče u oči
iz perspektive morskog svijeta
izgledat ću kao glavata želva
koja je krenula
polako i hladnokrvno
na put
kad odem na more
neću se uopće prati
ponekad je zdravo biti potpuno slan
kora od soli će me zaštititi
da budem sočna iznutra
da ne postanem suha i žilava
a kad popusti ljetno
i vratim se
ostat će mi dovoljno soli
da zimi pospem
stepenice na ulazu u kuću

žena s velikim šeširom

napisala sam pjesmu
posve izmišljenu
ničeg istinitog
u njoj nije bilo
svi veliki pisci se
služe takvim metodama
dok pišu svoja remek djela
ništa se nije dogodilo
onako kako sam opisala
niti imalo dublji smisao
ipak stvar je jednostavnija
nego se čini
zapravo sve se
igrom slučaja našlo u pjesmi
prekrasan sunčan dan
ptice koje kruže nebom
paperjasti oblaci
visoko drveće
žena s velikim šeširom
golublje sive boje
zbog kojeg joj je pol lica bilo u sjeni
pa se nije moglo vidjeti kud gleda
hodala je graciozno pokraj mene
odmjerenim pokretima bokova
ona se tu našla slučajnim odabirom
između hrpe drugih lijepo
obučениh žena
upala je u moju pjesmu
bez korištenja poznanstava
(to mi je službena verzija)
žena sa šeširom je ušla na velika vrata
kao zvijezda holivudskih filmova
šešir joj je mahao oko glave
poput krila u raže
hodala je kao da zna kud ide
ta izmišljena žena
htjela sam joj reći da ide

u nepoznatom pravcu
i da njen put ne vodi nikuda
ali nisam imala srca

ove su godine pjesnici dobro rodili

ove godine su bogato rodili
pjesnici
sami od sebe
sagni se i pokupi
to će ti biti dovoljno
koliko ih puno ima
srećom u našoj zemlji
svi su prema pjesnicima ljubazni
pa ih nitko ne šutira nogama
i prema njima se loše ponaša
nekim pjesnicima prvo moraš
oguliti koru da dođeš do slatke sredine
kora je ionako nejestiva
neke moraš dobro prokuhati
jer su žilavi
a neke strpaš u usta
i progutaš u jednom zalogaju
ove godine su pjesnici
malo previše rodili
a taman je bilo idealno
tu i tamo netko svake 4 godine
ništa previše
sve s određenom mjerom
ali sad čim pogledaš napolje
ugledaš ih kako se
veru po prozorima
ili padaju s drveća kao kruške
ne možeš ih se otarasiti
potrebno je puno strpljenja da čovjek
preživi taj pjesnički boom
ove godine su baš
bogato rodili pjesnici
jedan drugom upadaju u riječ
ne možeš ih razumjeti
čudno je s tim stvarima
kako se poklope
kad sam pitala slučajne prolaznike
da li se sjećaju

kad su zadnji put
pjesnici tako obilno rodili
kao ove godine
čak ni nakon pomnog razmišljanja
nitko ništa nije znao reći
o tome

moja pokojna obitelj

noćas sam u krevet povela
i sve pokojnike u posjedu
moje obitelji
ušli su bučno i nezgrapno
kako samo oni znaju
izgurali me skoro na pod
lica su im izbrisana
ne postoje više
u mom sjećanju
ali ostali su glasovi
od njih je
zrak postao rječit i gust
tako da sam jedva disala
svi su mi željeli biti bliže
da ih bolje čujem
skočili mi na prsa
i gledali ravno u oči
jedni me tješili
drugi upozoravali i držali prodike
većina nije mogla shvatiti moje
životne izbore i česte pogreške
koje činim
ali svi su pokazali razumijevanje i sućut
od njih ništa nisam uspjela sakriti
čak ni ono što sam
spremila u rukav preširoke pidžame
mog muža
rekla sam im,
ne mogu više
dosta je bilo
umorio me život
ne vidim više smisao u disanju
svakodnevnim poslovima
koje sve teže obavljam
a oni su rekli

nemoj tako
moraš još malo
diši, ti si naša
dok dišeš i mi živimo
ako prestaneš
nestat će i nas

poetesa

upoznao sam je na poetskoj večeri.
ja sam pročitao jednu svoju pjesmu prepunu
alkohola i seksa,
a ona nešto u rimi o senzualnom odnosu žene i muškarca

naručio sam novo pivo
kako bih provario toliku količinu patetike

po završetku formalnog dijela večeri,
prišla mi je i upitala što mislim o njezinoj poeziji

– hoćeš iskreno ili bi radije da ti se upucavam? –
pokušao sam biti tim više obazriv.
– zar je bilo baš toliko loše? –
uzvratila mi je novim pitanjem.
– da, bilo je – priznao sam,
– ali ako ti to išta znači,
imaš super sise.

rekla mi je da sam gad i
da joj je žao što na svijetu postoje muškarci poput mene.
kasnije je strusila nekoliko žestokih pića i
pozvala me k sebi doma

pjesma u prozi

pjesme u prozi nisu ni poezija ni proza,
upozorio sam ju dok je ustajala iz kreveta
ponosna na svoju prvu zbirku *toga*

– nego što su onda? –
upitala je.
– loše – priznao sam.
bio je to posljednji put da sam je vidio
 голу

glumci i poezija

ne znam
tko je prvi dopustio glumcima
da govore poeziju,
ali da znam,
upucao bih ga sačmaricom

režimski pjesnik

svoje pjesme tiska tvrdo uvezane i
sredstva za knjige dobiva mimo javnih poziva
za potrebe financiranja programa u kulturi.
kritike istih,
suvišno je reći,
odreda su sjajne ako ne i bolje od toga.
nagrade je pokupio neznane i znane,
doduše u Hrvatskoj,
nijednu u inozemstvu

on je briljantan i zlatan,
iz njegovih stihova izvire cvijeće.
prijatelj je s gradonačelnikom, županom,
predsjednikom i premijerom

autor je visokosofisticiranih
filozofskih mudrosti,
neupitno će nadrasti Budu i Krista

njegova mrkva veća je od mrkve
dvometraša u NBA ligi i
žene mu se naprosto bacaju pod noge

on je rješenje za sve naše probleme,
on je, zapravo – šupak

san

sinoć sam zaspao i usnuo
ljude koji ne razumiju humor i smatraju kako
kvalitetna poezija mora obrađivati
ozbiljne, filozofske teme

– izluđuju me ti kreteni –
obratio sam se Isusu kada je došao do šanka i
sjeo pored mene.
– ne razumijem zašto ti je stalo do njihova mišljenja –
uzvratilo mi je Isus.
– u pravu si – složio sam se,
– doista mi ne bi trebalo biti stalo;
jesi li za nešto popit?

dao mi je potvrđan znak glavom pa smo
maknuli svaki po dvije boce crnog,
a onda je On pozvao konobara i naručio novu bocu.
ovaj put samo za sebe,
jer ja sam već bio u dobroj mjeri
mrtav

kako je poručnik Caine dobio otkaz

onaj pametnjaković, Horatio Caine iz CSI Miamia,
pomislio je da je pokupio svu pamet ovoga svijeta i
da je njegova poezija bolja od moje poezije,
a onda sam došao u priliku
napisati scenarij za sljedeću epizodu te posrane serije

mrtvac u Sisku,
krkan od 37 godina života i 97 kilograma preminule mase,
četiri dana nakon uspješno izvedenog samoubojstva prejedanjem,
zaradio je upalu pluća

– o jebemti,
pa vi u Sisku niste normalni –
zaključio je poručnik Caine kada je pročitao scenarij,
– ovo čak ni ja ne mogu riješiti

– eto vidiš,
nisam li ti rekao da ti je poezija zakurac? –
upitao sam ga više onako retorički,
a producent mu je hladnokrvno uručio otkaz

ne trebam ni spominjati da se poručnik Caine pritom rasplakao

Sandra Holetić

Jedna noć na Kvatriću

Bio je studeni 2015. Preko volje sam gutala komadiće ja-dranskih liganja na žaru s modrog *fancy* tanjura u „Zlatnoj školjci“ u Martičevoj. Stara i Davor zadovoljno su mljackali nakon obilne hrane. Ona je pozvala kćer i zeta na večeru. Navršavala je osamdeseti rođendan i ja sam trebala biti pristojna i fina, jer samo je jedna mama, koliko god sebična i samoživa bila. Davor ju je, po običaju, podjebavao na finjaka, što ona, po običaju, nije kužila. Kako god, oboje su mi fenomenalno išli na živce. Ona, nesvjesna ičega, on nadrkan do nepodnošljivosti. Da sam mogla, popila bih još više tog skupoga Pošipa, opila bih se do besvijesti kao u davnim vremenima kada je taj, sad razvikani restoran, bio stara zagrebačka socijalistička gastrooaza.

Kako god, progutala sam zadnji krak i ustala od stola:

– Idem van zapaliti! – promumljala sam.

– Koja ti je to?! – čula sam Davorov glas iz dna sale, probijajući se prema vratima. On je prestao pušiti pred dvije godine i otad se našao mene pokrštavati. Jasno, nisam ništa odgovorila. Izišla sam pred restoran i halapljivo vukla dimove. U restoranima senažalost više ne puši, bili oni ekskluzivni ili najobičniji pajzlovi. Vratila sam se u salu taman kada su oni završili s jelom.

– Ajmo u neku normalnu birtiju nešto normalno popiti! – rekla sam, uzimajući u ruke papreni račun.

– Ovdje je preskupo!

Rečeno-učinjeno. Stara je podmirila račun i krenuli smo prema Kvaternikovu trgu. Pilo mi se, Bože, kako mi se pilo! Doslovno sam ih ugurala u vječno otvoreni birc „Aura“ kod garaže u Martičevoj. I naručila si dupli pelin. Nije me zanimalo što će oni piti, ni što će stara gundati na žesticu, ni što će Davor gundati na sljedeću cigaretu. Moje uzdrhtalo srce trebalo se opiti, omamiti se.

Mislim da previše piješ!

– Mislim da previše pušiš! – oglasili su se stara i Davor istovremeno. Eh, tada sam stvarno popizdila.

– Mislim da vi morate doma! – izderala sam se.

– Mislim da ću ja večeras ostati vani, a vi nestanite!

Nekoliko me zblešenih penzionera pogledalo sa šanka. Staroj je bilo neugodno, Davor je bio nabrijan na svađu,

ali on se nikad nije svađao pred ljudima. Jezikova juha me čekala kada dođem doma, danas, sutra, svejedno.

– Mama, idemo doma! – rekao je Davor:

– Luđakinja će doći kada se smiri!

Pizdek je znao da nemam puno novaca u torbici. Tako su oni demonstrativno napustili „Auru“.

– Gospodična, kaj bute si popili? – oglasio se sa šanka sje-dokosi stariji muškarac sa štapom.

Odgovorila sam: – Gospon, dugo Vam ja već nisam gos-podična! Ali ako me baš hoćete očastiti, može jedan pelin!

– Tanja, daj gospodični pelin! Dupli! Samo se Vi, srce, opu-stite! Ne bu Vam muž pobegel! – nasmiješio se stari.

– Fala, sused! – nazdravila sam ponuđenim pićem.

Lakomo sam vukla dimove posljednje cigarete u kutiji. Je-biga, danas sam višestruko premašila svoju dnevnu dozu. Otkad sam ljetos prohodala lagani moždani udar, gledala sam da ne pušim više od tri cigarete dnevno. Penzići su me ljubazno pozdravili i izišli iz „Aure“. Pogledala sam na sat. Bilo je tek nježnih 22 sata, a meni se stvarno nije išlo doma. Šankerica je fulirala da polira čaše, zapravo: čekala je da zatvori birtiju, a ja sam bila jedini gost. Afektirala je, prikrivajući nezainteresiranost. Da sam imala pljuge, po-pila bih još jednu rundu, čisto da duže radi, a ovako sam ustala i izgavinjala iz birtije.

-2-

– „Fridaa je bila moja kraljica, ali nitko nije bio njezin kralj!“

Zvuk Gopčeve pjesme dopro je do mojih ušiju iz zamra-čene birtije u haustoru, točno iza „Aure“. Prišla sam bliže izlogu. „Bolero“, pisalo je na ugašenoj reklamni lokala iz ko-jega je dopirao zvuk. Iako su zavjese bile navučene i vene-cijaneri spuštjeni, ja sam kao stara barska mušica zaključila da je unutra u tijeku neka privatna zabava. Pa sam, kako je to davnih osamdesetih i dvedesetih godina u Zagrebu bio običaj, tiho, ali odlučno zakucala na vrata na kojima je pisala velika reklama da je Karlovačko pivo samo 1 l kuna, a ja sam imala čak 14! Nakon par trenutaka, plavokosa mlada žena otvorila je vrata.

oči, zaključale su me za sebe kao Aleph u kojemu sam vidio grozotu u nastajanju, one su skakale iz i natrag u duplje kao da se tragedija, smrt, događa pred njima, toga istoga časa. Grabile su mamu po nogavicama i rukavima, pokazivale rukama da uđe u vatru i iznese ga iz gorućega pakla, zar ne vidi da je unutra, brzo, izgorjet će, zašto samo stoji. Kada ih je teta odvela iza malene dvorane krematorija, bio sam ljut. Osjećao sam se kao da mi je netko oduzeo pravo na nešto što sam platio. Došao sam vidjeti prikazivanje, vratite vrpču natrag. Podignite zastore! Odjednom sam bio izgubljen i počela me hvatati panika.“ Počela ga je ponovno hvatati panika, a nervoza stisnula uz prozor; gledao je grad kroz koji je prolazio u sporome kasu svojega plavog željeznog konja, koji je nosio veliku žutu peticu na svojem čelu i uzaludno otvarao vrata na stanicama na kojima nitko nije niti silazio niti ulazio.

„Zašto ljudi putuju nedjeljom? Zašto su neki dani tako tužni i sumorni?“ Išao je na selo ocu, dopala ga je baš nedjelja i ostat će do srijede. Kakvi su to nepravilni dani, mislio je, na samome kraju jednog i u sredini drugoga tjedna. Kakav to neuredan život mora imati kada može tako putovati? Odljepio je svoje lice od stakla, uzeo torbu i dvije platnene vrećice pune sitnica i izišao van. Sišao je stanicu ranije, no lagani povjetarac mu je zavio lice u opojni veo svježine koji ga je toliko omamio da ga to uopće nije diralo te je odlučio da će mu šetnja do kolodvora dobro doći. Na kolodvoru su ga dočekale željezne rešetke spuštene preko svih onih malih kioska koji su bili razbacani uokolo, radila je samo jedna blagajna za prodaju karata i maleni kafić u kojemu su sjedili tek zaštitar i dvije mlade ciganke koje su pričale brzo, ali tiho u kutu terase.

– Za P., jedan smjer – rekao je.

Žena koja je prodavala karte nije ga ni pogledala. Mali stakleni otok na blagajni zavrtio se i na njegovu stranu položio kartu i kusur.

Primivši kartu u ruke osjetio je olakšanje. Hladnoća keramičkih pločica dodavale su osjećaju sakralnosti u praznini velikoga kolodvorskog prostora u kojemu se odjednom, s torbom na leđima i dvije platnene vrećice u rukama, osjećao skrušeno malen. Otišao je na WC i umio se hladnom vodom. Nasuprot njega, u ogledalu je blijedo lice gledalo natrag prema njemu s nekom ravnodušnošću koja ga je smirila. Ispred WC-a zapazio je štand s knjigama. Prezirao ih je, te štandove, jer su bili sramotni i, što ga je najviše mučilo, odicali su glupošću i mirisali na željezo prljavih kovanica. No kupnja karte ga je, nekim čudom, toliko smirila da mu je bilo drago što vidi knjige, pa makar i ove štanduše. Počeo je smjelo pregledavati naslove; znao je da neće naći ništa vrijedno. Bile su to većinom jeftina novinska izdanja ljubića i krimića. Svako malo se zalomio neki lektirni naslov za manje školske uzraste. Hladno i nezainteresirano je prolazio pogledom preko mekih korica, no to mu je donosilo svojevrsnu ugodu. Prodavač je bio omanji čovjek srednjih godina s gustim brkovima. Pričao je s nekom ženom koju nije ni opazio.

– ...U takvom izdanju i obzirom da je cijeli komplet. Znaš, to ti puno znači, ja bih za to dao 200 kuna – govorio je ženi glasom iskusna savjetodavca.

– Da, 200 kuna je dobra cijena – žena je klimala glavom u znaku istoga mišljenja.

Uz štand su stajale visoke police koje su zapravo bile više košare no police obješene o stalak u sredini oko kojega su se knjige vrtjele u krug, a visinom su mu dosezale oči. Na jednom od nekolicine takvih šarenih stabala pronašao je prekrasno izdanje monografije o jednome njemačkom romantiku. Bila je ukoričena u tamnozelenu alkantaru, koja je bila mekana i tamna kao namočeni saten fotelje iz istoimene predstave koju je nedavno gledao. Knjiga mu je u rukama pružala osjećaj smirenosti i blažene omamljenosti koja ga je, što se više približavao busu, više udaljavala od grada i ove nedjelje, utopljene u praznu otupljenost. Ušao je u bus kao da ulazi u hram; na retrovizoru i oko mjenjača zveckale su drvene ogrlice; kartu mu je letimično pregledao tamni vozač opaljena lica i dlakavih podlaktica, sa znojnim tragovima na modroj košulji kratkih rukava. S radija su se odlamali zvuci starih pjesama novoga vala. Zasjeo je na samome kraju busa i s divnom radošću počeo čitati prve retke burnoga života velikog romantičara, a opojni miris aromatičnih borića obješenih cijelom dužinom busa prekrivali su ga oblacima mirisa jasmuna i limuna. Tek što je bus probijao svoj izlaz iz grada, pred njim se ocrtavala pitoma linija pastelnih brežuljaka. Težina nedjeljnoga putovanja iscrpila ga je kao što igra u vodi iscrpi dijete. Knjiga je u ruci postala sve teža, za sobom lagano povukla kapke, zatvorila mu oči i nježno legla na prsa.

Miron Makanec

Estetički zapisci³⁴

Bivstvo umjetnosti

Umjetnost je organska sinteza elemenata objektivne stvarnosti i subjektivne, t. j. subjektu transcendentne i imanentne stvarnosti. Konkretno [to] znači objektivnu, estetski duh (zakonitost), i subjektivnu duševnost – univerzalna estetska idealna stvarnost i individualno konkretna duševna stvarnost, sinteza statičnog i dinamičnog, onoga što je istovjetno za sve subjekte i što je njima specifično. Umjetnička je tvorevina prema tome takav estetski objekt koji svoje bivstvo ne iscrpljuje u objektivnom estetskom kvalitetu nego sadrži subjektivne elemente, izražava preko svojih estetskih simbola određenu duševnost, i to [ne] neku opću (apstraktnu) kao supstrat objektivnoga estetskog duha (vrednosne norme), nego individualno konkretnu duševnost kao zasebnu individualiziranu stvarnost (sporedno da li se radi o kolektivnoj ili individualnoj psihi).

Kvant i Kvalitet

Teza o pretvaranju kvanta u kvalitete znači u stvari shvatanje da se kvaliteti mogu pretvarati u nove kvalitete, da ne postoje samo kvantitativne promjene nego i kvalitativne promjene u ontološkom smislu. Svaki naime kvant nije kvant ničega nego nečega, određenog kvaliteta, i ako on prelazi u kvalitet, onda prelazi i njegov kvalitet (stvarnost). Kvant o sebi jest, kao i broj, apstrakcija.

34 Miron Makanec, slikar (Sarajevo, 11. 12. 1908. — Zagreb, 17. 7. 1991.). Sin povijesnoga pisca Alfreda, brat filozofa i političara Julija, unuk kulturnoga djelatnika Julija i pedagoga Lj. Dlustuša. U Zagrebu je završio gimnaziju 1927. godine i studij na ALU 1931. (V. Becić). Usavršavao se u Parizu 1937. godine i Veneciji 1938. godine. Gimnazijski nastavnik u Glini od 1934. godine, u Karlovcu od 1938., Osijeku od 1941. i Sisku od 1942. od 1943. godine, predavao u Domobranskoj zastavničkoj školi u Zagrebu, gdje je nakon Drugog svjetskoga rata držao tečajeve crtanja, bio nastavnik u Učiteljskoj školi u Rijeci od 1947. godine te samostalni umjetnik i voditelj likovnih tečajeva u Zagrebu od 1951. godine. Posmrtno su mu priređene dvije samostalne izložbe u Zagrebu (1992.) i jedna u Sinju (1996.), a slike izlagane na izložbama Hrvatska moderna (Rijeka, 1992.), Realizmi dvadesetih godina i hrvatsko slikarstvo (Zagreb, 1994.), Zbirka Kanižaj (Zagreb, 1996.), Zbirka Lukin (Zagreb, 1997.; Sisak, 2004.), Donacija Ivan Lacković Croatia (Đurđevac, 1997., 2001.), Industrijski krajolik (Rijeka, 2005.), Eros i pornos (Sisak, 2005.), Intimizam u hrvatskom slikarstvu (Zagreb, 2009.), Ikonografija grada u hrvatskom slikarstvu prve polovice 20. stoljeća (Zagreb, 2010.) i Refleksije vremena (Zagreb, 2012.). Držao je predavanja o suvremenome slikarstvu te pisao o razlici između slikarstva kao umjetnosti i kao vještine (*Hrvatska revija*, 1933.), polemizirao o umjetnosti i likovnoj kritici (*Čovjek i prostor*, 1954.; *Telegram*, 1965.), nastojao popularno približiti moderno slikarstvo (*Čovjek i prostor*, 1957.) te razmatrao problematiku likovnog odgoja (*Školske novine*, 1955. – 1958.). Ovdje priloženi Makanecovi estetički zapisi ustvari su ekscerpti iz njegove ostavštine dobivene na uvid ljubaznošću gospođe Marte Makanec. Preciznije, riječ je o ekscerptima iz bilježnice (46 nepaginiranih stranica, dimenzija 16 x 19,8 cm) koja na prednjoj stranici ima oznaku X.-47. Ostavštinu u prosincu 2020. godine preuzeo je Hrvatski državni arhiv u Zagrebu. Nad tekstom nisu provedene znatnije gramatičko-pravopisne intervencije osim što je na više mjesta (u uglatim zagradama), gdje je bilo neophodno, i to ponajprije zbog smislenosti rečeničnoga sklopa, dodan pokoji veznik, prilog, prijedlog ili zamjenica. Umetnuti zarez i nisu posebno označeni.

Naučni i estetski stav prema stvarnosti

Naučni stav prema stvarnosti jest nužno objektivni i samo kontemplativni. To znači [da] naučno tretiramo, izučavamo nešto, kada gledamo predmet koji izučavamo u njegovoj neovisnosti o nama, našem subjektu, t. j. ukoliko nije uslovljen subjektivnom stvarnošću našeg subjekta, nego kakav je o sebi. Inače ne bi zahvatili predmet u stvarnoj slici nego samo u prividnoj. Ta prividna slika predmeta jest ono što zahvaća subjekt a takova slika stvarnosti, kako se reflektira u našem subjektu, u doživljaju, jest predmet umjetničke obradbe. Umjetnost za razliku od nauke formira, oblikuje svoje predmete, [odnosno] elemente koje zahvaća u izvanjnoj stvarnosti, prerađuje ih ne da bi postigla identitet sa stvarnošću, objektivnu sliku predmeta, nego estetski savršeniju makar sasvim različitu (sliku, nap. priređivača) [i] neistinitu u naučnom smislu. Ipak, tako prerađen predmet u subjektivnom smislu jest umjetnički istinit ukoliko je njime izražena duševnost subjekta, duševna realnost kao emocionalni doživljaj u kome [su] se organski ujedinili subjektivni i objektivni elementi. Za umjetninu je kvalitet subjektivnost, za nauku objektivnost. Umjetnost mijenja zahvaćenu objektivnu stvarnost, nauka ne mijenja. Umjetnost producira stvarnost, nauka [ju] nalazi gotovu, ona [ju] samo analizira, umjetno formira. [Isto tako, to] znači aktivni odnos prema stvarnosti, ideološki i praktični samo s drugim ciljem. Ideološki djelovati znači stvarati moralne vrednote, praktički ostvarivati sredstva za stvaranje vrednota.

Promjenjivo i nepromjenjivo u umjetnosti

Modulus koji se mijenja u umjetnosti nije objektivna estetska zakonitost nego ono što se izražava estetskim simbolima, a to je subjektivna duševnost (u okviru objektivne estetske zakonitosti).

Estetika kao objektivna konstantna zakonitost³⁵

Estetski je primarno ono što sadrži strukturu vitalnog bitka za razliku od mrtvog, neživog. Estetsko je sve što izražava taj bitak t. j. život u kojoj bilo formi. No svim raznim formama života zajednički su neki elementi, koji život, vitalno uopće razlikuju, odjeljuju od neživog, mrtvog. Mrtvo je ono što je statično, nepokretno; živo što je dinamično. Mrtvo, statično, je ono što je jednolično, bez promjene – mrtvo ima samo prostornu egzistenciju, [a] vitalno, duševno, vremensku.

Problem je stoga likovne umjetnosti kako da u okviru statičnog bitka izrazi ono dinamično, ono što egzistira u vremenu. Otuda glavna oznaka estetskog jest dinamičnost. Estetski prikaz mora potencirati dinamičnost zahvaćenog predmeta jer [ju] on gubi u idealnom likovnom prikazu nasuprot dinamici svog realnog bitka.

Nadalje estetsko sadrži strukturu duševnog nasuprot materijalnoj, neduševnoj, mehaničkoj stvarnosti. Duševno znači u sebi nešto jedinstveno, integralno, specifično, t. j. cjelina za sebe. Estetsko stoga mora da zadrži oba principa jedinstvenosti (i to onu organsku, ne mehaničku) i mnogovrsnost, raznolikost. Raznorodno duševno ne da se estetski likovno zahvatiti, a da se jedinstvenost cjeline ne kida. Estetski je objekt stoga uvijek cjelina za sebe a ne dio cjeline, ona je poput organizma u kome se svaki element uzajamno nadopunjuje i uslovljuje, ona je sistem korelata a ne relata, organsko a ne mehaničko jedinstvo, t. j. sistem uzajamnog uslovljavanja.

Estetska je logika isto tako objektivna i univerzalna poput racionalne logike ili matematike. Ona je uslovljena našom psihofizičkom strukturom, t. j. onim što je u njoj konstantno i nepromjenjivo.

Želimo li estetski nešto oblikovati uvijek smo upućeni na opće objektivne estetske norme, jedinstvenost, raznolikost – ravnotežu dinamičnog i statičnog, harmonije i kontrasta, naglašenog i nenaglašenog i njihovoj uzajamnoj funkcionalnosti. Umjetnine svih vremena, sredina, stilova sadrže te objektivne zakonitosti (ritam kao dinamički princip datira od crteža spiljskih do danas).

Odnos producenata i konsumentenata umjetnosti

Tko uslovljuje umjetničko stvaranje, kvalitet i stil, da li oni koji stvaraju ili koji primaju umjetnost, producenti ili konsumenti? Nema sumnje da je utjecaj obostran, ali pri tom valja imati u vidu da je utjecaj producenata uvijek posredan, naime utoliko ukoliko uslovljuje ukus, estetsko stilsko osjećanje umjetnika, ukoliko je istovjetan sa psihom umjetnika stvarao. No ukoliko nije istovjetan, nego različit, tada je moguće dvoje. Ili sredina (konsumenti) nastoje podrediti umjetnika sebi, t. j. determinirati njegovo stvaranje prema svom ukusu, zahtjevima, ili umjetnik nastoji podrediti sredinu, koj[u] (doživljuje) prima [k] sebi. Historija umjetnosti, kao i živa, neposredna sadašnjost, govori nam da će pravi umjetnik uvijek ostati autonoman, nezavisan od sredine i nju nastojati podići na svoj nivo, a ne sebe spustiti na njen nivo.

³⁵ Rubna bilješka: „opća, univerzalna, ne postoji ni klasna ni nacionalna estetika nego samo jedna faktična“

Ukoliko je razina i ukus jednak (sredine i umjetnika stvaraoča), utoliko nema smisla govoriti o uslovljavanju sa strane sredine (primaoca, konsumentenata), jer je i umjetnik tada sastavni dio te sredine. Tada [su] i umjetnik i sredina, producenti i konsumenti, uslovljeni nekom istom stvarnošću.

Geneza umjetnosti

Umjetnost je nikla iz nagona za uljepšavanjem stvarnosti. Najprije u mitsko doba taj se nagon vezao o slavljenje božanstava, kasnije o nosioce vlasti, careve i kraljeve. Sve što se odnosilo na boga, cara i ostale ljudske dostojanstvenike, privilegirane, trebalo je da se i izvanjom formom razlikuje od ostalih smrtnika. Ove su zahtjeve nosilaca vlasti za sjajem izvanjim i raskoši ostvarivali umjetnici. Istom mnogo kasnije, kad se počeo javljati kult slobodne ljudske ličnosti, umjetnost se oslobodila, postala sama sebi svrha, t. j. sredstvo za ostvarivanje estetskih vrednota [a] ne za slavu eksponenata vlasti.

Problem slobode umjetničkog stvaranja

Umjetnost je sfera slobode, i to lične slobode. Ona je nikla iz potrebe čovjeka za izražavanjem osjećaja u cilju saopćavanja drugom. Čovjek ima potrebu da podijeli s drugim svoje unutarnje doživljaje i zato je izražavanje izvanje očitovanja doživljaja u umjetnosti dokaz socijalne prirode čovjeka. Čovjek-umjetnik ono svoje duhovno vlasništvo dijeli s drugim, predaje ga drugom umjetničkim oblikovanjem svojih doživljaja. Stoga čim [je] umjetnik ličniji, tim je iskreniji, neposredniji, u umjetničkom pogledu vredniji. Osjećaji su ono najličnije, najintimnije u nama. Bezličnih osjećaja nema, nego samo bezličnih misli. Takove bezlične objektivne misli međutim nemaju ništa zajedničko s umjetnošću, oni su elementi nauke. Ako je umjetnik ličan, on zato nije niti individualist, nego obratno, on izražava, ukoliko je više ličan, osjećaje svih ljudi, jer čim su dublji, intimniji osjećaji, tim su oni više općeljudskog karaktera, izraz duševnosti svojstvene svakom čovjeku.

Umjetnik stoga u svom izražavanju mora biti slobodan, želimo li da umjetnik bude umjetnik. Razumljivo tim se umjetniku ne daje pravo zlorabe slobode, [odnosno] političke slobode, da umjetnost upotrebljava za reakcionarnu političku propagandu. Treba razlikovati duhovno kulturnu od političke slobode, slobode agitacije. Misli se [na] slobod[u] u apolitičkoj sferi života. Život čovjeka se i ne iscrpljuje u političkoj sferi. Tražimo li stoga od umjetnika isključivo političku djelatnost onemogućujemo ga kao umjetnika, jer samo on sam može dati smjer svome stvaranju, prema tome osjeća li se više vezan za političku ili onu apolitičku stvarnost života, koja jednako unapređuje i služi životu dajući mu čar i ljepotu. Bez stvaralačke radosti, t. j. stvaranja, koje spontano nastaje, nema umjetničkog stvaranja, s jedne strane, a s druge nema mogućnosti doživljavanja umjetnine, nema obogaćivanja života.

Vrednosno relevantna stvarnost ne može se bazirati, zasnivati na vrednosno irelevantnoj stvarnosti. Moral se stoga ne može niti jednom naučnom teorijom fundirati, niti mu je takova fundacija potrebna!

Intelektualna, estetska i moralna kultura (Problem slobode)

Vladajuća klasa bila je kroz vjekove nosilac općeljudske kulture. Ona je kulturu trebala da unaprijedi svoj život. Ona je trebala nauku i filozofiju, jer je trebala da zna istinu, istinu kao takvu, jer se inače ne bi njom mogla koristiti. Ona je to i mogla da razvija, jer nije trošila energije u borbi za opstanak, jer je nju izdržavala tako reći podređena klasa. U krilu vladajuće klase nauka i filozofija se razvijala, i to ne kao klasna nauka i klasna filozofija nego općeljudska, upravo zato jer je vladajuća klasa takovu nauku i filozofiju trebala. Upravo zato je i nastala u njenom vlastitom krilu borba nazora na svijet, jer je nauci dozvoljavala punu slobodu. Inače ne bi bilo moguće slobodno postojanje toliko suprotnih nazora o svijetu, od religije do krajnjeg materijalizma, pa čak i nazora koji su usuprot njenim interesima kao vladajuće klase (dij. materijalizam). Nauka nije istinita zato [što] je korisna, nego [je] korisna jer [je] istinita. Tom se spoznajom vladajuća klasa koristila, iako ne uvijek. Kad je ta spoznaja ovladala vladajućom klasom, tada [su] se tom okolnošću okoristili pobornici općeljudske kulture, koji su uvijek u svakoj historijskoj epohi živjeli, i ti su upravo stvarali i razvijali kulturu u općeljudskom smislu a ne klasnom, tako da se njome svaka nova klasa mogla koristiti. Istina već po svojoj prirodi ne može biti klasna, ona može biti samo opreka zablude, može da bude ispravna slika stvarnosti u svijesti, a tada ne može biti ni građanska ni proleterska, ni napredna ni reakcionarna. Jednako je i s umjetnošću. Umjetnost je vladajuća (građanska) klasa trebala da si uljepša život. Trebala je od umjetnosti upravo ono što od nauke nije mogla imati, ljepotu, estetiziranje života, njene životne stvarnosti. Umjetnošću je estetizirala sve ono od čega je živjela, bilo da se radilo o materijalnoj stvarnosti bilo duhovnoj, idejnoj. Vjera nije trebala nužno estetiku, umjetnost. Svi oni bogovi i slike (hramovi) mogli su biti i manje estetski, ali težnja za univerzalnom ljepotom, za estetiziranjem svega što se odnosilo na njihov život fizički i duševni, stvorilo je estetske vrednote u općeljudskom smislu, a ne klasnom. Dokaz je najevidentniji što su [se] sve nove klase koje bi zauzele vladajući položaj koristile umjetnošću prethodnih klasa i dalje [ju] razvijali a ne uništavali, kad su god bile na kulturnoj razini.

Intelektualnu i estetsku kulturu stoga treba danas sačuvati, makar je ona građanska. Građanska je ona samo utoliko, po porijeklu, genezi, što ju je podržavala i unapređivala građanska klasa, ali po vrijednosti je ona općeljudska i stoga potrebna proleterskoj klasi jednako kao što je svojevremeno bila potrebna građanskoj klasi. Treba samo znati koja filozofija i koja nauka, koja umjetnost građanske klase reprezentira najvišu razinu, najvišu vrijednost u općeljudskom smislu, jer u građanskoj epohi ima bezbroj raznih nazora i umjetničkih stilova. Treba stoga upoznati čitavu građansku filozofiju, nauku [i] umjetnost da bi mogli krenuti naprijed, da se ne bi dogodilo da pođemo unazad. Tako stoje stvari što se tiče intelektualne i estetske kulture, one su jednako besklasnog karaktera, razumije se koje su nikle na demokratskoj bazi, t. j. koje su se slobodno razvile kao rezultat težnje za istinom i ljepotom. Za fašističke epohe ta težnja nije mogla da se ostvaruje, jer je težište cjelokupne kulture bilo prebačeno na političko područje, tražio se utilitarni značaj i nauke i umjetnosti, niti istina, niti ljepota. Nije se pitano da li je neka spoznaja istinita ili umjetnost estetskog kvaliteta, nego da li služi političkim ciljevima, t. j. utilitarnim interesima. Tu je bilo sprovedeno ono što se pripisuje demokraciji, interes vladajuće klase kao cilj kulturnog aktiviteta, bilo da se radilo o naučnom, bilo umjetničkom aktivitetu. Istinito, moralno i lijepo je ono što koristi narodu, sada proleterskoj klasi. To je stanovište nekulturno, i proleterskoj klasi, kao poborniku općeljudske kulture, štetno. Treba reći, sve što je istinito, lijepo i moralno koristi proleterskoj klasi. Samo u jednom pogledu vladajuća klasa kroz cijelu historiju nije bila pobornik općeljudske kulture, a to je u moralnom pogledu. Ona je mogla dopustiti slobodu i nauci i umjetnosti, ali nije mogla dozvoliti slobodu moralnoj kulturi. Ona je trebala i istinu i ljepotu, ali nije trebala moral. Moral nije mogao po prirodi svojoj ostati tolerantan prema vladajućoj klasi, kao nosioci nemorala, i zato je moralna kultura u krilu vladajuće klase zakržljala za razliku od intelektualne i estetske kulture.

Tu leži upravo kulturno povijesni značaj socijalizma, koji je konačno ostvario preduvjete za razvoj moralne kulture čovječanstva.

Intelektualna i estetska kultura pretpostavljaju neograničenu apsolutnu slobodu, naime slobodu u spoznavanju istine i oblikovanja ljepote. Moralna kultura, naprotiv, ne može dozvoliti apsolutnu nego samo ograničenu slobodu, ne može dopustiti slobodu iskorištavanu u nemoralne svrhe, a svaku drugu slobodu može da dozvoli. Time nije tangirana ni naučna ni umjetnička sloboda nego samo sloboda nemorala.

Prema tome socijalizam ne mora niukoliko da se zasniva na negaciji individualne slobode, slobode ličnosti nego samo na ograničenju njenom u moralnom smislu. Nema sumnje, i nauka i filozofija i umjetnost može da se iskorištava u nemoralne svrhe, ali tada se više ne radi o skućavanju naučne i umjetničke slobode, nego o zloporabi slobode.

Demokracija se zasnivala na kultu neograničene slobode. Danas ona znači sloboda bez pravde, t. j. sloboda jačih, ropstvo slabijih. To je [naime] njena mana što je zaboravila na protutežu slobode, na pravdu bez koje sloboda gubi moralni značaj. Nemoralu i moralu se ne može obostrano dati sloboda, jer jedno isključuje drugo. Otuda slijedi da se sloboda može samo u okviru morala ostvariti, a u tom okviru ima mjesta i za naučnu i iz umjetničku slobodu. Moralna, intelektualna i estetska kultura se ne isključuju nego nadopunjuju, život treba unapređivanje svake od njih. Stoga socijalizam ne treba da se rukovodi samo moralnom kulturom, tj. pravdom bez slobode, nego pravdom i slobodom, jer bez slobode život gubi čar, pravda u tamnici ne unapređuje život. Klasni moral, vrednote može sankcionirati samo općeljudski moral. Samo ukoliko određeni klasni moral sadrži općeljudski moral, vrednote utoliko imadu kulturni smisao. U tom smislu je socijalistički moral identičan općeljudskom moralu.

Priredio Tomislav Škrbić

Barlaam i Jozafat: sličnosti i razlike između indijske legende o Buddhi i njezine kristijanizirane verzije iz starije hrvatske književnosti

I. UVOD

Zna se da religije međusobno obilato razmjenjuju mitološke i legendarne sadržaje. Ipak, manje je poznato, osim u filološkim krugovima, da je u hrvatskome srednjovjekovnom svetačkom legendariju prisutan i svetac čija je legenda ustrojena prema motivima indijske legende o osnivaču buddhizma, Siddhārthi Gautami Buddhi³⁶.

Ova studija zamišljena je kao komparativna analiza naše i indijske legende, uokvirena historijsko-kulturološkim kontekstom.

2. INDIJSKI IZVORI

Za indologe više nije sporno postojanje takozvanog „povijesnog Buddhe“³⁷, to jest historijskoga princa Siddhārthe. No razdvajanje povijesnih podataka o Siddhārthinu životu od kasnijih mitoloških slojeva zahtjevan je zadatak, jer korpus je kanonskih i nekanonskih tekstova buddhizma iznimno opsežan i kompleksan.

Najizvornije očuvane tekstove iz kojih doznajemo (o već nužno mitologiziranom) Buddhinu životu nalazimo u sekcijama *Suttapīṭaka* (to jest „Košara propovijedi“) i manjim dijelom *Vinayapīṭaka* („Košara discipline“) iz budhističkoga kanona *Tipīṭaka* (doslovno *Tri košare*).

Sam Buddha za sobom nije ostavio pisane tekstove, već je svoju doktrinu, kao i biografiju, prenosio putem usmenih propovijedi (pā. - *sutta*; skr. - *sūtra*). Nakon Buddhine smrti

te supredaje, u tipičnom indijskom duhu, stoljećima prenošene oralno. Kanon se čuvao ponavljanjem i usmenom kodifikacijom nauka na takozvanim budhističkim saborima (pā. i skr. - *saṅgīti*).

Misionari su širili Buddhin nauk Indijom, a i izvan nje. Usmenu predaju budhističke škole *theravāda*³⁸ (-pā.; *stha-viravāda* - skr.; doslovno „predaja starih“) s indijskog potkontinenta na Šri Lanku donio je redovnik Mahinda. Na Lanki je theravādska verzija *Tipīṭake* postala prva pismom fiksirana verzija budhističkoga kanona, i to „oko 83. godine pr. Kr.“³⁹ (to jest 3 do 4 stoljeća nakon smrti povijesnoga Buddhe oko 483. g. pr. Kr. ili oko 368 g. pr. Kr.⁴⁰). Ova se theravādska predaja sa Šri Lanke zatim širila natrag u Indiju, a theravādski *Pālijski kanon* jedina je do danas cjelovito očuvana verzija *Tipīṭake*.

Buddhin je život izvan *Kanona* bio sustavnije izlagan u više kasnijih nekanonskih djela na sanskrtu. Od takvih tekstova ovdje možemo spomenuti *Mahāvastu* (to jest „Veliki događaj“, između 2. st. pr. Kr. i 2. st. n. e.), *Buddhacharita* (to jest „Buddhin život“, 2. st. n. e.) i *Lalitavistara* (to jest „Detaljno izložena igra“, oko 3. st. n. e.). Pretpostavljalo se da je upravo varijanta Buddhinu životopisa iz *Lalitavistare* poslužila kao predložak za kasnije arapske i grčke prerade legende⁴¹. No na temelju nekih indicija izloženih u ovoj studiji, implicira se kako je izvorni predložak možda još neidentificiran.

36 *Theravāda* se kao jedina još i danas živuća škola hinayānskog buddhizma često smatra „historičnijom“ od kasnijih mahāyānskih škola.

39 Mahāthera, 2010., str. 147. Napomena: sve citate iz strane literature s engleskoga na hrvatski preveo je autor ove studije.

40 Ježić, Jauk-Pinhak; Gönc-Moačanin, 2001., str. 88.

41 Katičić, 1973., str. 189.

36 Pālijsko ime Siddhattha Gotama na sanskrtu je Siddhārtha Gautama. Nadalje u tekstu, kratica „skr.“ označavat će sanskrtске, a kratica „pā.“ pālijske oblike riječi.

37 Katičić, 1973., str. 149.

Tijekom stoljeća, budhizam se razvio u dvije glavne „grane“. To su ranija *hīnayāna* (doslovno „malo vozilo“) i kasnija *mahāyāna* (doslovno „veliko vozilo“). Hīnayānska predaja smatra se (uvjetno rečeno) „historičnijom“ i „izvornijom“, no već je i ova grana Buddhu predstavljala u izraženo mitološkom svjetlu. Mahāyāna je otišla još i dalje te i obogotvorila Buddhu i načinila svoju verziju legende izraženo ezoteričnom.

Tekst *Lalitavistara* s kojim sam komparirao našu legendu pripada mahāyānskoj tradiciji, no njegovu srž sačinjava stariji hīnayānski tekstualni sloj.

3. ŠIRENJE LEGENDE O BUDDHI NA ZAPAD

Najznačajniju ulogu za rano širenje Buddhine legende na zapad odigralo je već spomenuto sanskrito djelo *Lalitavistara*. U tome mahāyānskom tekstu Buddhin lik je transcendentalan i bogolik. No usprkos takvoj promjeni tona predaje, ovo djelo ipak „sadrži vrlo stare tekstove s mnogim mlađim dodacima“.⁴²

Lalitavistara je, vjeruje se, prvo „u prerađenu obliku ušla u arapsku književnost“.⁴³ Legenda se, preko Irana, proširila i u muslimansku književnost zahvaljujući sufističkom utjecaju. Tu se Buddha prometnuo u sufističkog isposnika.⁴⁴

Posredstvom Arapa, *Lalitavistara* je prevedena i na grčki jezik, „i pri tome sasvim prilagođena kršćanstvu. Taj grčki prijevod pripisivao se bizantskom bogoslovnom piscu Ivanu Damaščaninu“⁴⁵ iz 7. stoljeća. Ipak, danas se vjerojatnijim smatra da je prijevod u 11. stoljeću načinio gruzijski monah Sveti Eutimij s Atosa.⁴⁶

„Iz grčkoga je onda to djelo prevedeno na latinski i staroslavenski [...], a staroslavenski prijevod proširio se sa slavenškoga juga u Rusiju. *Lalitavistara* se u svojoj kršćanskoj preradbi zove *Priča o Barlaamu i Jozafatu*. [...] [T]ek je 1859. E. Laboulaye dokazao da je to zapravo legenda o Buddhi“.⁴⁷

Nadalje, „[s]rpska recenzija staroslavenskoga prijevoda legende o Varlaamu i Joasafu sačuvala se u više rukopisa. U staro je vrijeme to bila jedna od najčitanijih srpskih knjiga“.⁴⁸

3. 1. Barlaam i Jozafat u hrvatskoj književnosti

Hrvatski prijevod legende nastao je „prema talijanskome predlošku, a prepoznatljiva je i bliskost s latinskim tekstom iz *Legende aurea* [hagiografskoga zbornika iz XIII. stoljeća].

42 Ibid., str. 189.

43 Ibid., str. 189.

44 Fališevac, 2012.

45 Katičić, 1973., str. 189.

46 Badurina Stipčević, 2013., str. 22.

47 Katičić, 1973., str. 189.

48 Ibid., str. 189.

Latinički tekst, prepisan iz nekoga starijeg predloška, za-bilježen je u *Dubrovačkome legendariju*, hagiografskome zborniku s prijelaza XVI. u XVII. stoljeće“.⁴⁹ Jozef Karasek otkrio ga je u knjižnici Male braće u Dubrovniku, a zatim i izdao u Pragu 1913. godine.

Poznat nam je i čakavski prijevod ove legende. Izdao ga je Splićanin Petar Macukat 1708. godine. Legendu u svojim tekstovima spominju i Marko Marulić te kajkavci Juraj Habdelić, Štefan Zagrebec i Štefan Fuček.⁵⁰

Marulić spominje legendu o Barlaamu i Jozafatu u svojem latinskom tekstu *Upućivanja u čestiti život po primjerima svetaca*, i to u poglavljima „O preziranju zemaljskih dobara radi Krista“ i „O objavama muka paklenih“⁵¹. Jozafat je tu predstavljen kao primjer uzornoga pustinjaka.

4. SLIČNOSTI I RAZLIKE

U ovome dijelu teksta bit će analizirane neke od značajnijih sličnosti i razlika između indijske legende o Buddhi iz mahāyānske *Lalitavistare* te hrvatske verzije legende o Barlaamu i Jozafatu iz *Dubrovačkih legendi*.

4. 1. Sažetak fabule *Lalitavistare*⁵²

Lalitavistara počinje silaskom budućega Buddhe (to jest *bodhisattve*) iz nebeskih predjela na Zemlju radi postizanja krajnjega prosvjetljenja za dobrobit svih bića. Siddhārtha se rađa u obitelji kralja Śuddhodane i žene mu Māyādevī. Mudrac prorije kako dijete neće postati najveći svjetovni, već najveći duhovni vođa.

Djetetovo nadljudsko porijeklo očituje se raznim natprirodnim fenomenima. Siddhārtha odrasta u raskoši. No kad iskaže interes za odlazak iz doma u duhovnu potragu, kralj ga zatvara u nadziranu palaču u kojoj nema ni traga svjetovnim nedaćama.

Ipak, princ uspijeva izići iz palače te susreće bolesnika, starca, mrtvaca i isposnika. Ovi susreti mu ukažu na netajnost materijalnoga bogatstva, sreće i života. Princ napušta palaču, ostavivši za sobom roditelje i vlastitu ženu te odlazi u isposništvo. Nakon duga trpljenja i kroćenja uma, princ pobjeđuje demona Māru (utjelovljenje žudnji) i postiže prosvjetljenje, postajući Buddha („Probuđeni“).

Buddha tada zdvaja mogu li smrtnici razumjeti njegov nauk, no pristaje ga širiti na molbu nebeskih bogova. Djelo završava Buddhinim stjecanjem prvih sljedbenika kojima iznosi svoja najpoznatija učenja, naprimjer: 1) Sve je patnja. 2) Patnja nastaje iz žudnje. 3) No moguće se izbaviti od patnje. 4) Put izbavljenja jest usavršavanje vlastitoga morala, uvida i umnog udubljenja.

49 Badurina Stipčević, 2013., str. 22.

50 Katičić, 1968., str. 230.

51 Fališevac, 2012., str. 110.

52 Prema: Dharmachakra Translation Committee, 2013.

Motivi *Lalitavistare* pod očitim su utjecajem kasnije mahāyāne koja u buddhizam u većoj mjeri uvodi ezoteriju i transcendentalnost. Ipak, sami sržni biografski motivi podudaraju se sa starijim hīnayānskim tekstovima.

4. 2. Sažetak fabule *Barlaama i Jozafata*⁵³

Indijski kralj Avenerijo progonitelj je kršćana. Kada mu se rodio sin, astrolog je predvidio da dijete neće postati budući kralj, već velika kršćanska vjerska figura. Stoga kralj sa svojim dvorjanima odredi da se princ zatvori u raskošnu palaču punu užitaka kako ne bi upoznao svjetovne nedaće. Ipak je Jozafat pušten iz palače pa susreće slijepca, gubavca i starca radi čega izgubi interes za svjetovno. Bog tada na dvor šalje pustinjaka Barlaama koji preobrti princa na kršćanstvo.

Kralj čini sve ne bi li suzbio sinovljevu pobožnost. Prvo nastoji sinu podmetnuti dvojnika koji bi, glumeći Barlaama, posvjedočio inferiornost kršćanstva, no plan se izjalovi intervencijom Duha Svetoga. Kralj sinu šalje lijepe djevojke i demone da ga zavedu, a zatim mu daruje dio svoga kraljevstva, a sve to ne bi li mu omililo svjetovne užitke i moć.

U svojem novom kraljevstvu Jozafat pak počne obraćati ljude na kršćanstvo te širiti vjeru i po okolnim krajevima. Na kraju preobraćuje i oca te odlazi u pustinjaštvo ponovno susrećući svoga mentora Barlaama. Njih dvojica prožive ostatak života zajedno u pustinji, trapeći se sve dok ne dosegnu status svetosti. Po njihovoj smrti, anđeli im odvođe duše u nebo.

Posvećena tijela Barlaama i Jozafata bivaju izložena u crkvi, a zatim pokopana uza sve počasti, na blagodat kraljevstva.

4. 3. Kako je Buddha postao Jozafat?

Mahāthera citira Rhys Davidsov zaključak da je „Joasaph ili Josaphat tek iskvarena verzija riječi Bodisat“⁵⁴. A *bodisat* je, dakako, modifikacija poznate buddhističke titule *bodhisattva*⁵⁵. Takvu lingvističku preinaku isti izvor tumači ovako: *bodisat* u arapskom jeziku postaje *yudasatf*, i to zbog čestih miješanja arapskih slova „Y“ i „B“⁵⁶.

Kao primjer istog općeprihvaćenog tumačenja u hrvatskoj filologiji, navodim i Katičićevu tvrdnju da su katoličko ime sveti Jozafat i pravoslavno sveti Joasaf tek „preobličena i iskvarena riječ *bodhisattva*“⁵⁷.

53 Badurina Stipčević, 2013.

54 Mahāthera 2010, str. 334.

55 Buddhistički termin *bodhisatta* (pāli) ili *bodhisattva* (sanskrt) znači „predan prosvjetljenju“. Termin se odnosi na sve osobe koje teže postizanju prosvjetljenja i postajanju *buddhom*. (Mahāthera 2010, str. 334.). Taj se termin tako odnosi i na povijesnoga Buddhu u onom razdoblju njegova života prije nego li je dosegao puno prosvjetljenje. U kasnijoj mahāyānskoj tradiciji termin *bodhisattva* zadobiva i druge (transcendentalne) konotacije.

56 Ibid.

57 Katičić, 1973, str. 189.

4. 4. Motivske i fabularne podudarnosti

Slijedi komparacija motivskih i fabularnih elemenata dvaju legendi.

a) U *Barlaamu i Jozafatu*, astrolog po prinčevu rođenju proriče da dijete neće postati budući vladar već predvodnik kršćana.

U *Lalitavistari* mudrac proriče kralju da mu sin neće postati budući vladar, već *buddha*, „probuđeni“.

b) Zbog proročanstva, Avenerijo odmah po rođenju sina naređuje da se Jozafata zatvori u palaču: „I taj dvor da je takij da ne ima nijednoga prozora [...]. I zapovjed [...] da, pod glave odsječenja, da mu nitko ne ima nikadare uspomenu za vjeru krstjansku [...], da im se zapovije da mu ne spomenu ni za smrt ni za staros, ni za nemoći, ni za nijednu žalos, negoli sveder da se raduju i vesele.“⁵⁸ Ipak, kralj Jozafatu iz ljubavi naposljetku dopusti izlazak u grad. „I pošadši kralj, čini učiniti ličbu po svemu gradu, da kada Jozafat pojaše po gradu, da nijedan čovjek ne smije iziti izvanka, ni žena izvanka kućic, ni se ukazati na prozoru, ni na putu nemoćan, ali star.“⁵⁹

U *Lalitavistari*, iako je proročanstvo po rođenju djeteta (u 7. poglavlju) istovjetno, kralj se *isprva* tome veseli: „Kad je kralj Śuddhodana čuo proroštvo mudraca Asite o princu, radovao se i čutio se zadovoljnim, ushićenim, sretnim i blaženim.“⁶⁰ Tako kralj *isprva* dopušta princu slobodno kretanje.

Tek u 12. i 14. poglavlju Śuddhodana odlučuje već odraslog sina odvratiti od buddhinstva: „[K]ad je princ sazio, [...] neki od starješina Śākya rekoše kralju Śuddhodani: [...] Moramo princu ugovoriti brak. Jednom kad bude okružen ženama, otkrit će užitak i neće se odreći doma. Tako loza naše neograničene monarhije neće biti prekinuta.“⁶¹ Kasnije kralj sanja da ga sin napušta pa izdaje zapovijed: „Moj mladi princ nikad ne smije kročiti u vrt palače.

Uvijek mora obitavati unutra s djevama, pa da postane ovisan o njihovim užicima. Nikad nas ne smije ostaviti! Tad, za prinčev užitak, kralj [...] podiže tri palače [...]. U svakoj je palači petsto stražara koračalo stubama.“⁶² No kada princ poželi izići u vrtove palače, kralj ga iz ljubavi ne odbija, već naređuje: „Morate se pobrinuti da mladi princ ne vidi ništa nemilo, zato učinite da se sve što nije lijepo ukloni.“⁶³

c) U *Lalitavistari*, princ zatim četiri puta posjećuje vrtove palače, a pri tim posjetima susreće starca, bolesnika, mrtvaca i redovnika. U *Barlaamu i Jozafatu*, prilikom izlaska u grad, princ ne susreće nikoga. No zatim poželi izići izvan gradskih zidina. Tamo, prilikom dvaju izlazaka, su-

58 Badurina Stipčević, 2013., str. 188–189.

59 Ibid., str. 193.

60 Dharmachakra Translation Committee 2013, str. 78.

61 Ibid., str. 101.

62 Ibid., str. 139.

63 Ibid., str. 140.

sreće prvo slijepca i gubavca (utjelovljenje bolesti), a zatim i starca (utjelovljenje prolaznosti i smrti). Jozafat, za razliku od Siddhārthe, isposnika ne susreće vani, nego mu Bog šalje Barlaama u palaču.

d) Oba protagonista moraju se oduprijeti ženskim dražima kako bi nastavili duhovnim putem. Siddhārthu se ovako kuša dvaput - prvi put u palači kada mu otac šalje djevojke ne bi li zaboravio na isposništvo, a on bestrasno sudjeluje u aktivnostima harema; drugi put pred prosvjetljenje kada demon Māra (personifikacija žudnje) na princa šalje vojsku demona, a potom i svoje zavodljive kćeri, kojima se princ opire.

Jozafata žene kušaju samo jednom nakon što se preobrati na kršćanstvo i puno prije odlaska u isposništvo. I njega žene zavode po nalogu oca, a zanimljivo je da za tu priliku kralj unajmljuje i čarobnjaka da na sina pošalje vragove kako bi se ovaj teže odupro žudnji. U ovoj sceni kao da su stopljeni elementi obje Siddhārthine kušnje, koji je nadvladao požudu i u očevu haremu i pred demonom Mārom.

Zanimljivo je uočiti da, suočen s čulnim kušnjama, Siddhārtha ostaje potpuno neuzdrman. Jozafat je, međutim, silno potresen te plaćući moli boga da mu pomogne oduprijeti se.

4. 5. Slučajne ili prividne podudarnosti

a) U *Lalitavistari* je čest motiv dragulja. U duhovnome kontekstu, ovaj motiv je važan kada se govori o konceptu *triratna* (-skr: *tiratana* - pā.; dosl. „3 dragulja“), gdje se Buddha, njegovo učenje i redovnička zajednica nazivaju „trima draguljima“ u smislu triju stubova budhizma.

U *Barlaamu i Jozafatu*, dragulj je metafora za kršćansku vjeru. Barlaam pri ulasku u palaču objavljuje da posjeduje dragulj koji ozdravlja bolesne i uskrsava mrtve te ga želi pokazati princu.

Usporedba duhovnog učenja s draguljem u našoj legendi javlja se kao dio fabule kada Barlaam *na prijevaru* želi ući u palaču. U *Lalitavistari* taj motiv jake simbolike predočava čistoću Buddha i Nauka, no fabularno je nevažan. Uz to, Jozafat tek treba steći „dragulj“, a Buddha i Nauk sami jesu „dragulj“.

Teoretski je moguće da se ovdje radi o kristijanizaciji motiva „*triratna*“, no vjerojatnije je da je to tek stilski posudba, jer dragulj se smatrao općim orijentalnim motivom. No moguće je i da Jozafatov „dragulj“ nije posuđen iz budhizma, već je prerada alkemijskoga motiva o kamenu mudrosti, traganje za kojim jest alegorija o duhovnome napretku.

b) Objе legende sadrže donekle istu scenu rastanka, no u potpuno drugačijim kontekstima. Jozafat se, pred odlazak u isposništvo, odriče kraljevstva i krunu ostavlja barunu Alfau. No Jozafatovi podanici toliko ga vole da ga preklinju da ih ne ostavlja. Prisilno ga vraćaju u grad pa se Jozafat prisiljen iskrasti u isposništvo noću.

U *Lalitavistari* postoji slična scena na samome početku, prije negoli se Budhisattva rodi u ljudskom liku. Bogovi nebeskih predjela mole ga da ih ne ostavlja, na što on imenuje svoga nasljednika Maitreyu i predaje mu svoju nebesku krunu.

Iako su ovi motivi očigledno slični, brzopleto je i u ovome slučaju pretpostaviti utjecaj *Lalitavistare* na našu legendu. Jer žaljenje za odlaskom dobroga vođe i njegovo predavanje krune dovoljno su „arhetipski“ motivi da se u tekstovima jave i neovisno.

c) Rad Dunje Fališevac, koliko god bio informativan, ipak vuče neke ishitrene analogije. Tako ona navodi:

Na Jozafatovo pitanje Barlaamu kako pustinjaci žive u pustinji, ovaj mu odgovara da noći i dane provode u molitvama te da na „Ovemu svijetu imamo 3 mišljenja“: prvo, da o inomu ne razmišljaju nego o grijesima koje su počinili, drugo da razmišljaju o paklenim mukama [...], a da je treće mišljenje o vječnoj slavi rajskoj [...]. Ova tri mišljenja kristijanizirana je varijanta triju stupnjeva budističke meditacije i Buddhina prosvjetljenja [...].

*Prve noći meditiranja vidio je [Buddha] svoje prijašnje živote [...]. Druge je noći vidio nadnaravnim uvidom ciklus rođenja, smrti i ponovnog rođenja i shvatio zakon po kojem se događaju. Treće su mu noći otkrivene četiri svete istine [...].*⁶⁴

Terminologija kojom se Fališevac služi je netočna. Budhizam poznaje 4 (ili 8) stupnjeva meditacije (pā. - *jhāna*; skr. - *dhyāna*), a oni nisu analogni s ovdje navedenim elementima. Fališevac zapravo misli na koncept „trostrukog uvida“ (pā. - *tevijja*; skr. - *traividya*) koji također nije usporediv s 3 Barlaamova „mišljenja“. Indolozima je jasno da je jedina „poveznica“ između ovih koncepata njihova trodjelna struktura. Stoga ovu tezu treba odbaciti.

4.6. Razlike

a) Profil Jozafatova oca prikazan je ovako: „[U] njeke stare dni bješe u Indiji jedan kralj komu ime bješe Avenerijo. I taj čovjek bješe vele nemilosrdan krstjanom i bješe učinio u svomu kraljevstvu zapovijed, dje god se nađe koji krstjanin koji se ne bi poklonio njegovim bogovom da je umoren.“⁶⁵ Avenerijo je nepovijesna ličnost. Ne poznajemo indijskoga kralja s tim imenom, a onodobni indijski vladari, uključujući i Buddhina oca Śuddhodanu, u tekstovima su prikazani kao uglavnom vjerski tolerantni, u što nemamo razloga sumnjati. Legendi o svetom Jozafatu bio je potreban ovakav lik, jer kršćanski sveti često se posvećuju u pričama o mučeništvu i progonima.

b) Kršćanskim prerađivačima važno je bilo istaknuti da Jozafat nije gospodar vlastite sudbine, već u svemu ovisi o Bogu i o mentoru Barlaamu, dok je Siddhārtha sam zaslužan za vlastito prosvjetljenje: „Koje god da čudotvorne

⁶⁴ Fališevac, 2012, str. 124.

⁶⁵ Badurina Stipčević, 2013, str. 187.

moći vidite da imam, / I koju god elokvenciju, mudrost i kvalitete da posjedujem, / Svemu ovome uzrok su [moja] vrlinovita djela / Proizašla iz učenja, discipline i savjesnosti.⁶⁶ Jozafatova duhovna nesamostalnost ističe se i time što Barlaama ne susreće slučajno, već Bog šalje isposnika na dvor: Jozafat, nakon Barlaamove poduke, prihvaća pasivnu ulogu riječima: „I ovo sam ja pripravan da učinim što godijer mi ti zapoviješ“⁶⁷, dok Buddha poručuje: „Nemojte jednostavno slijediti tuđe riječi“⁶⁸ i „Nemah učitelje, / Nitko nije kao ja. / Samo ja savršen sam Buddha, / Ugašen i bez mana.“⁶⁹

c) Siddhārtha je, prije odlaska u isposništvo, boravio u haremu, a na dvoru je imao i ženu i dijete (sin mu se u *Lalitavistari* spominje samo jednom ovlaš, dok u drugim izvorima ima veću ulogu). Zanimljivo je da je fragment toga mitsko-povijesnog motiva dospio i u našu legendu, gdje kralj Avenerijo daje uputu svome poslušniku kako treba postupati s Jozafatom: „[T]ako ga čini stati [na dvoru] 15 godišta. Poslije ga izvedu iz dvora tere ga oženi lijepom ženom.“⁷⁰ No Jozafat se u nastavku fabule nikad ne oženi niti ne iskusi čulnu ljubav.

Iako je motiv traženja žene za kraljevića sačuvan, za kršćanske prerađivače bila je neprihvatljiva svetačka figura koja je upoznala spolnost. No u Indiji se, bez konflikta, još od ranoga hinduizma nadalje, život dijelio u etape (skr. -āśrama). Prva polovica života bila je rezervirana za učenje i obiteljski život, a druga za isposništvo i duhovnu stegu.

Osim toga, vjerovalo se i kako *bodhisattve* i *budde* mogu obavljati svjetovne radnje, pritom se potpuno odvojivši od njih i čineći ih bestrasno i neutralno.

d) Odlazak u isposništvo u Jozafatovu slučaju motiviran je njegovim željom za osobnim spasenjem od pakla i dozezanjem raja. No Siddhārtha žudi za prosvjetljenjem iz želje za izbavljanjem cijelog čovječanstva od patnje: „Vidjeh kako svjesna bića pate. [...] Neka oslobodim svjesna bića tijesnih okova i lanaca žudnje.“⁷¹ Jozafat je motiviran bogobojaznim strahom, a Siddhārtha univerzalnim altruizmom.

e) Pripovjedni stil *Lalitavistare* najviše obilježava mahāyānska ekstravagantnost i egzotika motiva, donekle strana i ranijim hīnayānskim tekstovima. U tipično mahāyānskim slojevima teksta sve u vezi sa Siddhārthom opisuje se idealizirano i hiperbolično. Kao tipični primjer stila navodim: „[...] Māyādevī je krenula, okružena i štććena s 84 000 bogato urešenih konjskih kočija, 84 000 bogato urešenih slonovskih kočija te 84 000 hrabrih, junačkih, naočitih vojnika u čvrstim oklopima. [...] Cijeli gaj Lumbinī bio je poskropljen kapljicama mirisne vode i poploćen nebeskim cvjetovima. Svako stablo u tom savršenom gaju imalo je

listove, cvjetove i plodove, iako van sezone. Čak su i bogovi učinili najviše što su mogli da bi uresili šumu.“⁷²

Ništa od ovoga pretjeranog, „barokno-ekscentričnog“ stila nije se prenijelo u stilski škrtog *Barlaama i Jozafata*. Isto tako, podudarni motivi u našem tekstu gotovo su isključivo oni koji ne pripadaju mahāyānskim već starijim i realističnijim hīnayānskim slojevima *Lalitavistare*, koji su u budhizmu postali općim motivima. Stoga je možda potrebno preispitati uvjerenje naših filologa prema kojim je baš *Lalitavistara* bila predložak za stvaranje *Barlaama i Jozafata*. Teško je povjerovati da se baš ništa od toga hiperboličnog stila ne bi uvuklo bar u pojedine opise u našoj legendi, primjerice opisujući Jozafatove svetačke moći ili raskoš dvora. Zato je možda točnije za predložak *Barlaama i Jozafata* pretpostaviti neki zasad neidentificirani hīnayānski predložak (za dodatni argument vidjeti sekciju „Prispodoba o čovjeku nad provalijom“).

f) Fališevac piše o orijentalizmu i vjerskom kolonijalizmu *Barlaama i Jozafata*, ističući kako se u tom romanu indijski prostor pretvara u kršćanski vjerski prostor; potiskujući izvorni religijski kontekst.⁷³

Taj orijentalizam najeksplicitniji je u sceni u kojoj mudrac Nakor, nadahnut Duhom Svetim, otvoreno ismijava religije naroda koje smatra poganima. Tako tvrdi da Grci, Egipćani, Kaldejaci, Srbi i Indijci štuju vragove i zgraža se nad njihovim „prljavim“ idolopoklonstvom (štovanje prirodnih elemenata i bogova u životinjskome liku).

5. PRISPODOBA O ČOVJEKU NAD PROVALIJOM

Barlaam i Jozafat obiluje prispodobama preuzetim iz poznatih i nepoznatih orijentalnih izvora⁷⁴, no najzanimljivija je ona o čovjeku nad provalijom:

Čovjek u bijegu od „inoroga“ („jednorog“, ali i „nosorog“) pada u jamu i ostaje visjeti na busenu trave. Na dnu jame vidi zmaja, crni i bijeli miš grizu busen za koji se drži, a na grudi zemlje na kojoj stoji vidi 4 zmije. Usprkos svemu, čovjek liže med s busena trave. Inorog predstavlja smrt, jama je svijet pun zala, busen je ljudski život, 2 miša su dan i noć (to jest protok vremena), grumen zemlje s 4 zmije je ljudsko tijelo sačinjeno od 4 elementa, zmaj je pakleno ždrijelo, a med prolazna i lažna slast zemaljskoga života.

U *Lalitavistari* pronalazimo poredbu koja glavnim motivom tek donekle podsjeća na našu prispodobu: „Žudnja je kao mač, koplje, trozubac ili britva premazana medom. / Ona je kao glava zmije ili ognjena jama [...]“⁷⁵ Ipak, sama prispodoba zasad nije pronađena u nijednom indijskom

66 Dharmachakra Translation Committee, 2013., str. 31.

67 Badurina Stipčević, 2013., str. 206.

68 Dharmachakra Translation Committee, 2013., str. 31.

69 Ibid., str. 314.

70 Badurina Stipčević, 2013., str. 189.

71 Dharmachakra Translation Committee, 2013., str. 152.

72 Ibid., str. 63.

73 Fališevac, 2012., str. 125.

74 Temi prispodoba u *Barlaamu i Jozafatu* mogla bi se posvetiti cijela zasebna studija, stoga za osnovne informacije upućujem na publikaciju: Jacobs, 1896., str. CVI–CXXXII.

75 Dharmachakra Translation Committee, 2013., str. 250.

budhističkom tekstu, no zato su nam poznate hinduistička, jainistička, kineska, tibetanska i arapska verzija, i tako dalje.

U (možda) najstarijoj poznatoj verziji iz *Mahābhārata*, brahman bježi šumom punom zvijeri. Na rubu šume jesu strašna žena, klopke i peteroglavi zmajevi. Brahman pada u bunar i ostaje visjeti s glavom nadolje, zapetljan u raslinje. Na dnu bunara je zmaj, iznad bunara slon sa 6 usta i 12 nogu. Crni i bijeli miš nagrizaju stablo puno pčela s kojega brahman jede med, dok visi. Šuma je cikličko postojanje, zvijeri bolesti, strašna žena je starost, bunar ljudsko tijelo, zmaj na dnu vrijeme, raslinje za koje se brahman drži je nada, slon godina sa 6 godišnjih doba i 12 mjeseci, miševi noć i dan, a med čulni užitak.⁷⁶

U jainističkoj verziji, parabola je gotovo identična, samo je brahman zamijenjen siromašnim skitnicom, a zmaj u bunaru velikom zmijom. Slon je simbol smrti, zmija pakao, med osjetilne varke, grana drveta život, a miševi su ponovno dan i noć.⁷⁷

Bitno je znati da iako tekst budhističke verzije prispodobe nije sačuvan, on je sigurno postojao, što potvrđuju i budhistički reljefi na hramu Nāgārjunakoṇḍa u Āndhra Pradešu. Oni prikazuju čovjeka nad (neidentificiranom) provalijom, drvo nad čovjekom, slona na vrhu provalije, divovsku zmiju na dnu, male životinjice kraj busena trave i četiri kobre kraj čovjeka.⁷⁸ Po tome se može zaključiti da je izgubljena budhistička verzija vjerojatno bila najbližnja jainističkoj.

Ovo navodi na teoriju da bi još neotkriveni izvorni predložak *Barlaama i Jozafata* mogao sadržavati i neku verziju parabole o čovjeku nad provalijom (koje nema u *Lalita-vistari*, kao ni u ostalim znanim budhističkim tekstovima). No postojanje takvoga hipotetskog teksta nije sigurno, jer moguće je i da se građa za našu legendu crpila iz mješovitih budhističkih i nebudhističkih indijskih izvora.

6. BARLAAM I JOZAFAT U KRŠĆANSTVU DO DANAS

Za kraj bi trebalo napomenuti da indijski Sveti Jozafat iz naše srednjovjekovne legende nije istovjetan liku ukrajinskoga svetog Jozafata, čiji se dan u katoličkome kalendaru obilježava 12. studenoga.

Ipak, „iako Barlaam i Jozafat nikad nisu bili službeno kano-nizirani, uključeni su u ranija izdanja *Rimskog martirologija* (slavljeni 27. studenoga) - ali ne i u *Rimski misal* - te u liturgijski kalendar pravoslavne crkve (26. kolovoza po grčkoj tradiciji / 19. studenoga po ruskoj tradiciji)“.⁷⁹

Danas ovih svetaca u katoličkome kalendaru nema, ali još uvijek su u pravoslavnome kalendaru prisutni kao „sveti mučenik Varlaam i prepodobni Joasaf“⁸⁰. Slave se 19. studenoga prema julijanskome kalendaru, odnosno 2. prosinca prema gregorijanskome kalendaru.

LITERATURA

Badurina Stipčević, Vesna. 2013. *Hrvatska srednjovjekovna proza I. Legende i romani*. Zagreb: Matica hrvatska.

Dharmachakra Translation Committee. 2013. *The Play in Full* [verzija 2.22]. 84000: Translating the Words of the Buddha.

Fališevac, Dunja. 2012. „Predodžba Indije u dubrovačkoj književnosti - Barlaam i Jozafat u Dubrovačkim legendama“, u: *Nova Croatica: časopis za hrvatsku književnost i kulturu*. Vol. 6 [36] No. 6 [56], 2012. Zagreb: FF-press.

Jacobs, Joseph. 1896. *Barlaam and Josaphat: English Lives of Buddha*. Published by David Nutt in The Strand.

Ježić, Mislav; Jauk-Pinhak, Milka; Gönc-Moačanin, Klara. 2001. *Istočne religije*. Zagreb: Katedra za indologiju, Filozofski fakultet, Sveučilište u Zagrebu.

Katičić, Radoslav. 1968. „Indija u staroj hrvatskoj i srpskoj književnosti“, u: *Kolo*, 1968, 6: Zagreb: Matica hrvatska

Katičić, Radoslav. 1973. *Stara indijska književnost*. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske.

Katičić, Radoslav. 2008. *Boristenu u pohode*. Zagreb: Matica hrvatska

Mahāthera, Nārada. 2010. *The Buddha and His Teachings*. Kandy: Buddhist Publication Society.

Zin, Monika. 2011. „The Parable of 'The Man in the Well' - Its Travels and its Pictorial Traditions from Amaravati to Today“, in: *Warsaw Indological Studies Series, Volume 4*. New Delhi: Manohar Publishers & Distributors.

Barlaam and Josaphat. Wikipedia.org. Pristupljeno 6. 4. 2021.

https://en.wikipedia.org/wiki/Barlaam_and_Josaphat.

Jupiter Infomedia Ltd. 2014. „Man in Well, Fables in Mahabharata“, na: *India Netzone*. Pristupljeno 14. 4. 2021. https://www.indianetzone.com/50/man_well.htm.

Kalendar 2021. Pravoslavje.nl. Pristupljeno 6. 4. 2021.

<http://www.pravoslavje.nl/kalendar/kalendar2021.htm>

⁷⁶ Jupiter Infomedia Ltd., 2014.

⁷⁷ Zin, 2011., str. 45.

⁷⁸ Ibid., str. 35.

⁷⁹ Wikipedia 6. 4. 2021.

⁸⁰ Pravoslavje.nl 6. 4. 2021.

Gerhard Richter na sudu

„Zamagljujem stvari kako bih sve učinio jednako važnim i jednako nevažnim. Zamagljujem stvari tako da ne izgledaju umjetničkim ili zanatskim već radije tehnološkim, glatkim i savršenim. Zamagljujem stvari kako bih svi dijelovi bliže pristajali jedni drugima. Možda ujedno i zamagljujem višak nevažnih informacija.“⁸¹

„Sivo. Ne daje nikakvu izjavu; ne izaziva ni osjećaje ni asocijacije: zapravo nije ni vidljivo ni nevidljivo. Njegova neupadljivost daje mu sposobnost da posreduje, učini vidljivim, na pozitivno iluzionistički način, poput fotografije. Ima kapacitet koji nema nijedna druga boja, da učini 'ništa' vidljivim.“⁸²

UVOD

Umjetnik na sudu!? To danas zasigurno zvuči nečuveno i u najmanju ruku neprimjereno pristojnom demokratskom uređenju. Na stranu iznimni slučajevi u kulturno i intelektualno zaostalim ili nedovoljno demokratskim, ako ne i autoritarnim režimima gdje su se pojedini umjetnici našli na optuženičkoj klupi, jer su vrijeđali moralne osjećaje svojih sugrađana ili nepopravljivo napadali državni poredak i sigurnost, umjetnicima se nikad ne sudi. Zašto bi im se sudilo kada su oni samo ili tek umjetnici? Ustavi većine država garantiraju slobodu govora, a takozvana likovna kritika, bezglava kao što jest, u strahu je reći išta loše o umjetnicima s kojima dijeli život u zajednici, jer uz osnove pristojnosti, životari zahvaljujući istima. Ali tko ili što uopće da sudi umjetniku, tko može suditi, na koji način i u koju svrhu? Isto tako, tko ili što je to umjetnik, što je umjetnost i gdje ona spada? Čini se da je nemoguće izići iz tih pitanja. No kako bismo se ipak pokušali snaći u magli u kojoj smo se našli, pokušat ćemo na primjeru jednoga takozvanog suvremenog umjetnika izvidjeti što bi značilo dati umjetnika na sud.

Ako se kaže da je njemački umjetnik Gerhard Richter jedan je od najvažnijih ili najznačajnijih umjetnika našega vremena, što nam njegovo djelo govori o našem vremenu i o nama samima s obzirom na indiferenciju spram nečega i ničega koja progovara kroz njegove slike? Što njegovo djelo znači ili drugačije pitano, čemu ono daje da važi kao istinito, pravo i lijepo?

Richter istovremeno slika takozvane fotorealistične figurativne slike i apstraktne slike. Svedeno na bitno, njegova figuracija temelji se na zanatski umješnom slikanju ili preslikavanju portreta i pejzaža koje bazira na fotografskome predlošku, koje motive on 'muti' ili 'zamagluje' uljenim bojama, dok se njegove apstrakcije (naprimjer, sive slike, slike s tablicama boja i apstrakcije koje radi tako da površinu slike prelazi svojevrsnom velikom špahtlom, često i do dva metra komadom drveta ili aluminija kojim razmazuje boju po platnu) temelje na nemogućnosti slike da prikaže ili progovori išta smisleno. Za Richtera, umjetnost je danas impotentna.

S obzirom da umjetnost nije samo umjetnost te da slika nikad nije samo slika, prisiljeni smo pitati kako stoji s nama samima te našim vremenom. Već i kratak pogled na tradiciju povijesti umjetnosti, to jest na sve ono što je ikad bilo slikano ili kiparski oblikovano, tjera nas da pitamo što se dogodilo sa svim tim bićima kojih na Richterovim slikama nema – s bogovima, ljudima i ostalim prirodnim bićima. Sudeći po Richterovim slikama, njih više nema. Richterovi prividni portreti i prividni pejzaži prividni su, jer su rađeni prema fotografijama. To dakako nije samo formalni izlaz iz nevolje, jer slikar nije bio u mogućnosti slikati takozvani „živi model“, već konceptualni uređaj za izražavanje Richterova umjetničkog stava. No kako smo upozorili, to nije samo ili puki umjetnički stav, već svojevrsna presuda nad našim bitkom.

Uz ostale elemente, u Richterovu slučaju pred sobom imamo i njegovo prezime. *Richter* na njemačkom znači *sudac*, označava onoga koji *presuđuje*. Ime i riječ dolaze od glagola *rihten* što znači *ispraviti, učiniti pravim, usmjeriti, uputiti, pripremiti, izvršiti*. Ta nam sretna okolnost omogućuje da Richterovo djelo istražimo u novome svjetlu te ga podvrgnemo

81 Gerhard Richter: Text. Writings, Interviews and Letters 1961-2007, Thames & Hudson, London, 2009, str. 33. (citat prijevoda autora)

82 Ibid., str. 92. (citat prijevoda autora)

kritici. Kritika i suđenje idu zajedno. Kritika, filozofijski gledano, razlikuje istinito od lažnoga, dobro od lošega, lijepo od rugobnoga. Nakon kritiziranja dolazi do suda i presude kojom se nešto potvrđuje kao istinito, a nešto kao lažno. Dakle, za što nas Richterovo djelo priprema, gdje nas upućuje, za što nas ispravlja, što presuđuje?

Nihilizam je svjetsko-povijesna situacija koju Richterovo djelo otvara i oglašava. Nihilizam kao riječ znači *ništa jest sve* ili: sa svime jest tako da je ništa. U nihilizmu sve je, kako Richter kaže, jednako važno i jednako nevažno. Nihilizam nije nužno nešto ništavno u smislu negativnog i ništavnoga ništa, kao nečega o čemu se nema što reći. Naprotiv i štoviše, u nihilizmu se radi o produktivnom i moćnome ništa koje je tako moćno da od sebe napravi sve. Filozofijski izraz toga prisutan je kod Spinoze i Hegela, da spomenemo samo dvojicu novovjekovnih mislilaca. Slikarski izraz toga produktivnog nihilizma jesu slike Kandinskog. Kandinski živi apsolutnu slobodu nihilizma, gdje je slikarstvo uzrok sebe sama i svrha sebi samome, slobodno od bilo čega izvan sebe. Kandinsky je optimistično apstraktan, moglo bi se reći, dok je Richter pesimistično apstraktan. Kandinsky vidi u apstrakciji ono najbolje, najoptimalnije za bića, dok Richter vidi sivilo, impotenciju i ono najgore. Kandinsky slobodno slika istinu slikarstva i života kao istinu apsolutne slobode i nihilizma kao sreće za sva bića, dok Richter očajno i bespomoćno reproducira smrt svih bića u nihilizmu.

Da bismo se mogli približiti tim stvarima te staviti Richtera, njegovo djelo, naše vrijeme i nihilizam na sud, moramo se prisjetiti razine na kojoj se te stvari mogu i imaju sresti. Filozofijska tradicija omogućit će nam da vidimo što je kritika, što sud, što ono *biti* ili bitak, što nešto, a ne ništa, i tako dalje. Da bismo sreli Gerharda Richtera kao umjetnika, a ne tek slikara, moramo se osloboditi njega kao osobe i pojave iz povijesti umjetnosti, kao i njegove moguće biografije te se upustiti u stvari koje njegovo djelo nosi, to jest u metafiziku koja stoji s onu stranu njegovih fizičkih i osjetilno dohvatljivih slika, kao ono što ih uopće omogućuje.

SLIKA, IDENTITET I MOGUĆNOST

Da bismo se mogli uopće zapitati o Richteru kao slikaru, moramo prije vidjeti što je slika uopće. U *Sofistu*, tekstu u kojem uz ostalo istražuje mogućnosti lažne filozofije kao sofistike i laži kao takve, Platon istražuje slikovnost slike. Tragajući za sofistom kao lažnim filozofom, da bi pripremio teren za najdublja ontološka istraživanja, Platon pita za sliku i jezik, to jest pokušava dokučiti kako su mogući lažna slika i lažni jezik. Slika je kao takova uvijek slika nečega. Istinska slika je slika onog istinitog. Ono istinito (τὸ ἀληθινόν) je pravo biće (ὄντως ὄν). Platonov izraz ὄντως ὄν nemoguće je prevesti, i u nevolji se može pokušati prevesti kao *pravo biće, stvarno biće, istinsko biće, bićno bivstvo*, opisno kao: biće koje jest na način da odgovara svom bitku, no važno je uvidjeti, ako možemo tako reći, duplikaciju onoga *biti* (ὄν). Platonu je ὄντως ὄν druga riječ za ideju, odnosno ono mjesto gdje vidimo što biće u svojoj istini ili istinski jest. No slika kao takova, kao ono drugo, „stvorenjeno jednako prema istinitom predmetu“⁸³ (240a), ipak nije istiniti predmet sam, te je stoga „nestvarno dakle nebiće uistinu ono što zovemo slikom“⁸⁴ (οὐκ ὄν ἄρα οὐκ ὄντως ἐστὶν ὄντως ἢν λέγομεν εἰκόνα, 240b). Platonu je ovdje važno pokazati kako slika, unatoč svom nestvarnom ili nebitkovnom statusu, ipak nekako jest. On ne želi napasti sliku kao takvu tako da joj oduzme vrijednost, već jednostavno pokušava pokazati njezin status ili položaj u bitku. Nalik mjestima iz *Politeje* (*Država*) gdje uviđa kako je slikar kao oponašatelj „tvorac tvorevine treće iza prirode“⁸⁵ (τρίτου ἄρα γεννήματος ἀπὸ τῆς φύσεως, 597e), „daleko od istine“⁸⁶ (πόρρω ἄρα πού τοῦ ἀληθοῦς, 598b), „trostruko daleko od bitka“⁸⁷ (τριπλά ἀπέχοντα τοῦ ὄντος, 599a), zahvaljujući poretku u bitku koji ide od istine ili ideje, naprimjer stola, preko stola proizvedenog od stolara, do slike stola koja je treća po redu, ovdje u *Sofistu* Platon ukazuje na neidejnost ili nebitkovnost slike. Ono što nas u našem kontekstu zanima je slika kao istinska slika, odnosno nemogućnost one slike koja bi bila slika onog istinitog. Ovdje možemo pitati: je li Richter uopće slikar?

Da bismo se s druge strane približili ovoj problematici, ukazat ćemo na Aristotelov takozvani princip identiteta. Nakon što je u prvoj knjizi *Metafizike* ukazao na nužnost mudrosti ili filozofijske znanosti kao one koja bi imala gospodariti sa svim ostalim, ne samo znanostima već i bićima, omogućujući im istinski bitak, i nakon što se obračunao s onima koji „praznoslove i govore u pjesničkim prisposodobama“⁸⁸ (κενολογεῖν ἐστὶ καὶ μεταφορὰς λέγειν ποιητικὰς, 990a22), to jest kako se kaže, kritizirajući Platona i njemu slične, jer ostavlja bića razdvojena od svoje istine ili svojega bitka, Aristotel u četvrtoj knjizi *Metafizike* traži princip ne samo logike, mišljenja i govora, već princip bitka, onaj princip koji ima služiti kao neuzdrman temelj bitka svakoga mogućeg bića. U jednoj od svojih formulacija taj princip glasi: „Nemoguće je da isto istomu i prema istome istodobno i pripada i ne pripada.“⁸⁹ (τὸ γὰρ αὐτὸ ἅμα ὑπάρχειν τε καὶ μὴ ὑπάρχειν ἀδύνατον

83 Platon: *Sofist*, Zagreb, Naprijed, str. 146.

84 Ibid., str. 147.

85 Platon: *Država*, Zagreb, Naklada Jurčić, 1997., str. 370.

86 Ibid., str. 370.

87 Ibid., str. 371.

88 Aristotel: *Metafizika*, Zagreb, Hrvatska sveučilišna naklada, 1992., str. 28.

89 Ibid., str. 66.

τῷ αὐτῷ καὶ κατὰ τὸ αὐτό, 1005b19). Drugačije rečeno, nemoguće je da neka stvar ili biće ujedno ili istovremeno i bude i ne bude to što jest. Aristotelu je ovdje dakako stalo do svojevrstne realizacije ili ozbiljenja filozofije, jer mu je stalo da bića budu ono što istinski jesu, ovdje i sada. Princip identiteta hoće reći, jednostavno rečeno, da su bića koja nisu ono što istinski jesu, nemoguća bića. Istina je kriterij mogućnosti bitka. Neistinsko biće je prividno biće, zapravo nemoguće biće.

Vrativši se sad Platonovim razmatranjima iz *Sofista*, možemo zaključiti kako su Richterove slike nemoguće slike ili ne-slike, zato što nisu slike istinitoga bića. Nadalje, možemo također zaključiti da su one slike nemogućnosti bića uopće u današnjemu svijetu. Richterove slike su dvostruko nestvarne: jednom, jer su slike kao takve, a drugi put, jer nisu slike stvarnoga bića, odnosno istinskog bića. U poglavlju o nihilizmu vidjet ćemo što znači kada je istina ili stvarnost ono ništa, to jest kada je ništa kriterij istine i stvarnosti, što bi dakako činilo Richterove slike slikama, a ne ničime.

KRITIKA I SUD

Kritika i sud, kako smo rekli, nekako idu zajedno. Kritika kao riječ dolazi od grčkog κρίνω, što znači *lučiti, rastavljati, razlikovati*, a zatim *birati, izabrati* te na koncu *očitovati*. Kao riječ i stvar, κρίνω je bliska s κρίσις, što znači *odluka, prosuđivanje, parnica i sud*. U medicinskom smislu, kriza je stanje između života i smrti. Mislioci poput Marxa i Kanta, svjesni težine riječi, mislili su i pisali svoje kritike. Kao filozofijski mislioci, njihove su kritike ciljale na razliku istinskog i lažnoga bitka te na očitovanje istine života.

Karl Marx svoj *Prilog kritici Hegelove filozofije prava* iz 1843 godine počinje rečenicom: „Za Njemačku je kritika religije u suštini završena, a kritika religije je pretpostavka svake kritike.“⁹⁰ (*Für Deutschland ist die Kritik der Religion im wesentlichen beendet, und die Kritik der Religion ist die Voraussetzung aller Kritik.*) Religija je za Marxa druga riječ za onostranost. Kao što smo ranije kod Aristotela vidjeli, Marx ne želi da čovjek istinu ima u onostranosti, a neistinu ili laž u ovostranosti, bogatstvo na nebu, a siromaštvo na zemlji. Marx piše: „Religija je opća teorija ovoga svijeta, njegov enciklopedijski kompendijum, njegova logika u popularnom obliku, njegov spiritualistički *point-d'honneur*, njegov entuzijizam, njegova moralna sankcija, njegova svečana dopuna, njegov opći razlog utjehe i opravdanja. Ona je fantastično ostvarenje čovjekova bića, jer čovjekovo biće ne posjeduje istinsku zbiljnost. Borba protiv religije je, dakle, posredno borba protiv onoga svijeta, čija je duhovna aroma religija.“⁹¹ Marx nastavlja: „Kritika je potrgala imaginarno cvijeće s lanca ne zato da bi čovjek nosio lanac bez fantazije, bez radosti, nego da bi lanac odbacio i brao živi cvijet.“⁹² Ono što kasnije poznajemo kao Marxovu kritiku političke ekonomije i kritiku kapitala, samo je konsekvencija ove filozofijske potrebe i zadaće – potrebe za istinskom zbiljnošću, zadaće da se čovjek i sva bića oslobode svoje samoootuđenosti. „Dakle, *zadatak je historije*, pošto je iščezao *onostrani svijet istine*, da uspostavi *istinu ovoga svijeta*.“⁹³ Marxova kritika, možemo vidjeti, svoj temelj ima u istini i zbiljnosti. To nije kritika jednoga historijski egzistirajućeg čovjeka ili nekog učenja, nego kritika lažne biti i prividnoga i nezbiljskoga života. „Živi cvijet“ koji bi Marx da čovjek bere, slika je istinski živog života kojeg čovjek ima živjeti, onkraj privida i lažnog bogatstva kapitala.

Immanuel Kant također je tjeran u svoje tri kritike (*Kritika čistog uma, Kritika praktičkog uma, Kritike rasudne snage* – ili *Kritika moći suđenja*) potrebom za istinskim bitkom. „Čisti um“ za Kanta je druga riječ za apsolutno slobodni bitak. Um koji sebe traži u svojoj čistoći kroz Kantovo djelo nije um čovjeka kao bića, nego um bitka kao iskona svih mogućih bića. Čistoća uma je oslobođenost uma za sebe sama, to jest za inteligibilnu kauzalost, za samo-uzrokovanje. Taj um stoji prije svega mogućeg, prije svijeta i prije povijesti, prije boga i čovjeka. Čisti um uzrok je sebe sama. Otud čistoća čistoga uma, otud njegova sloboda. Ta sloboda se traži u svojoj mogućnosti u *Kritici čistog uma*, u svojoj zbiljnosti u *Kritici praktičkog uma*, i u svojoj moći ili snazi da donese sud o svojoj biti i zbiljnosti u *Kritici rasudne snage*. Stoga Kantova treća kritika, takozvana Estetika, nije primarno ni o umjetnosti ni o onom lijepom, već o istinskom bitku i životu.

S obzirom da je ovdje riječ o likovnoj umjetnosti, na primjeru ljepote pokazat ćemo što Kant hoće u svojoj trećoj kritici. Kant hoće slobodnu ljepotu gdje je lijepi predmet slobodan od svrhe. Kant piše: „Objektivna se svršnost može spoznati samo s pomoću odnosa onoga raznolikog prema nekoj određenoj svrsi, dakle samo s pomoću pojma. Već je samo iz toga jasno, da je ono lijepo, čije prosuđivanje ima za osnov samo formalnu svršnost (tj. svršnost bez svrhe), sasvim nezavisno od predodžbe dobrog, jer ovo potonje pretpostavlja objektivnu svršnost, tj. odnos predmeta prema nekoj određenoj svrsi. Objektivna svršnost jest ili vanjska, tj. korisnost, ili unutrašnja, tj. savršenost predmeta.“⁹⁴ Svršnost bez svrhe je ona svršnost gdje neki predmet ili neko biće ima svrhu upravo u tome da nema nikakvu svrhu, da je posve oslobođeno ili očišćeno od svrhe. Ova svršnost dakako pripada čistom umu, koji čisti sve ono što nalazi kao nečisto. Za

90 Karl Marx i Friedrich Engels: Rani radovi, Zagreb, Naprijed, 1985., str. 90.

91 Ibid., str. 90–91.

92 Ibid., str. 91.

93 Ibid., str. 91.

94 Immanuel Kant: Kritika moći suđenja, Zagreb, Naprijed, 1976., str. 60–61.

Kanta, odnosno za čisti um, svrha kao takva, vanjska ili unutrašnja, najprije je prljavština na slobodnom bitku. Ali što je svrha, tj. što je zapravo unutrašnja svrha? Pojam unutrašnje svrhe „sadržava osnov unutrašnje mogućnosti predmeta“⁹⁵. Uzmimo kao primjer stol. Prije stolara kao proizvođača, prije oblika stola, i prije drveta kao materijala kojim stolar proizvodi stol, postoji svrha stola – kao ono što stoji na početku i kao ono što omogućuje ne samo stol, već i cijeli proces proizvodnje stola. Bez svrhe stola nema ni stolara ni proizvodnje stola. Svrha je, kako se to u tradiciji kaže, *causa finalis*, finalna ili krajnja svrha, koja, naizgled paradoksalno, stoji na samome početku, jer omogućuje cijeli proces. Ako se ukine, prevlada, počisti svrha kao osnov mogućnosti predmeta, jednostavno govoreći, predmet je nemoguć. Kant piše: „Ima dvije vrste ljepote: slobodna ljepota (*pulchritudo vaga*), ili samo zavisna ljepota (*pulchritudo adhaerens*). Prva ne pretpostavlja pojam o tome, što predmet treba da bude; druga pretpostavlja pojam i savršenost predmeta prema tome pojmu.“⁹⁶ Ljepota, u svojoj srednjovjekovnoj formuli kao *splendor veritatis*, sjajenje istine, očitovanje je istine lijepoga bića. Slobodna ljepota očitovanje je istine kao slobode, oslobođene od svake moguće svrhe. Oslanjajući se na Aristotelov princip identiteta, moramo pitati: kako je moguće biće koje bi istodobno imalo svrhu i ne imalo svrhu? S toga mjesta gledano, to je nemoguće, to je kontradiktorno za Aristotelovu logiku mišljenja i bitka. Kantova logika, međutim, ima ambiciju biti jača od principa identiteta. Svršnost bez svrhe analogna je kauzalitetu bez kauzaliteta, uzročnosti bez uzroka, to jest samo-uzrokovanju ili sebe-uzrokovanju. To čisti um hoće reći, to čisti ili apsolutno slobodni bitak traži od svih bića.

Dublje i šire ne možemo ovdje ići ni u Kanta ni u Marxa. Ovime smo samo htjeli ukazati na rang Richterovih slika, to jest rang one stvari koja kroz njih slikarski progovara. Richter kao sudac čisti ili oslobađa sva moguća bića (sve ono što bi moglo biti naslikano) od njihove bićevitosti, svršnosti i neštote, i presuđuje im ništavnost i impotenciju spram bitka.

NIHILIZAM

Nihilizam progovara kroz Spinozinu *Etiku* tako da se kaže da je Bog uzrok sama sebe i uzrok svih stvari. (primjedba uz 25. poučak⁹⁷) U Uvodu smo rekli da riječ nihilizam znači *ništa je sve*. Za Spinozu je Bog supstancija, to jest ono bijuće ili ona moć koja može odgovoriti slobodi kao sebe-uzrokovanju. Prva rečenica *Etike* glasi: „Pod uzrokom sama sebe razumijem ono čija bit uključuje opstanak, ili ono čija se narav ne može pojmiti drukčije no kao opstojeća.“⁹⁸ Sedma definicija glasi: „Slobodnom naziva se stvar koja opstoji nužnošću same svoje naravi i od same je sebe određena za djelovanje. Nužnom ili pače prisiljenom naziva se stvar koja je od drugoga određena da opstoji ili djeluje, i to na izvjestan i određeni način.“⁹⁹ Slobodna stvar (*res libera*) je takvo biće koje može biti uzrokom sama (*causa sui*). Kako ćemo kasnije vidjeti kod Hegela, uzrokovanje iz sebe je uzrokovanje iz ništa ili slobode same. Ništa, sloboda ili moć, kao supstancija ovdje se uspostavlja iz sebe sama. Istovremeno, kao Bog ili supstancija, izvan kojega nema nijednog bića, jer su sva bića tek atributi ili modusi supstancije, to ništa ili ta čista moć uspostavlja i sve što može biti. Sve što može biti – prirodna, ljudska i ostala bića, samo su specijalni način na koje supstancija ili ništa ili moć sama jest.

Spinozina *Etika* ima svrhu pružiti dom, zavičaj ili istinsko bitište ili boravište svim bićima. S onu stranu svakoga mogućeg privida, sva bića imaju se prepoznati kao, Nietzscheovim riječima, kvantum moći, modus moći ili apsolutne slobode samo-uzrokovanja. Sve drugo je robovanje (kršćanstvu, tradiciji, historiji, prirodi, kulturi, i tako dalje) i impotencija.

Kao i njegovim prethodnicima, Spinozi, Kantu, Aristotelu i Platonu, i Hegelu je stalo do istinskoga života. U ranijemu njegovom spisu, *Razlika između Fichteova i Schellingova sistema filozofije* iz 1801. godine, Hegel naznačuje smjernice svoje zadaće. Za njega je razdvojenost apsoluta i njegove pojave izvor potrebe filozofije. Apsolut je istinski bitak, iskon onoga biti svih mogućih bića. Filozofija i um imaju ukinuti suprotnosti kao što su subjekt i objekt, duša i tijelo, vjera i razum, sloboda i nužnost. Razračunavajući se s Fichteovom filozofijom apsolutnog Ja koja nasuprot Ja ima ne-Ja (prirodni i objektivni svijet), Hegel uviđa nedostatak apsolutnog identiteta. „U sistemu slobodi ne uspijeva da proizvodi samu sebe; proizvod ne odgovara proizvođaču.“¹⁰⁰ Subjekt ne uspijeva postati objektivan, to jest sloboda kao ono apsolutno ne uspijeva progovoriti kroz sve i sva bića. Hegelu je do toga da ukine i prevlada navedene suprotnosti te da, kao i umjetnost, filozofija kao spekulacija bude „živo opažanje apsolutnog života i time jednobitak s njim“.¹⁰¹

Dvije su pretpostavke za filozofiju, za Hegela. „Jedna je apsolut sam; on je cilj koji se traži; on je već prisutan – kako bi se inače mogao tražiti? Um ga proizvodi samo time što oslobađa svijest od ograničenja; to ukidanje ograničenja uslovljeno je pretpostavljenom neograničenošću. Druga pretpostavka bila bi provedeno istupanje svijesti iz totaliteta, razdvajanje u bitak i nebitak, u pojam i bitak, u konačnost i beskonačnost. Za stanovište razdvajanja apsolutna sinteza je onostranost

95 Ibid., str. 61.

96 Ibid., str. 63.

97 Spinoza: *Etika*, Zagreb, Demetra, 2000., str. 45.

98 Ibid., str. 5.

99 Ibid., str. 7.

100 Hegel: *Rani spisi*, Sarajevo, Veselin Masleša, 1982., str. 48.

101 Ibid., str. 82.

– ono neodređeno i bezoblično protivstavljeno određenostima razdvajanja. Apsolut je noć, i svjetlost je mlada od nje, i njihova razlika je, kao i istupanje svjetlost iz noći, apsolutna indiferencija, – Ništa je Prvo, iz čega je proizišao sav bitak, sva raznolikost konačnog. Ali, zadatak se filozofije sastoji u tom da se ove pretpostavke sjedine, da se stave: bitak u nebitak – kao postajanje, razdvajanje u apsolut – kao njegovo pojavljivanje, konačno u beskonačno – kao život.¹⁰²

Kad ovo mjesto povežemo sa Spinozom, što dobivamo? Kroz filozofiju, čovjek (kao i svijet, sva bića) se može pročititi, osloboditi, poistovjetiti se s iskonom svega, onim Prvim, s Ništa samim kao supstancijom i slobodom, omogućiti da se kao apsolut ili modus supstancije pojavi, da istinski živi. Nihilizam se realizira kada nastupi apsolutna indiferencija između apsoluta kao Ništa i svega što jest kao njegove pojave. Sve jest u tome slučaju Ništa kao njegova pojava, i Ništa jest sve. Svaka druga mogućnost bitka i života je robovanje, privid i laž, što se tiče Spinoze i Hegela. Da bi se nihilistički moglo biti, mora se moći očistiti i osloboditi od čovječnosti i prirodnosti te uroniti u noć ničega iz koje se može izići apsolutno slobodan od ljudske i prirodne prljavštine.

Richterove slike žive od ove filozofijsko-svjetsko-historijske situacije. Richter to vidi, bez da to filozofijski zna. Samo se površno o nihilizmu može govoriti kao situaciji gdje ništa (od bića) nema vrijednost. Dublje od toga, mora se govoriti o situaciji gdje upravo samo ništa kao takvo ima vrijednost. Njegove slike ne prikazuju bića, jer samo ništa jest. Historijski egzistirajući ljudi i priroda samo su, može se reći, fotografski privid. Iza tog privida, samo sivilo i apstrakcija jest. Ponovno treba reći da Richter nije Kandinski. Richter se kao pred Gorgonom smrznuo na početku karijere i tako smrznut i umrtvljen ni od čega nastavio, poput novinara, izvještavati ono što vidi, to jest slikati ništa. Kandinski, zaveden modernom duhovnom situacijom u kojoj se sve trebalo osloboditi – politika, ekonomija, znanost, religija, ljubav, i tako dalje – krenuo je oslobađati slikarstvo, to jest preko slikarskoga medija, pročititi i osloboditi sve ono slikovno i slikovito. Richter s druge strane, nemoćan prisjetiti se filozofsko-umjetnički bića u svojoj istini, slika ono ne-slikovno, to jest ne-stvarno. Naše vrijeme, naš svijet pa i mi sami, pokazuje da uopće nismo naši, već da pripadamo ničemu. To nam Richterove slike pokazuju.

PRESUDA

Da bismo došli na mjesto s kojega bi se moglo presuditi kako Richteru i njegovim slikama, tako i našem vremenu i nihilizmu samome, moramo se vratiti Platonu. Jedan mogući put da se tome približimo je kroz Platonov tekst *Parmenid*. U tekstu *Parmenid* Platon istražuje kako su ideje moguće, kako je moguć odnos čovjeka i ideja te kakav je odnos ideja i logosa, odnosno pojma ili jezika. Pod idejama, Platon razumije vidove onoga *biti* ili bitka, ono mjesto na ili kroz koje se vidi kako stoji s onim *biti*, ne samo općenito u smislu svakoga bića kao bića, već i svakog određenog bića. Ujedno, ideje su i rodovi, onaj iskon bića koji ih omogućuje u njihovoj istini, odnosno istinskome biti ili bitku.

Platon u *Parmenidu* razlikuje četiri sloja ili razine ideja. Ideje kao što su ideja jednoga, mnogoga, istoga, drugoga, istoga, sličnoga, najviša su razina, ona najapstraktnija, i nema ničega zamislivoga, ikojeg zamislivog bića koje ne bi pretpostavljalo te ideje. Naprimjer, svaki mogući čovjek, stol ili svaka moguća republika, ujedno je i *jedna* republika, a ne nijedna, *ista* sa samom sobom, *različita* ili *druga* od druge republike ili nekog drugog bića, i tako dalje. Na nižoj razini su ideje dobroga, lijepoga, pravednoga. Na još nižoj su ideje čovjeka, vatre ili vode, dok su na najnižoj ideje poput ideje vlati, kose i blata.

Nihilizam, supstancija kao moć ili ono Ništa kao Prvo, moguć je kada se negiraju prije svega ove najviše ideje, kada se Ništa ili moć oslobodi od njih. Samim negiranjem ili oslobađanjem, Ništa stupa na njihovo mjesto, to jest na mjesto na kojemu se vidi kako stoji s bitkom samim i bitkom svih mogućih bića. Da bi se moglo vidjeti što se događa u tome procesu, moramo prije svega pitati kako je moguće doći do ideja, kome je to moguće, i što se time dobiva.

Platon je dakako svjestan teškoća pred kojim se nalazi i on piše u *Parmenidu*: „I zaista, (osobina) je vrlo dobro ustrojena muža da će moći dokučiti da postoji neki rod svakog pojedinog i jestvo samo po sebi, a (osobina) još izuzetnijega to iznaći i moći drugoga podučiti, sve to dobro prosudivši. (135a)¹⁰³ Vrlo dobro ustrojen ili talentiran muž na grčkome je εὐφυής. Εὐφυής je onaj ili ono biće koje dobro (εὖ) čini ili godi φύσις. Što je φύσις? Grčki φύσις prevodi se kao priroda ili narav, a zapravo označava bujanje ili rast u smislu oprisutnjenja onoj biti samog. Εὐφυής je dakle ono, mogli bismo reći, spasonosno biće koje omogućava onoj biti da se pojavi ili pokaže u svojoj istini, i istovremeno, svim mogućim bićima kao proizlazećim iz te φύσις da se ukorijene u njoj. Pod „rodom svakog pojedinog“ (γένος τι ἐκάστου) i „jestvom samim po sebi“ (οὐσία αὐτῆ καθ' αὐτήν) Platon misli na istinsku bit svakoga pojedinog bića (čovjek, vatra, stol, republika, i tako dalje) koje se vidi kroz ideju. Biće koje može to iznaći je θαυμαστός, čudesno i zaprepašujuće biće, biće koje, mogli bismo reći, nije s ova svijeta.

Iako nedovoljna, analogija za to biće je Odisej koji u desetoj knjizi *Odiseje* odolijeva Kirkinu otrovu koji je njegove suputnike pretvorio u svinje koje su zaboravile očinsku zemlju. U trenutku kada čarobnica uvidi da je Odisej imun na

¹⁰² Ibid., str. 17.

¹⁰³ Platon: *Parmenid*, Zagreb, Demetra, 2002., str. 45.

njezin otrovni napitak (ne znajući da je njemu netom prije Hermes preporučio protuotrov u biljci *moly*), ona izgovara riječi: „Tko li si, otkle si? gdje ti je dom? gdje mati i otac? / Čudim se, gdje te ovaj napitak opčinio nije, / Jer još nikakav čovjek odolio nije napitku / Tome pošto ga popi i pusti kroz ogradu zubnu. / Ne da se srce tvoje u grudima ničim savladat!“¹⁰⁴ (Od. I.0.325-329). Kirka na grčkome kaže: θαῦμά μ' ἔχει, što se može prevesti kao: Čudo me ima, Čudo me drži, Zaprepaštenje me drži i ne pušta. Kirka uviđa da Odisej nije puki čovjek, već je u biti svojoj biće koje pripada jednoj drugoj sferi.

Platonov filozof također nije puki čovjek. On je, kako vidimo iz *Gozbe*, demoničko biće kao biće između onoga božanskog i besmrtnog, i onog ljudskog i smrtnoga. Nadalje, Platon u *Parmenidu* uviđa da „ako netko doista ne bude dopustio da jesu ideje bića, pripazivši na sve upravo (rečeno) i drugo takvo, a niti bude kao nešto omeđivao ideju svakog pojedinog (bića), neće imati spram čega okretati svoje mišljenje budući da ne dopušta da postoji uvijek ista ideja svakoga pojedinog od bića, te će tako moć razgovaranja potpuno do nestanka uništiti“¹⁰⁵ (135b-c). To dakako onemogućava i filozofiju samu. Međutim, naglasak ovdje nije na moći razgovaranja i mišljenja, nego na mogućnosti bitka svakoga mogućeg bića. Ako se ukine ideju bića, recimo ideja čovjeka, ono kroz što vidimo istinu čovjeka, onda ne samo da ne možemo misliti ili razgovarati o čovjeku – jer o čemu zapravo razgovaramo ako čovjeka u svojoj istini nema, nego čovjeka zapravo nema u njegovome bitku, njegovoj kako esenciji, tako i egzistenciji. Historijski privid čovjeka može egzistirati, hiperproduktivno u svijetu rada ili drugačije, međutim, u njegovoj istini čovjeka nema.

U drugome dijelu *Parmenida*, Platon istražuje pretpostavke bitka ideje onoga jednog. Logos ili jezik, logos kao moć bitka samog ispituje pretpostavke i konsekvence koje slijede ako ono jedno jest i ako ono jedno nije. Moglo bi se reći da se bitak ovdje igra sa samim sobom, plešuci na rubu vlastite nemogućnosti. U takozvanoj devetoj hipotezi, pred sam kraj teksta, Platon piše: „Sad pak, vrativši se još jednom opet na početak, kažimo što treba biti jedno ako nije, a (jesu) ona druga od onoga jednog. – Kažimo, svakako. – Dakle, ona druga zacijelo neće biti jedno. – Kako bi naime (bila)? – Ali također ni mnoga; naime u mnogima bi bilo i jedno. Jer ako nijedno od njih nije jedno, sva skupa su ništa, tako da ne bi mogla biti ni mnoga. – Uistinu. – Ako dakle u onima drugima ne postoji jedno, ona druga nisu ni mnoga ni jedno.“¹⁰⁶ (165e)

O čemu se ovdje radi? Ova naizgled samo apstraktna problematika radi u i o temeljima mogućnosti bitka svih bića. Razina na kojoj se ova istraživanja kreću prethodi svemu mogućemu. Upravo se ovdje radi o mogućnosti svih mogućih bića (čovjek, vatra, stol, republika). Naime, ono jedno, kao jedna od najviših ideja je ono što mora su-imati ili u čemu mora sudjelovati svako moguće biće kao takvo da bi bilo jedno (biće, nešto), a ne nijedno (nebiće, ništa). Metafizička sfera u kojoj se Platon ovdje kreće stoji u pozadini ne samo Richterovih slika, već i našega svijeta i našega vremena.

Nakon što smo vidjeli temelje u kojima je nihilizam moguć, kada se počisti sfera onoga jednog, kada na mjesto iskona svih mogućih bića nastupi Ništa, apsolutna sloboda kao sebe-uzrokovanje ili moć sama, sada treba konačno vidjeti s kojega mjesta presuda može pasti i pada ne samo na Richterovo djelo, naše vrijeme, nihilizam nego i mogućnost toga da se kroz logos bitak igra s vlastitom mogućnošću i nemogućnošću. Mjesto gdje se može potražiti moć jača od moći Ničega jest u onome što Platon u *Politeji* zove idejom onoga dobrog.

Politeja počinje pitanjem o pravednosti te do kraja radi o mogućnosti i pretpostavkama istinske i pravedne zajednice svega što jest. U centralnim knjigama Platon istražuje bit istinske filozofije kao onoga vladalačkog u takvoj pravednoj zajednici. Da bi mogao odgojiti i obrazovati istinske filozofe kao vladare ili vladare kao filozofe, to jest da bi omogućio istinsku ili filozofsku politiku, Platonu je neophodna istinska pedagogija, takav obrat duše koji smjera u ono vrhovno i spasonosno za sva bića. Ono čemu sva pedagogija i filozofiranje u *Politeji* smjeraju jest ideja onoga dobrog (ἰδέα τοῦ ἀγαθοῦ), kao vrhovna i najviša ideja. Kroz ideju onoga dobrog možemo vidjeti ono dobro ili dobrotu samu u njezinoj istini. Ono dobro je iskon koji omogućava ono *biti* ili bitak, kao i spoznaju i istinu. Ono dobro je „još dalje od bitka“¹⁰⁷, odnosno s onu stranu bitka (ἐπέκεινα τῆς οὐσίας, 509b), kao ono starije odnosno prvotnije od njega, kao i uzvišenije i moćnije. Proklo, kako bi okarakterizirao ono dobro, odnosno ovo do čega je Platonu stalo u *Politeji*, u svojim *Osnovama teologije* kaže da je ono dobro „ono spasonosno“¹⁰⁸ (τὸ σωστικόν). Ono je spasonosno, jer omogućuje svakome biću ili svakome nečemu da bude ono što ono istinski jest, da bude cijelo i zdravo u svojem bitku, da se ne da nagrasti od moći ničega. Ideja onoga dobrog nije ništa teorijsko ili puko misaono, već je to onaj iskon koji stoji na početku svega što jest, do kojega Platon dolazi dijalektičkim putem. To jest, filozofija kroz filozofiranje, ljubeći mudrost kao sabranost oko iskona svega što jest, dotiče ono dobro i u njemu ukorjenjuje sva moguća bića, istom ih omogućujući i čuvajući u njihovih istini. Naglasak je ovdje na idejnom, odnosno istinskom bitku i na čuvanju ili spašavanju bića u njihovoj istini. Da bi politička zajednica bila moguća, da bi se πόλις kao zajednica svega što jest mogao uspostaviti, os oko koje se uspostavlja je ideja

104 Homer: Odiseja, Zagreb, Nakladni zavod Matice Hrvatske, 2002., str. 193.

105 Ibid., str. 45.

106 Ibid., str. 127.

107 Ibid., str. 264.

108 Proklo: Osnove teologije, Zagreb, Naprijed, 1997., str. 79.

onoga dobrog kao ono što omogućuje ideju pravednosti kao moć koja je kadra staviti svako biće na njegovoj naravi primjereno mjesto.

Na kraju, treba pitati o kakvoj je slobodi riječ, kako kod Richtera, Spinoze i Hegela, tako kod Platona u *Parmenidu* ali i u *Politeji*. U *Sofistu* Platon kaže da je filozofija „znanost onih slobodnih“¹⁰⁹ (ἐπιστήμη τῶν ἐλευθέρων, 253c), što znači da se tek kroz filozofiranje može vidjeti istina slobode. Iz horizonta *Politeje*, kao i ostalih tekstova ili dijaloga takozvane srednje faze Platonove (*Gozba*, *Fedar*), može se vidjeti da sloboda svoju istinu ima pronaći i ukorijeniti u ideji onoga dobrog ili onoga lijepog, za Platona najvišim idejama. Što se tiče moguće rasprave o odnosu srednjeg i kasnog Platona (u kojim dijalozima *Parmenid*, *Sofist* ili *Fileb*, Platon iznalazi dva počela onoga *biti*, naprimjer, ono ograničeno i ono neograničeno u *Filebu*), sve ovisi o tome gdje se filozofski stoji ili mora stajati kako bi se danas preživjelo nihilizam.

U analogiji s jednim dokumentom iz rane grčke lirike, mogli bismo povezati prethodne probleme u jedan. Za ranoga pjesnika Alkmana, rečeno je u takozvanoj testimoniji, da je „bio kućni rob Agesidasov, ali s obzirom da se pokazao nadarenim, oslobodiše ga, i on postade pjesnikom“ (Ο δε Αλκμάν οικέτης ἦν Ἀγησίδα, εὐφυῆς δε ὢν ἠλευθερώθη καὶ ποιητῆς ἀπέβη¹¹⁰). Alkmanov dar ili talent ili dobra ustrojenost (εὐφυῆς) omogućila mu je slobodu. U njegovome slučaju, kao i kontekstu rane grčke lirike, njegov dar činio je dobro grčkim bogovima te se on mitološki-istički oslobodio. Njegovo oslobođenje nema bitno političko-ekonomijski smisao, već pjesničko-božansko-bitkovni značaj. Izriek kaže da je Alkman, oslobodivši se, postao pjesnikom. Nije lutao po svijetu, prepuštajući se ništavilu, bezumlju i nasladama, već je slobodu ukorijenio u svemu onome o čemu je riječ u njegovome pjesništvu. Povezujući to s Platonom i novovjekovnim nihilizmom, možemo konačno reći da Richter, Spinoza i Hegel, niti su nadareni ili talentirani, niti su zaista slobodni. Oni, zakrivajući ideju onoga dobrog, ni ne zaslužuju slobodu.

Gerhard Richter sa svojim slikama, kao i čitav ovaj svijet koji negira „da postoji neki rod svakog pojedinog i jestvo samo po sebi“, kako reče Platon u *Parmenidu* ili da postoji istina svakoga mogućeg bića koju ideja onog a dobrog omogućuje i čuva, kako hoće u *Politeji*, osuđen je stoga na robovanje ne na dnu pećine s početka sedme knjige *Politeje*, već na dnu ničega, sve dotle dok ne pronađe u sebi dar one životnosti koja bi mu omogućila da se potraži kao nešto, a ne ništa, biće, a ne nebiće, jedno, a ne nijedno. Možda bi u tome slučaju dobili i jednu dobru ili spasonosnu sliku, jaču od ničega.

109 Ibid., str. 167.

110 Greek Lyric, Volume II: Anacreon, Anacreontea, Choral Lyric from Olympus to Alcman, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1988., str. 346.

Karl Philipp Moritz¹¹¹

Dva spisa iz estetike

O alegoriji¹¹²

Ukoliko je neka figura kazujuća, ukoliko je značenjska, samo utoliko je ona lijepa.

To kazujuće i značenjsko mora se uzeti u pravome smislu: Figura, ukoliko je lijepa, ne bi trebala ništa značiti i govoriti ni o čemu što je *izvan* nje, nego treba takoreći govoriti samo o sebi samoj, o svojem unutarnjem bivstvu kroz svoju vanjsku površinu, ona treba postati značenjska kroz sebe samu.

Stoga se kroz *puko* alegorijske figure raspršuje pažnja s obzirom na lijepu umjetnost i odvlači je se od glavne stvari.

Čim neka lijepa figura treba pokazati i značiti još nešto osim sebe, time se bliži pukom simbolu, kod kojega se kao i kod slova kojima pišemo, ne radi prvenstveno o pravoj ljepoti.

Prema tome, umjetničko djelo više nema svoju svrhu *puko* u sebi samome, nego je već ima više prema van.

No istinski lijepo sastoji se u tome da neka stvar znači samu sebe, sebe samu označuje, sebe samu obuhvaća, da je u sebi jedna dovršena cjelina.

Jedan obelisk znači – hijeroglifi na njemu znače nešto prema van, što oni sami nisu, i samo kroz to značenje dobivaju svoju vrijednost – jer bi inače po samima sebi bili dokona igrarija.

Ako lijepo umjetničko djelo treba postojati *puko* radi toga da bi naznačivalo nešto izvan sebe, onda time ono *sâmo* postaje takoreći *sporedna stvar* – a kod onoga lijepog uvijek je riječ o tome da je ono *sâmo* glavna stvar.

Dakle, kada se javlja alegorija, ona uvijek mora biti samo podređena i više slučajna; ona nikada ne čini bitnu ili pravu vrijednost lijepog umjetničkog djela.

Ako bi primjerice, Borgijin Gladijator trebao značiti još nešto izvan sebe, onda bismo mi prilikom razmatranja njegovih unutarnjih ljepota malo uzimali u obzir to vanjsko značenje, jer on ne treba značiti ništa drugo izvan sebe samoga da bi privukao cijelu našu pažnju na sebe.

Gdje se javlja alegorija, ona uvijek mora biti podređena, ona nikada ne smije biti glavna stvar – ona je samo ukras – i *puko* alegorijska umjetnička djela zapravo se ne bi trebala javljati ili pak nikada ne bi prvenstveno radi alegorije trebala važiti kao istinska umjetnička djela.

Alegorija se može kod velikih slika nanositi kao jedna vrsta objašnjavajućega, višeg jezika, kao u vjenčanju Rafaelove Psihe, gdje su među glavne slike nanesena posebna manja polja na zidovima u kojima se Kupidi igraju s atributima viših božanstava koja su bila prisutna na svadbi Psihe.

Alegorijske predodžbe trebaju samo zaokružiti cjelinu, igrati se takoreći na njezinome krajnjem rubu – ali nikada profanizirati unutrašnje svetište umjetnosti – čim ostaju podređene na taj način i stupe u svoje skromne granice, one su lijepe.

111 Karl Philipp Moritz (1756. – 1793.), njemački književnik, teoretičar umjetnosti, esejist te član Pruske akademije znanosti i profesor Pruske akademije umjetnosti, bio je svestrani pisac Sturm und Dranga, berlinskoga prosvjetiteljstva, berlinskoga klasika i weimarskog klasika. Smatra ga se prvim psihološkim piscem u njemačkoj književnosti te jednim od tvoraca idealističke teorije umjetnosti. Kao Goetheov prijatelj i suvremenik, Moritz je ostavio znatan utjecaj na rane njemačke romantičare, a njegova predavanja redovito su posjećivali Johann Ludwig Tieck, Wilhelm Heinrich Wackenroder i Alexander von Humboldt. Njegovo najpoznatije djelo je autobiografski roman *Anton Reiser*, a osim romana i drama, napisao je i niz teorijskih spisa o njemačkoj metrici, klasičnoj estetici i antičkoj mitologiji.

112 Karl Philipp Moritz, "Über die Allegorie", u: Karl Philipp Moritz, *Werke in zwei Bänden*, sv. I, Berlin i Weimar 1973., str. 301–305. Prvi put objavljeno u: *Monatsschrift der Akademie der Künste* (Berlin), 1789.

Ako pak one prekorače te granice, kao primjerice figura, koja prikazuje pravednost s povezom na očima, s mačem u jednoj i vagom u drugoj ruci, onda ništa nije istinskom pojmu ljepote proturječnije od takvih alegorija.

U alegorijskome prikazu pravde jedan simbol proturječi drugome, čim se figura po sebi i za sebe promatra kao umjetnička.

Upotreba mača zahtijeva jedan potpuno drugačiji položaj od upotrebe vage, upotreba vage zahtijeva potpuno drugačiji položaj od mača, a upotreba i jednog i drugoga zahtijeva otvorene oči.

Ništa nije protivnije od te figure; kod nje se ništa ne pojavljuje u pokretu, ništa u djelatnosti; ona samo mehanički drži mač i vagu, a prekrivene oči čine je još nedjelatnijom. – Cijela figura je pretovarena, i tu stoji, pritisnuta sobom samom, poput mrtve mase.

Bakhantkinja maše palicom trsa – Heraklo se oslanja na svoj but – Dijana napinje luk. – Pravda, međutim, u rukama drži mač i vagu s povezom na očima.

Čim alegorija na taj način proturječi svakome pojmu ljepote u likovnim umjetnostima, ona uopće ne zaslužuje mjesto u nizu lijepoga i bez obzira na sav prinos truda i marljivosti, nema veću vrijednost od slova kojim pišem.

Guidova Fortuna, s vijorećom kosom, koja s vrhovima nožnih prstiju dodiruje kuglu što se kotrlja, lijepa je figura, ali ne zato što je sreća prikladno prikazana, nego zato što cjelina te figure u sebi sadrži sklad.

Kotrljajuća kugla dodiruje uvijek samo u jednoj točki, sa svojim vrhom, kao što opet i Fortuna vrhom svojih nožnih prstiju dodiruje, kotrljajuću kuglu i kroz vijoreću kosu prikazuje užurbani hod.

Ovdje nije niti jedan simbol proturječan drugome – ovdje su život, lakoća, kretanje, promjenjivost toliko harmonično prikazani, da sâm prikaz postaje glavna stvar i sebi podređuje ideju. – Jer kad se pogleda Guidovu Fortunu, ne razmatra se promjenjivost sreće, nego se biva ushićen nad obrisom i puninom ovoga lagano i nježno projiciranoga zračnog lika.

Niti će se tako promatrati Guidovu Auroru, da bi se potaknulo zamišljanje stvarne zore – nego se zamišljanje zore prinosi da bi se objasnila sama slika koja je tu ono vladajuće i već sama za sebe plijeni pažnju.

Kroz moć kista ideja je podređena – ona služi umjetničkom djelu, umjetničko djelo ne služi njoj.

Zora je od strane likovnog umjetnika izabrana za predmet zato što je kroz tu ideju bila potaknuta sastavljenost lijepih figura; a te figure nisu bile sastavljene zato da bi se time potaknulo zamišljanje stvarne zore koju samo oko u prirodi vidi daleko ljepšom nego što je može prikazati bilo koji kist.

Prisjećanje na stvarno treperenje zore pri pogledu na tu sliku nalazi se samo, takoreći, u pozadini uobrazilje i skromno se drži unutar svojih granica, kako ne bi ometalo dojam te lijepe cjeline.

Osnovne crte buduće teorije lijepih umjetnosti¹¹³

Pravo lijepo nije tek u nama i našem načinu predočavanja, nego se nalazi i izvan nas na samim predmetima.

Stoga postoji zbiljska teorija lijepoga pomoću koje je oko pričvršćeno na izvjesnu točku s koje se lijepo nužno mora promatrati ako ga se želi prikladno cijeniti i osjećati.

Tu točku uvijek treba tražiti u samom umjetničkom djelu; jer svako pravo umjetničko djelo ima takvu točku u sebi, iz koje svi njegovi dijelovi i njihovi međusobni položaji postaju nužni i, gledano s toga glavnog gledišta, također nam se prikazuju kao nužni.

Što su nužniji svi pojedinačni dijelovi nekog umjetničkog djela i njihovi međusobni položaji, tim je djelo ljepše. No što su manje nužni i što se više toga može dodavati ili ukloniti, a da se ne povrijedi cjelina, tim je djelo gore ili osrednje.

Ukus se za vrednovanje i promatranje lijepoga u djelima likovnih umjetnosti najprije mora pripremiti prikladnim promatranjem prave ljepote u poeziji.

Jer poezija ono lijepo likovnih umjetnosti opisuje, obuhvaćajući riječima iste odnose koji se u likovnoj umjetnosti prikazuju obrisima.

Najpotpuniji prikaz najpotpunijega ljudskog obrazovanja najviši je vrhunac umjetnosti, po kojemu se sve ostalo odmjerava.

Lijepo ne isključuje korisno; ali kada se podčini korisnom, postaje ukras.

¹¹³ Karl Philipp Moritz, "Grundlinien zu einer künftigen Theorie der schönen Künste", u: Karl Philipp Moritz, *Werke in zwei Bänden*, sv. I, Berlin i Weimar 1973, str. 309–312. Prvi put objavljeno u: *Monatsschrift der Akademie der Künste* (Berlin), 1789.

Pojam veličanstvenoga nastaje iz najvišega miješanja lijepog s plemenitim.

Ako ono plemenito u djelovanju i nastrojenosti mjerimo s neplemenitim, plemenito nazivamo velikim, a neplemenito malim. A ako pak plemenito, veliko i lijepo mjerimo prema visini na kojoj je ono iznad nas, jedva dohvatljivo našoj moći shvaćanja, tada pojam lijepoga prelazi u pojam uzvišenog.

Naši osjetilna oruđa propisuju onom lijepom njegovu mjeru.

Povezanost cijele prirode za nas bi bila najveća ljepota kada bismo je mogli na trenutak obuhvatiti.

Svaka lijepa umjetnička cjelina je u malome otisak najveće ljepote u velikoj cjelini prirode.

Rođeni umjetnik nije zadovoljan promatranjem prirode, on je mora oponašati, njoj težiti te oblikovati i stvarati poput nje.

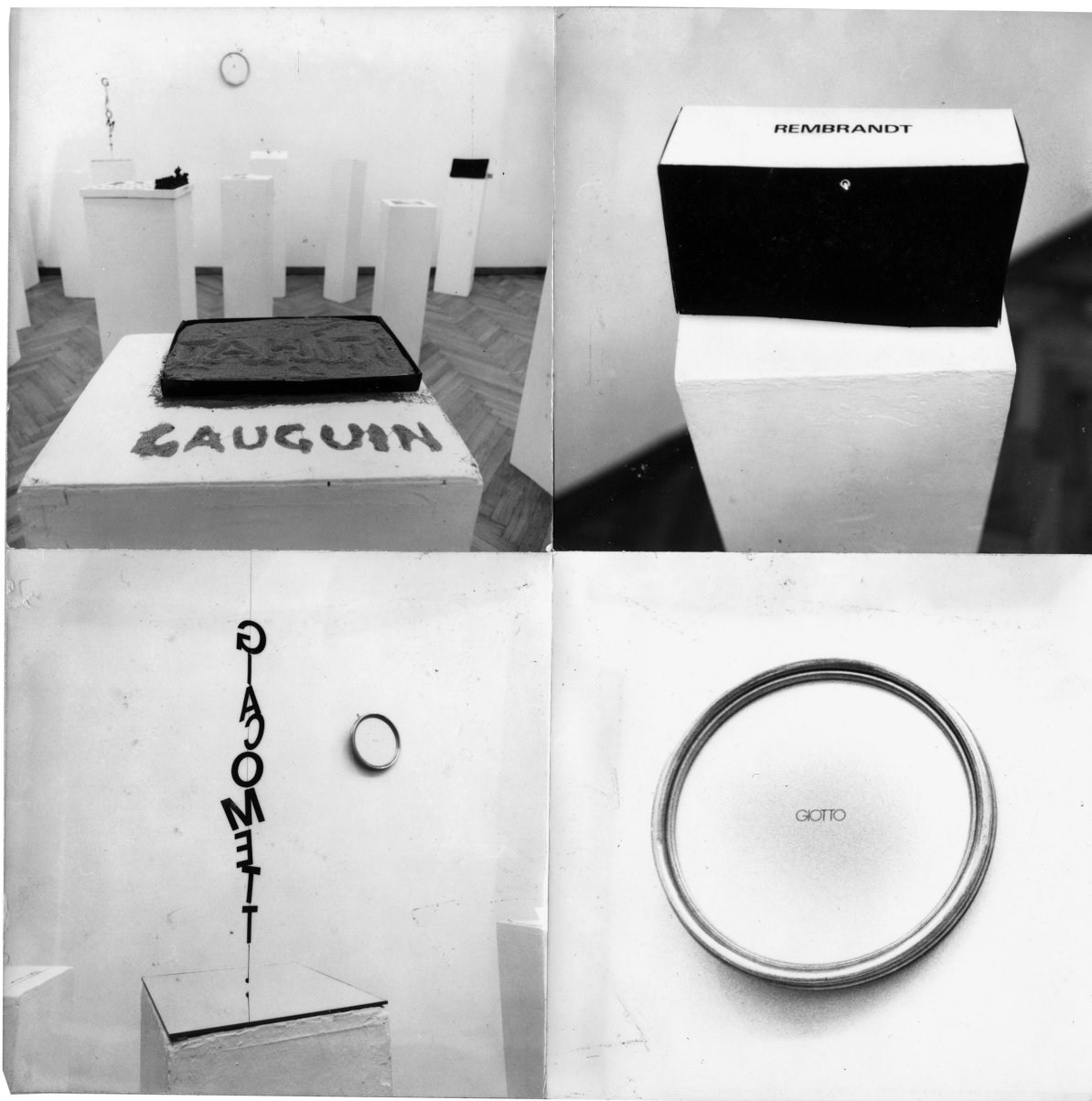
Najviši užitak u lijepome može se osjetiti samo u njegovom postajanju iz vlastite snage. Svaki naknadni užitak u istome samo je posljedica njegova postojanja.

Da ne bismo u potpunosti prošli bez uživanja u lijepome, ukus ili sposobnost osjećanja stupa na mjesto proizvodne snage te joj se približava što je više moguće, ne prelazeći u nju samu.

Što je osjetljivost za izvjestan rod lijepoga potpunija, tim više postoji opasnost zablude da se sebe uzima kao tvorbenu snagu i na taj način kroz tisuću neuspjelih pokušaja naruši mir sa samim sobom.

Ono što nas jedino može obrazovati za istinsko uživanje onoga lijepog jest ono kroz što je nastalo i samo lijepo; mirno promatranje prirode i umjetnosti kao jedne jedine velike cjeline; jer ono što je raniji svijet proizveo, sada je, povezano s prirodom, za nas postalo jedno i, sjedinjeno s njome, trebalo bi harmonijski djelovati na nas.

Preveo s njemačkoga jezika Jan Defrančeski



Boris Bućan,
fotodokumentacija izložbe Museum Palmolive, 1974.,
4 x cb fotografija,
Kolekcija Marinko Sudac

Neva Lukić

Milena Jokanović

Bučan v.s. brend - strategije preispitivanja vizualnoga koda

Boris Bučan, prvenstveno slikar, a potom i grafički dizajner koji istovremeno nije dizajner, jer se njegove hvaljene plakate ne može svrstati u strogu kategoriju plakata pa ih stoga poneki teoretičari i kritičari, ovisno o fazi nastanka, nazivaju *anti-plakatima* ili *negacijama plakata*¹¹⁴ te čak i *anti-dizajnom*¹¹⁵, a za *slikarske* plakate nastale 80-ih, skovao je jedinstven termin *ulična slika*.¹¹⁶

Riječ je o umjetniku koji se tijekom umjetničke karijere okušava u različitim medijima i umjetničkim izričajima – urbane intervencije, grafički dizajn, slikarstvo, crtež, fotografija, *ready made* objekti, instalacije, i tako dalje. Održao je preko 80 samostalnih i sudjelovao na više od 170 skupnih izložbi u Hrvatskoj i svijetu. Predstavljao je bivšu SFRJ na Venecijanskom bijenalu (1984.), na Bijenalu u Sao Paolu (1989.), a 1992. godine Hrvatsku na Triennalu u Milanu. Njegova djela nalaze se u najistaknutijim muzejima i galerijama u svijetu (MOMA, New York – 3 plakata 2019. g. uvrštena su u novi stalni postav; Cooper-Hewitt Museum, New York; Staatliches Museum für angewandte Kunst, München; Deutsches Plakat Museum, Essen; State Library of Victoria, Melbourne, itd.). Djela su mu predstavljena u okviru velikih svjetskih problematskih izložbi poput *Art As Activist: Revolutionary Posters from Central and Eastern Europe* (Smithsonian Institution Traveling Exhibition Service, Universe Pub, 1992.), *The Power of The Poster*, (the Victoria & Albert Museum, London, 1998.), *The EY Exhibition: The World Goes Pop* (Tate Modern, London, 2015.) i *Transmissions: Art in Eastern Europe and Latin America, 1960-1980* (MOMA, New York, 2015./2016.). U ovome tekstu pozabavit ćemo se s nekoliko Bućanovih djela nastalih u različitim medijima izraza početkom 70-ih godina prošloga stoljeća, u kojima ludički propitkuje vizualni kod i odnos prema uspostavljenim modelima vizualnih komunikacija na početcima stvaralaštva.¹¹⁷ Riječ je o antologijskim ciklusima *Bučan Art* (serija slika, 1972.) i *Museum*

114 Primjerice, Nada Beroš u *An Aristocrat at a street check*, Beaux Arts editions: Boris Bučan – Au lieu du design, Beaux Arts Éditions/TTM Éditions, 2012., str. 20. ili Tonko Maroević u *Bučan: Plakati*, Nacionalna i sveučilišna biblioteka, Zagreb, 1984., str.14.

115 Rick Poyner, britanski teoretičar grafičkog dizajna, <https://designobserver.com/feature/the-conceptual-posters-of-boris-bucan/37889/>

116 Povjesničari umjetnosti Dejan Kršić, Nada Beroš, Tonko Maroević, itd.

117 Povjesničar umjetnosti Branko Franceschi koristio je sintagmu da je Bučan stvorio *vlastiti kod vizualne komunikacije*, u predgovoru izložbe *Boris Bučan // Bučan Art*, 1973., Galerija likovnih umjetnosti, Split, 30. siječnja – 1. ožujka 2015., <http://www.galum.hr/izlozbe/izlozba/1103/>

Palmolive - Povijest moderne umjetnosti od Altamire do danas (izložba održana 1976. godine u Galeriji suvremene umjetnosti u Zagrebu) te o intervenciji u javnome prostoru *Laž* (1973.). Razdoblje je to u kojemu je kratko djelovao u sklopu različitih umjetničkih fenomena okupljenih oko Galerije Studentskog Centra u Zagrebu pod sintagmom *Nove umjetničke prakse*. Izvodio je intervencije u vanjskome prostoru kao pripadnik zagrebačkih *intervencionista*.

Iako se ubrzo odvaja od bilo kakvih umjetničkih smjernica, funkcionirajući isključivo kao umjetnik - individualac, konceptualan duh *Novih umjetničkih praksi* kritičkim promišljanjem društva kao konstrukta, uloge umjetnika i institucije umjetnosti i muzeja, utjecat će i na njegovo daljnje stvaralaštvo na sadržajnoj i formalnoj razini. U ovome radu nastojat ćemo ukazati na rana djela koja ovoga umjetnika jasno određuju kao stvaratelja koji preispituje navedeno, u vrijeme sve intenzivnije prisutne konzumerističke kulture na prostoru Jugoslavije sedamdesetih godina 20. stoljeća.

Posebna pažnja posvetit će se konceptima umjetnosti institucionalne kritike, aproprijacije u umjetničkome stvaralaštvu i preispitivanju vladajućih sistema vrijednosti u okvirima vizualne kulture koji se mogu dovesti u vezu s navedenim radovima. Određeni teoretičari i kritičari već su se osvrtni na međusobnu povezanost spomenutih radova te njihovu važnost za Bućanov daljnji umjetnički razvoj, te ćemo u ovome tekstu nastojati produbiti parametre koje su ti stručnjaci već postavili i ukazati na neka dodatna moguća gledišta i perspektive upravo ovih početaka stvaralaštva.¹¹⁸

Ulazak brenda u Bućanovo okruženje

Kao što i Tonko Maroević zaključuje, Bućan se evidentno mijenjao, ali baš u tempu s promjenama okoline i kulturnog konteksta.¹¹⁹ Zato je neophodno osvrnuti se na socio-kulturno okruženje u kojem on stvara sedamdesetih godina, u specifičnim društveno-političkim i kulturnim jugoslavenskim okolnostima. Jugoslavensko samoupravljanje bilo je jedinstven socioekonomski sustav, svojevrsna kombinacija tržišnih i socijalističkih ekonomskih principa. Vodeća uloga Jugoslavije u Pokretu nesvrstanih i njezina politika ekvidistance u odnosu na oba bloka (NATO i Varšavski pakt) omogućili su jugoslavenskim kompanijama izvoz na zapadno i istočno tržište. Država se otvorila i zapadni utjecaji prodiru u svakodnevni i, također, kulturni i umjetnički život. Moderne neoavangardne pojave već pedesetih godina prošloga stoljeća, kao što je, naprimjer, zagrebačka grupa Exat 51 postaju *pair excellence* primjerom umjetničke grupe naklonjene zapadnim utjecajima.¹²⁰ Šezdesetih godina 20. stoljeća, pak, u okolnostima političkih događaja 1968. godine, mladi umjetnici sve se više okreću u smjeru konceptualno nastrojenih umjetničkih izričaja što rezultira pluralizmom postavangardnih jugoslavenskih *novih umjetničkih praksi*, poput *body arta*, *happeninga*, *performansa*, *videoumjetnosti*, *urbanih akcija* i *intervencija*, *Arte Povere*, *ekološke umjetnosti*, i tako dalje. Ubrzo iznenađenost zapadnoga posjetitelja jugoslavenskim sustavom u kojemu potrošačko društvo proviruje iz komunističke ideologije novinar Duško Doder u knjizi *The Yugoslavs* iz sredine sedamdesetih godina naziva *konzumerističkim socijalizmom*. Ono što je ranije bilo predstavljeno prije svega na razini kulturne reprezentacije, od kraja šezdesetih počinje se očitovati i u dostupnosti robe široke potrošnje poznatih zapadnih marki, te se tako za razliku od drugih socijalističkih zemalja, u Jugoslaviji mogu kupiti licencni proizvodi brandova kao što su: Coca Cola, Pepsi, Nivea, Milka, Tuborg, Dior, ali i cigarete Kent i Marlboro, Winston, Johnny Walker viski ili Bacardi rum.¹²¹ Poznati su primjeri stvaralaštva mnogih modernih i suvremenih umjetnika na zapadu koji su u svojim radovima preispitivali odnose robe i umjetničkog djela, ali nama će biti posebno zanimljiva, čini se, jedinstvena reakcija Bućana na estetiku i prepoznatljive vizualne kodove koji prodiru u njegovo okruženje, do tada socijalističke države. Naime, vjerujući da je snažan kulturni i ekonomski zaokret u ovom razdoblju u Jugoslaviji utjecao i na stvaralaštvo Borisa Bućana, koji se od sedamdesetih godina kreće na liminalnoj poziciji između umjetnosti i grafičkoga dizajna u svojim umjetničkim istraživanjima objedinjujući oba, njegove pozicije ćemo u radu shodno objašnjenim okolnostima promatrati kroz *brend kao metaforu toga vremena*. Da bi predložena metaforičnost bila jasnija, sam pojam brenda potrebno je sagledati kroz nekoliko razina njegova funkcioniranja. Osvrćući se na teorije marketinga te pokušavajući pronaći jednu osnovnu definiciju brenda, zaključit ćemo da ona ne postoji. Brend se uglavnom smatra konceptom, osjećajem, životnim stilom, glavnim smislom postojanja suvremene korporacije, dok *reklama* predstavlja sredstvo prenošenja toga smisla javnosti. Brend je obećanje. Brendom proizvoda obećava se ispunjenje očekivanja i nade potrošača. Brend je skup prednosti (dodatne nematerijalne vrijednosti) povezanih s imenom ili simbolom zaštitnog znaka dajući mu veću cijenu. Brand je diferencijacija drugih; to je predstavljanje identiteta.¹²² Ono što je značajno u kontekstu ovoga rada jest da je potrebno brend, osim ovim *apstraktnim* terminima, definirati i vizualnim elementima, njihovim materijalnim osnovama, kako bi bio potpun. Zasnivajući je na već

¹¹⁸ Tonko Maroević, Branko Franceschi, Davor Matičević (tekst povodom nastupa na Venecijanskom bijenalu, 1980.), Dejan Kršić (<https://dejankrsic.wordpress.com/2006/05/30/boris-bucan-pogled-iskosa/>), itd.

¹¹⁹ Tonko Maroević, *Jedan za sve. Noviji radovi Borisa Bućana u kontekstu likovnih tendencija osamdesetih godina*, u: *Život umjetnosti* 33, 34, 1982. str. 26.

¹²⁰ *Exat 51 branio je apstrakciju istovremeno se zalažući za objedinjavanje tzv. lijepe umjetnosti, primijenjene umjetnosti, dizajna i arhitekture uspostavljajući temelje za domaći brand međunarodnog pokreta Nove tendencije koji je imao svoj izvršni i organizacijski centar u Zagrebu tijekom 1960-ih*, Ješa Denežri u *Rubne posebnosti: Avangardna umjetnost u regiji*. Muzej moderne i suvremene umjetnosti, Rijeka, 2007., str. 7.

¹²¹ Branislav Dimitrijević, *Potrošeni socijalizam: kultura, konzumerizam i društvena imaginacija u Jugoslaviji (1950-1974)*, Fabrika knjiga, Beograd, 2016., str. 49.

¹²² Olins Wally, *On Brand*, London: Thames&Hudson, 2003.

postojećim semiotičkim modelima komunikacije koje su razvili Charles Sanders i Umberto Eco, Roland Barthes daje svoju analizu slike. Brend, ako u datome modelu zauzme mjesto mentalne slike, jest referentan i denotativno povezan sa samim proizvodom. Barthes zaključuje da u svakome brendiranju postoje tri poruke ili tri razine komunikacije, a to su: jezička, ikonična kodirana i ikonična nekodirana poruka. Vizualni identitet brenda sastoji se od logotipa, izbora boja, dizajna, i tako dalje, i ti elementi izražavaju stav.¹²³ Brendiranje je, *ugrađeno u društveno nasljeđe i podjednako je važno kao renesansa ili modernizam, kao i sve svjetske tendencije važne za kulturu i stil života u globalnim mjerama. Brandiranje je više od trenda; ono je dio ideologije.*¹²⁴ Vidjet ćemo u daljnjem tekstu da će Boris Bučan biti vrlo svjestan semiotičkih odnosa ugrađenih u sliku određenog brenda, te će se poigravati odnosima između znaka i označenog u svojim radovima, stvarajući nove interpretacije i bivajući svjestan svoje pozicije umjetnika koji ima moć stvaranja novih značenja i ukazivanja na društvene okolnosti.

Bučan kao brend

Serijska slika *Bucan-Art* bavi se vizualnim identitetom različitih logotipa svjetski poznatih kompanija, proizvođača potrošačkih proizvoda logotipima institucija te prometnih znakova.¹²⁵ Umjetnik logotipove prikazuje na klasičnim slikarskim platnima, no na specifičan način – unutar vizualnog koda poznata logotipa on mimikrijski ali još uvijek preuzimajući originalan font naziva kompanije ili institucije, ubacuje riječ *Art*. Cijelu seriju naziva *Bucan-Artom*, naslovom koji unutar sebe kontrapunktira dva pojma – *Bučana* kao jedinstvena i specifična autora te *Art* kao opći i univerzalan pojam. Osnova ove serije dakle, upravo je odnos između znaka i označenog, interakcija između poznatog *materijala* i njegove nove interpretacije ili novog okruženja. Bučan je predstavio zaštitni znak ili specifične logotipove slikane na platnima – na ovaj način predstavljajući novu ikonografsku hijerarhiju i tipografiju suvremenog konzumerističkog urbanog okruženja.¹²⁶ Pišući o djelu Andy Warhola, Jean Baudrillard je 1970. g. jasno definirao pop (art) i konzumerizam: bio je to kraj modernističke avangarde, potpuna integracija umjetničkog djela u političku ekonomiju roba/znakova.¹²⁷ *Bucan-Art* pop-artovski balansira na razmeđu modernizma i postmodernizma – logotipovi koje nije kreirao sam Bučan, već neka druga anonimna ruka, s jedne strane apsorbiraju taj *Art* i tog umjetnika *Bučana*, a s druge strane, *Bucan-Art* apsorbira njih. Sav *Art* tako postaje *Bucan-Art*. Tumačenje ovisi o tome promatra li taj rad pesimist ili optimist, je li čaša puna ili prazna? Toretičar dizajna Rick Poynor lucidno zaključuje kako Bučan dok radi *Bucan-Art* predstavlja umjetnost kao neku vrstu narativa koji je apsorbirao oblike korporativnog svijeta, dok danas, pedesetak godina kasnije, umjetnost postaje kolonizirana od strane korporativnog svijeta i kapitalizma.¹²⁸ Dakle, čaša napola prazna? Ipak, ne treba zanemariti činjenicu da Bučan samoga autora *Bučana* predstavlja kao neku vrstu narativa koji je apsorbirao, odnosno prisvojio (izvršio apropijaciju) nad oblicima korporativnoga svijeta i nad samim poopćenim pojmom *Arta*. Kao što je Duchamp bio svojevrsan kustos svojih *ready-madeova*, tako je i Bučan kustos koji *zatiče svijet umjetnosti kao zasićeno vizualno-semantičko polje u koje samovjesno (kao umjetnik) intervenira*, zapisala je kustosica izložbe *Bučan Art-2* Iva Körbler, održane 2010. godine u Galeriji Studentskog Centra gdje se Bučan 36 godina kasnije odlučio vratiti ideji svoje originalne izložbe. U *Bucan-Artu* autor se odlučuje za engleski, a ne za hrvatski jezik, jer riječ *Art* ima globalno značenje, te i sama, poput korporacija koje ovdje kanibalizira, postaje brendom. Riječju *Art* ta serijska slika dobiva još intenzivniju pop-artovsku notu, a u suglasju je i s radom Mladena Stilinovića *An artist who cannot speak English is no artist* (1994.) nastalim puno kasnije, u vrijeme već rasplamsale globalizacije. Bučan se ironično poigrava i samim svojim prezimenom pretvarajući slovo č u c u nazivu rada (*Bucan-Art*) kako bi prezime bilo čitljivije stranome štovatelju/konzumentu umjetnosti.

Matičević će zaključiti da engleskim nazivom umjetnik ovoj izložbi daje značenje koje parafrazira kvalitetu vrijednosti, a korištenjem riječi *Art* on pozicionira svoj rad na razinu pojava različitih -izama, stilova i trendova i u tome trenutku popularne umjetnosti: *Land Arta*, *Pop Arta*, *Mail Arta* i drugih. Ovdje se prvi put među zagrebačkim umjetnicima jasno pokazuje svijest o tome da je umjetnik onaj koji određuje vrijednost kriterija i predstavlja ih otvoreno.¹²⁹ *Aura* djela je stvorena tako da i sama serijska slika *Bucan-Art* postaje *brandom*¹³⁰, odnosno sam umjetnik koji se najzad i vizualno predstavlja na plakatu za izložbu ove serije, sebe i svoje originalno stvaralaštvo stavlja u prvi plan postajući svojevrsnim *brandom umjesto brenda*. Umjetnik je svjestan svoje sposobnosti i prava ne samo da interpretira stvari oko sebe, već da ih i mijenja.¹³¹

123 Barthes Roland, *Retorika slike*, Rijeka: Izdavački centar, 1981.

124 Milan Jovanović, *Brendokratija*, 2006., <http://www.brandocratia.com/teorija.html>

125 Djela iz serije *Bucan-Art* bila su izložena unutar izložbe *The EY Exhibition: The World Goes Pop* (Tate Modern, London, 2015.).

126 Davor Matičević, *The Zagreb Circle*, u: *The New Art Practice in Yugoslavia 1966. – 1978.*, Zagreb, Galerija suvremene umjetnosti, 1978., str. 20–28.

127 David Crowley, <https://faktografija.com/2014/01/26/pop-effects-in-eastern-europe-under-communist-rule/>, originalno objavljeno u katalogu izložbe *The World Goes Pop*, Yale University Press & Tate Enterprises Ltd., 2015.

128 Predavanje *Rani plakati Borisa Bučana* u okviru izložbe *Boris Bučan- Doručak u Štampariji*, Muzej suvremene umjetnosti Zagreb, 17.5.2016.

129 Davor Matičević, *The Zagreb Circle*, u: *The New Art Practice in Yugoslavia 1966. – 1978.*, Zagreb, Galerija suvremene umjetnosti, 1978., str. 26.

130 <https://www.avantgarde-museum.com/hr/izlozba-borisa-bucana-bucan-art-no5922/>, u sklopu izložbe *Bucan-Art*, Villa Polesini, Poreč, srpanj 2014., kustosica Ana Maria Milčić, organizatori: Institut za istraživanje avangarde i Kolekcija Marinko Sudac

131 Davor Matičević, *The Zagreb Circle*, u: *The New Art Practice in Yugoslavia 1966. – 1978.*, Zagreb, Galerija suvremene umjetnosti, 1978., str. 20–28.

Serija slika *Bucan-Art* kao i mnoga druga Bućanova djela, a naročito plakati iz različitih faza, izmiče kategorizaciji. Modificirajući poznate znakove u riječ *Art*, umjetnik stvara nove odnose u kojima umjetnost i dizajn postaju jedno, s duhom umjetnosti koji dominira dizajnom. Kao što se njegovi plakati opiru klasičnoj definiciji medija i pojma plakat na različitim razinama, tako se i *Bucan-Art* opire definiciji medija slike. Kada ne bismo znali o kojemu je mediju riječ, lako bismo mogli pomisliti da je riječ o plakatima. Da ugledamo veliki logotip Nivea kreme kako unutar intenzivno plavoga kruga krije *Art* na nekome jumbo plakatu na autoputu, moglo bi nam se učiniti da je riječ o reklamnoj kampanji koja će se razotkriti tek u narednoj fazi oglašavanja. Takav je Bućanov rad, pomalo *beketovski*, pun negacija i opovrgavanja izrečenoga. Upravo kada nešto zaključimo o određenome djelu, ono nam izmiče definiciji.

Brendiranje (u) povijesti umjetnosti

Nastavljajući propitkivati svrhu i položaj umjetnosti u širemu području vizualne kulture danas, te povijest umjetničkoga stvaralaštva, Boris Bućan stvara *Museum Palmolive: Povijest moderne umjetnosti od Altamire do danas*, izložbu održanu 1976. godine u Galeriji suvremene umjetnosti u Zagrebu. Na ovoj izložbi, objekti najrazličitijih vrsta i namjena asocijativno su povezani s imenima velikih umjetnika. Primjerice, megafon stoji umjesto Munchova *Krika*, zrnasta televizijska fotografija umjesto Seurata, Mondrian i Duchamp duhovito su svaki predstavljeni s jednom šahovskom pločom gdje su drugačije pozicionirane figure, a uokvirena novčanica izložena je pod naslovom *Djelo na prodaju*, i tako dalje. Kao što je u *Bucan-Artu* predstavio novu ikonografsku hijerarhiju i tipografiju urbanog okruženja, tako u *Museum Palmolive* predstavlja ikonografsku hijerarhiju i tipografiju povijesti umjetnosti, no onako, prema riječima samoga autora - *kako bi Altamira izgledala da se danas radi, kako bi izgledao Gauguin da ga se danas radi, kako Michelangelo*.¹³² U oba ciklusa, i *Bucan-Artu*, i *Museum Palmolive*, kao što naglašava Dejan Kršić, Bućan *popartovsku estetiku kombinira s kritičkim pristupom konceptualne umjetnosti*¹³³ što je prepoznatljivo i na plakatima datih izložbi. Na plakatu *Bucan-Art* duhovito prikazuje samoga sebe kako viče *aaaaa, aaart*, a na onome *Museum Palmolive* odlazi još korak dalje, prikazujući svoju tadašnju djevojku, a na plakatu tvrdi: „Ovu sam izložbu napravio zbog svoje cure.“

Tonko Maroević će s razlogom seriju objekata *Museum Palmolive* nazvati *naličjem Bucan-Arta*¹³⁴ gdje umjetnik sad povezuje takozvane *zaštitne (vizualne) znakove*, odnosno *brend* određenih svjetski poznatih umjetnika s različitim objektima, poigravajući se s društveno prepoznatim vizualnim kodovima sada u kontekstu povijesti umjetnosti. Stoga radom koji i svojim nazivom sugerira s jedne strane odgovor na sveprisutniju konzumerističku kulturu, a s druge na sve veću proliferaciju i instrumentalizaciju institucije muzeja, on proizvode i simbole konzumerističkoga društva pretvara u umjetnike i njihove radove prema semantičkome ključu kontrastiranja, odnosno postavljanja u začudni odnos dvije poznate strukture kojima stvara treću, potpuno novu i umjetničku strukturu. *Museum Palmolive* može se dovesti u vezu i s projektima poput *Muzeja moderne umjetnosti* Marcel Broodthaersa i sličnim otvorenim kritikama nastanka sve većega broja muzeja moderne i/ili suvremene umjetnosti u ovom razdoblju te stvaranja djela upravo za muzej. Ovakav umjetnikov postupak vizualno i konceptualno odgovara tendencijama još nekih umjetnika na jugoslavenskom području toga doba, ali može se i prepoznati kao postupak aproprijacije karakterističan za modernu i suvremenu umjetnost. Važno je razumjeti da aproprijacija nije isto što i *utjecaj* ili *prisivajanje* što je bila česta pojava tijekom povijesti umjetnosti kada su umjetnici imitirali svoje prethodnike, citirali ih ili čak plagirali. Aproprijacija je puno kompleksnija aktivnost u kojoj umjetnik zauzima određenu poziciju, svjestan ne samo jezika koji preuzima, već i psiholoških, društvenih, kulturnih i tehnoloških čimbenika koji motiviraju njegovo prisvajanje. Sretenović će primijetiti da teoretičar Harold Bloom ilustrativno objašnjava ovaj proces kao: *razgovor umjetnosti sa samom sobom*¹³⁵. Tako Bućan ovom instalacijom nalik dadaističkoj intervenciji, zauzima jasan stav prema instituciji umjetnosti i muzeja, te odnosu okruženja prema poznatim umjetničkim djelima kao svojevrsnim znakovima po kojima su sami umjetnici prepoznatljivi. Umjetnost koju kroz povijest obilježavaju (pre)poznati umjetnici, on dovodi do suvremenoga doba i potrošačke kulture u kojoj dizajn robe ima značajnu ulogu, na ovaj način otvarajući pitanja suvremenoga sustava vrijednosti i položaja umjetnika i umjetnosti u širemu kontekstu društveno-ekonomskih zbivanja.

Položaj umjetnosti, odnosno vizualne kulture kako Belting¹³⁶ prepoznaje prerastanje umjetničkog izraza u svojevrsne vizualne kodove koji služe daljnjoj komunikaciji i tržišnoj logici, Bućan već preispituje, kao što smo vidjeli, u seriji svojih radova *Bucan-Art* gdje on većinski pristupa iz pozicije dizajnera, dok je u *Museum Palmolive* naglasak na konzumaciji umjetnosti i njezinim površnim opservacijama od strane tih istih konzumenata. Promišljajući lik i djelo različitih svjetskih umjetnika, Bućan ih pretvara u nove, duhovite simbole koji se ne nude na prodaju u *museum shopu* nekoga muzeja. *Auru* umjetničkoga djela kontaminiranu konzumacijom umjetnosti on na taj način pročišćava, a umjetničkome djelu

¹³² <https://www.jutarnji.hr/naslovnica/boris-bucan-isti-urbani-inkvizitori-zabranjuju-plakate-3762423>

¹³³ Dejan Kršić, *Boris Bućan - pogled iskosa*, <https://dejankrsic.wordpress.com/2006/05/30/boris-bucan-pogled-iskosa/>

¹³⁴ Tonko Maroević, *Jedan za sve. Noviji radovi Borisa Bućana u kontekstu likovnih tendencija osamdesetih godina*, u: *Život umjetnosti* 33, 34, 1982., str. 24.

¹³⁵ Dejan Sretenović, *Od redimejda do digitalne kopije. Aproprijacija kao stvaralačka procedura u umetnosti 20. veka*, doktorska dizertacija, Filozofski fakultet Univerziteta u Beogradu, str. 5–6.

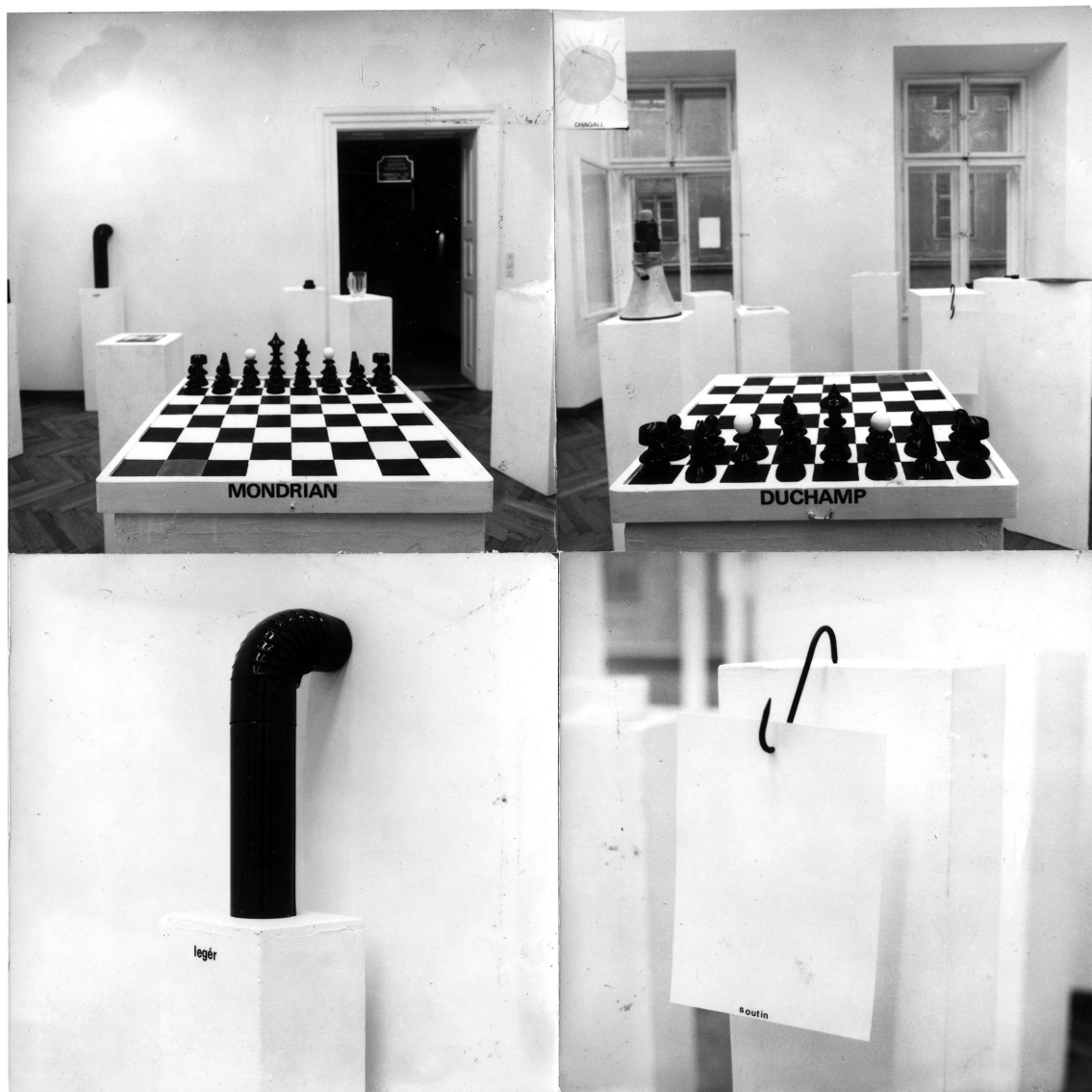
¹³⁶ Hans Belting, *Kraj povijesti umjetnosti*, Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2010., str. 205–220.

dakle, „kolonizirana“ *museumom*, odnosno mirisnim brandom *Palmolive*, dok je kod *Bucan-Arta* obratno - cijeli *Art* je „koloniziran“ od umjetnika Bućana i njegova *Arta* koji postaje *brendom* umjesto *brenda*. Između biva *Laž* kao *brend* sam po sebi sastavljen od različitih strana/laži, poveznica *Museum Palmolivea* i *Bucan-Arta*, kako značenski, tako i kronološki.

Kao što je *Krik* prerastao u megafon, Bućan tijekom cijele svoje karijere nastavlja pronalaziti umjetnost i umjetnika u svemu. To čini i danas, što dokazuje izložba *Havanezer* održana od svibnja do srpnja 2020. godine u Galeriji Prsten (HDLU) nastala kroz istraživanje opcije *zum* u mediju fotografije na mobilnome telefonu. Bućan u dvije izgrizene jabuke položene na tanjur pronalazi dvostruki portret u ulju vojvode i vojvotkinje Montefeltra iz 1472., Pierra della Francesce. *To samo potvrđuje da se umjetnost događa svugdje i to su čarolije koje me oduševljavaju*, izjavio je u intervjuu povodom izložbe.¹⁴¹

Boris Bućan je, na svu sreću, unatoč konzumerističko-masmedijskom premreženom svijetu, kao umjetnik uspio zadržati autentičnost, a djela nastala čak i na samim početcima stvaralaštva, aktualnija su no ikad ranije. Simbolički odnosi koje uspostavlja još sedamdesetih u svojim radovima danas su gotovo opće mjesto suvremenih umjetnika, što samo dokazuje aktualnost problema kojih se Bućan u svojim radovima dotiče. Promotrimo li *Laž* iz današnje perspektive, vidimo da je metastazirala u različite aplikacije i sheme (engl. *Template*) u koje čovječanstvo ubacuje vlastite osobnosti, ostajući tako polagano bez identiteta. Svaki sljedeći Venecijanski bijenale vrvi mnoštvom sličnih, površnih radova kojima je jedini cilj da budu predstavljeni u okviru jedinstvene institucije suvremene umjetnosti bez premca, da postanu dio tržišta koje se odavno odmaklo od *Palmolive industrije* i zahvatilo sve pore našega postojanja. Sagledamo li *Bucan-Art*, pak, umjesto logotipa, možemo ugledati novu ikonografsku hijerarhiju različitih socijalnih mreža koje obiluju *ikonicama* i *emoticonima* (engl. *emoticon* = *emotion icon*, ikonica za osjećaje) koje su dizajnirale *neke druge ruke* te umjesto nas odlučile predstaviti naša raspoloženja, misli i osjećaje. U različite *emoticone* umjesto *Art* danas stoji upisano *Human*. Suvremeni svijet sastavljen je od logotipa koji apsorbiraju našu ljudskost. Brendirajući svijet oko sebe, paradoksalno osnovnoj ideji naglašavanja identiteta, počeli smo se gubiti u mnoštvu slika, u fragmentima svojega ja rastočenim u blještavoj vizualnoj kulturi današnjice. Ako je *brend metafora vremena* u kojemu Bućan počinje stvarati, danas je isti nezaobilazan segment društva *vrijeme samo* u kojemu se suvremeni umjetnici još naglašenije suočavaju s problemima s kojima se Bućan bavio prije čak pola stoljeća.

141 <https://www.telegram.hr/price/cuveni-boris-bucan-radi-novu-umjetnost-ne-ocekujem-da-ce-me-hrvatska-razumjeti-morat-ce-to-opet-vidjeti-oni-u-moma-i>



Boris Bućan,
fotodokumentacija izložbe Museum Palmolive, 1974.,
4 x cb fotografija,
Kolekcija Marinko Sudac

Iva Körbler

Jedno moguće tumačenje Bućanova slikarstva – virtuozni končeti skriveni u slikama

Na prvi pogled, ne možemo se oteti dojmu kako je o umjetničkom, ali i izdvojenom slikarskom dijelu opusa Borisa Bućana sve već teorijski pojašnjeno i zaključeno. No, umjetniku se takva misao zasigurno ne bi dopala, i ne bi ju s odobravanjem prihvatio. Jer teorijska i intelektualna pozicija s koje umjetnički progovara i djeluje Boris Bućan, jedan od najinventivnijih i najvitalnijih hrvatskih suvremenih umjetnika, upravo je pozicija univerzalna genija izvan vremena i prostora koji postojano u vlastitu umjetničku laboratoriju radi na usavršavanju platonističkog pojma Ideje i Ljepote, i koja je u obliku ideje ili *con-cetta* usavršena u traktatima filozofa i umjetnika 16. i 17. stoljeća. On je trajno otvoren promjeni i eksperimentu, istraživanju, ali i šokiranju.

Autonomiju Bućanovih slikarskih postupaka rano je detektirao upravo Tonko Maroević, ističući proročki kako je Bućan „po naravi nomad, a iskustvom manirist, koji se može lako nadmetati sa svim zatočenicima upravo stasala nomadizma i sljedbenicima hipostazirana neomanirizma“¹⁴² Preskačući svojim stanjem duha trendove i vrijeme, Bućan je lakoćom asimilirao duhovno nasljeđe avangarde, Nove slike i transavangarde, postmoderne, kao i nadrealizma, s kojim ga tako često i tako pogrešno blisko povezuju. On, naime, nije *kopist*, on je nositelj diktata u umjetnosti, a to je iznimno rijetka pozicija: „kada se fantazijom dohvaća temelj svijeta, i kada se takav subjekt više ne želi prignuti pred tradicijom te poput obrtnika slagati kamen na kamen radi zajedničkog smrtnog svijeta i radi zajedničke slike svijeta“ (Hocke).¹⁴³

U tom kontekstu, ne smijemo zaboraviti na Bućanovo iskustvo Novih umjetničkih praksi s početka sedamdesetih godina 20. stoljeća, gdje se Bućan priklanja novoj generaciji zagrebačkih plastičara koji se nikada nisu htjeli uključiti u kontinuitet Novih tendencija, već se programatski odlučuju za oblikovanje umjetničkog objekta, „transformacije najčešće jednostavnih objekata autor-skom intervencijom u domenu umjetnosti“, gdje se ne gubi osobina plastičkog.¹⁴⁴ Od Bućan-Stošićeve „Pikturalne petlje“ prenijete iz galerijskog na otvoreni prostor preko Bućanove sjene zida na pločniku karlovačkog parka ili umjetnikova neostvorena rada tzv. bojenja neba, koji je bio zamišljen kao akcija bacanja velikih plavih papira iz aviona u Karlovcu. Taj rani umjetnikov afinitet za intervencije u urbanom prostoru, prenijet će se kasnije u osamdesetima, devedesetima pa sve u novom tisućljeću do danas i u medij slikarstva. Naime, njegovi manje poznati radovi iz 1975. godine spajaju slikarstvo i instalacije, primjerice, „Crtež trombonom“, „Naručene slike za zid“, „Rastvorena slika“, „Ovoj ideji oduzeo sam razlog zbog kojeg je nastala“).¹⁴⁵ U tim radovima kriju se ideje / koncepti koje je umjetnik mnogo godina kasnije razrađivao u polju slike, jednako kao što se na početku osamdesetih godina 20. stoljeća upušta i u serije skulptura, odnosno, metalnih obojenih konstrukcija koje sadrže poveznice s ranijim minimalističkim crtežima i grafikama iz sedamdesetih godina. Sve ćemo te elemente i motive moći trasirati u njegovim serijama slika s početka i prva dva desetljeća 21. stoljeća.

142 Maroević, Tonko: *Jedan za sve. Noviji radovi Borisa Bućana u kontekstu likovnih tendencija osamdesetih godina*, u: *Život umjetnosti* 33, 34, 1982.

143 Hocke, René Gustav: *Manirizam u književnosti, Cekade, Zagreb, 1984*; u: *Skravita naponska polja u Europi*, 16

144 Matičević, Davor: *Inovacije u hrvatskoj umjetnosti 70-ih godina*, katalog izložbe, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1980; 11

145 Isto kao i pod 3; str. 12

Biti predvodnik na polju Ideja, danas je u umjetnosti gotovo nemoguće, iako je već nastupio trenutak u kojemu se shvaća kako su postmoderni ključevi izgubljeni i duboko pokopani, i kako ih čak više niti jedan lažni mag u umjetnosti ne može uloviti letjeći na čarobnoj metli citata (i tobože legitimnih parafraza) bez određenih sankcija. Došlo je vrijeme novih osobnih i univerzalnih kôdova i novih asimilacija u slikarstvu, kada se individualna autorska rješenja vrednuju kao u vrijeme manirizma, simbolizma i nadrealizma. Samo je po tomu Bućan srodan nadrealizmu, po unutrašnjem, sadržajnom mentalnom sklopu, a ne po vanjskom, formalnom repertoaru oblika i ideja.

Primjerice, jedan od njegovih najinovativnijih ciklusa slika iz 2009. godine, gdje se iza formalna prikaza oku ugodnih listova filodendrona kriju žestoke afričke maske i klasični kompozitori, a u drugom ciklusu akrila iz mekanih lica kolovoškim suncem okupanih suncokreta iskaču porteti jazz legendi, Bućan «sasvim slobodno upotrebljava travestiju i persiflažu», svjestan kako se radi «samo o ograničenim sredstvima, dok je njegov pravi cilj što neposredniji i što izravniji izraz» (T. Maroević). Istovremeno ozbiljan i neozbiljan, Bućan se *mocartovski* igra s visine umjetničkog Olimpa, ali bez imalo bahatosti i arogancije. Mogli bismo pomisliti kako se umjetnik na trenutak vratio ideji iz sredine 70-ih godina 20. stoljeća da svoju izložbu u zagrebačkoj Galeriji suvremene umjetnosti nazove „Zajebancije“ - što tada jasno nije bilo prihvaćeno – ali time bismo promašili njegovu vezanost uz manirističku virtuoznost kao plemenito duhovno nagnuće.

Bućanov slikarski svijet oko 2009. godine učvršćuje se na identičnim ishodištima čarobnih manirističkih dvosmislenih optičkih iluzija, formalno i ludički na granici asimilacije Arcimboldova postupka anamorfoze (lica složena od povrća, cvijeća i voća). I upravo kao što Hocke pojašnjava kako je anamorfoza (preoblikovanje, preokretanje) u manirizmu prva paradoksalno *konstruktivistička* reakcija na propadanje formi vidljiva svijeta, tako je i kod Bućana u 21. stoljeću, nakon postmoderna ludila, povratak formi kroz Prirodu identičan metaforički postupak spašavanja i građenja novog svijeta Ideja. Njegov *disegno metaforico* (Hocke) zapravo je borba protiv ništavila, propadanja, dekadencije i truleži ovoga svijeta. To nije florealni i vegetabilni prazni ornament pop-arta, postmodernih citata dekoracije secesije, aplikacije koja prikriva realni ideološki, duhovni i emotivni *horror vacui*. To nije niti nadmoćno poigravanje s kič-estetikom. Bućanov svijet ideja visoko svijetli nad tamom nadrealističkih ideja i nadrealističke metafizike, on prirodu ne de-naturira, nego veliča, stoga ovdje nema prostora za «anti-naturalne umjetničke postupke ili umjetnost izmišljanja» (Hocke).

Bez namjere za ikakvom teorijskom i intelektualnom pretencioznošću, Bućan se novim ciklusima slika u 21. stoljeću spontano vraća staroj platonističkoj tezi priro-

de kao ishodištu svih najplemenitijih i najuzvišenijih ideja, tek lagano *propuštenoj* kroz matricu manirističkog fantastičnog crteža (*disegno fantastico-artificiale*, prema Hocke), odnosno, eha ideje o kultiviranju umjetne prirode, koja ipak živi i buja poput manirističkih parkova i šumâ čudesa, kao Zuccarijev kultivirani izvor *moderniteta*. Ta Bućanova magična, začudna priroda krije u sebi svoje toplo ljudsko lice, ne gubeći se u «kantiteističkom radikalizmu nadrealista» (Hocke). On prirodu veliča, jednako kao što za 12 portreta jazz-legendi odabire kraljevski cvijet koji se vezuje uz vječnu toplinu i moć Sunca, poput toplih, duboko emotivnih sazvučja jazz-balada.

Jer priroda je naše prvo i posljednje ishodište, uvjet opstanka, signal kreacije *deus in terris*. Mnogi smatraju kako upravo živimo u Posljednjim vremenima, a Bućanova optimistična i vitalistična praslika svijeta, njegovi antropomorfni pejzaži u čijoj se pozadini još čuje zvuk bubnjeva afričke džungle ili mirne prirode Mrežnice, definitivno nam budi tako potrebnu nadu.

Rijetka pozicija koju među suvremenim hrvatskim umjetnicima zauzima Boris Bućan jest bez sumnje posljedica njegove stalne inventivnosti, vitalizma i kontinuirana izbjegavanja upadanja u bilo kakva okoštala stilska određenja. On danas još uvijek u svoje slike unosi «onu istu žestinu koja je bila prisutna i u plakatu, a koja se jednako ogleda u velikom formatu, kao i načelu serijalnosti, u sugestiji količine, ali i u mikro-pristupu, jer je svaka pojedinost podređena učinku *velike mjere*» (Nada Beroš). Pa kada Ana Petković Basletić piše o fenomenu Bućanove umjetnosti (i njegovih plakata), gdje umjetnik „ustrajnim propitivanjem, provokacijom i neprestanim novim promišljanjem umjetničkog djela stvara originalne likovne kreacije temeljene na misaonoj igri i inventivnoj ideji, spajajući nespojivo, uzmiče kalupima, gotovim rješenjima i učmalim šablonama“¹⁴⁶, kustosica potvrđuje fenomen radi kojega su i mlade generacije hrvatskih kustosa i umjetnika toliko fascinirane Borisom Bućanom. On je optimistični tragač za novim likovnim i metijerskim rješenjima, poput velikih jazz-muzičara koji su stalno tragali za novim harmonijskim, ritamskim i melodijskim rješenjima improvizacije.

Umjetnik koji i danas postavlja standarde mladim i srednjim generacijama hrvatskih umjetnika kako biti inventivan i *protiv struje*, bez opasnosti ponavljanja vlastitih praznih i potrošenih likovno-stilskih formula, u stalnoj mijeni prema novim rješenjima, dostojan je likovni kontrapunkt idejama jazz-glazbenika koje portretira na duhovit, nešablonski način, jer svaka nova stilska matrica jazz-glazbenika koje portretira bila je drugačija od manire izvođenja svojih prethodnika. Bućana i jazz spaja mnogo više toga no što promatrač može dešifrirati na prvo gledanje slika, i nije slučajnost da se umjetnik odlučio za takav reprezentativni *hommage* velikanima jazza 20. stoljeća.

146 Petković Basletić, Ana: Boris Bućan – fenomen plakatne umjetnosti, Kabinet grafike HAZU, katalog izložbe, 2017.; 7

Nakon višegodišnjeg niza iznimno kreativnih i inventivnih serija i ciklusa slika, u kojima Boris Bučan kontinuirano samom sebi i promatraču baca rukavicu u lice na pitanje je li inventivna dimenzija u današnjem slikarstvu mrtva i dokinuta, pred nama se 2010. godine pojavio sasvim poseban ciklus *Bučan-Art*-a, na prvi pogled veliki autocitatni *homage* vlastitim počecima u umjetničkom laboratoriju ideja, iz danas daleke 1972. i 1973. godine.

Ipak, s Bučanovim djelima i autorovim umjetničkim strategijama moramo biti oprezni. One su uvijek višestruko kodirane, značenjske strelice nisu uperene u jednu metu. Namjerno odaslan šumovi u komunikacijskom kanalu, na prvi pogled teško čitljivi vizualni i mentalni rebusi na polju slike jednako vesele Borisa Bučana kao i još jednog njegovog kolegu, Zlatka Kesera, vjerojatno dva posljednja velika stvarna maga suvremenog hrvatskog slikarstva, kojima je umjetnička igra najozbiljnija filozofsko-egzistencijalna kategorija.

Zašto se u 2010. godini, nakon niza velikih ciklusa u kojima se bavio prirodom, biljkama i ljudskim licem (portretima), Bučan vraća depersonaliziranom znaku, logotipu i amblemu; svojim počecima, takoreći, vlastitom slikarsko-semantičkom manifestu i brendu? Bilo bi naim krajnje pogrešno taj ciklus smatrati jednom velikom sintezom ili završnom kadencom u kojoj se ponavljaju početni tonovi *lajtmotiva*, ili spretnim posezanjem za vlastitim nepotrošenim kreativnim čarobnim formulama. Je li ga današnji svijet uvjerio da su naš život oblikovali moćni brendovi, korporacije i proizvodi mas-kulture više no što se uopće moglo predskazati? Da, i time Bučan postaje naš i svoj vlastiti „mitolog ili mitograf, da učini očitim ono što je u svakidašnjici sadržajno i značajno, ono što je projekcija kolektivnih imaginarnih sila, ono što ih sakuplja, omogućuje i ponovno emitira“.¹⁴⁷

Umjetnikova odluka za temu logotipova i interpretacije brendova nosi u sebi mnogo radikalniji umjetnički naboj, izricanje prava na radikalnu umjetničku autonomiju i kreativnu intervenciju koje su iznad svih korporacijskih zakona i zaštite autorskih prava, ali i percepciju složenosti današnjeg društva koje sve više funkcionira kao svijet pojedinaca što primarno zamjećuju artifičijelnu, dizajnerski *ispeglanu* vizualno-grafičku kulturu. Kao što je u 1972. i 1973. godini naša svakodnevnica bila obilježena zaštitnim znakovima poput Forda, Swissaira, PAN AM-a, Agfe ili KLM-a u čije je grafičko tijelo Bučan radikalno intervenirao, zadržavši samo prepoznatljiv vizualni oblik i font znaka, ali bez originalnog naziva na čije je mjesto u izvornom fontu ugradio pojam ART, tako je i u 2009. i 2010. godini došlo vrijeme za poigravanje s brandovima koji određuju i često puta usmjeravaju našu svakodnevnicu i nameću nam podmukle subliminalne poruke.

Kao umjetnik koji ne operira na razini dosjetke, ili tek zanimljive vizualne travestije, persiflaže ili rebusa, Bučan i u

novom ciklusu BUCAN ART2 na prvi pogled manje vizualno radikalno posvaja logotipove planetarno poznatih brendova u segmentu fontova, ali zato podmuklije, ubojitije ugrađuje grafički virus ART! Bučan ne ugrađuje u svoje slike logotipove bez stava, poput svojevrsne metafizičke pasivnosti tipičnog pop-art umjetnika koji se miri, prihvaća i na kraju (ipak) slavi potrošačko društvo, on ih posvaja i secira dekonstruktivističkom strašću. No, Bučan nije destruktivan; on gradi, konstruira i rekontekstualizira, iako se ne može zanijekati i ironična dimenzija njegove umjetničke geste: na jednoj razini umjetnik zaštiće svijet umjetnosti kao zasićeno vizualno-semantičko polje u koje samosvjesno intervenira. Većinu brendova kojima se umjetnik bavi u BUCAN ART2 iz 2009. možemo interpretirati kao svojevrsne grafičke, tipografske i vizualne *ready-made* inačice u koje autor intervenira, ali vrlo često na granici manirističkog rebusa. Čudesni grafičko-vizualni efekti koji inspiriraju Bučana već sami po sebi (u sebi) posjeduju ekspresivnu i nadrealnu prirodu čija nas ishodišta ponovno vraćaju u anti-naturalnu umjetnost manirizma ili «umjetnost izmišljanja» (Hocke). Neprijatelj svega strogo zadanog, uokvirenog, propisanog i odmjerjenog, ali i neprijatelj činovničkog mentaliteta u umjetnosti, Bučan s visine svoje bjelokosne kule uspješno dokazuje kako se vlastita intuitivno prepoznata ranija idejna ishodišta i nakon gotovo četiri desetljeća mogu inventivno reciklirati i dalje razvijati, jer za vječne teme suvremenog društva ne postoji zastara.

Kada spominjemo skrivenije ugrađenu strategiju novog ciklusa, svijest o tomu kako mnogi brendovi suptilno, podsvesno djeluju na nas ugrađena je u djela na način da pojam ART-a moramo pažljivije tražiti i odgonetati, što s druge strane možda zrcali umjetnikovu dilemu je li opstanak današnje umjetnosti zaista u konačnici određen i zadan fluktuacijom korporacijskog kapitala, a sada, nakon desetak godina od izložbe BUCAN ART2 možemo potvrditi te dosta crne slutnje.

Pozicija u kojoj umjetnik posvaja gotovu formu logotipa i mijenja joj vizualno-semantički naboj prema vlastitoj umjetničkoj, estetskoj i sociološkoj strategiji ima kod Bučana ne samo naboj protesta Dade, odnosno «metafizički revolt Dade» (Hans Richter) kao anti-tradicionalna gesta, već ga približava revolucionarnoj lijevoj opciji koja se bori za bolje društvo – za društvo u kojemu anonimni korporacijski mentalitet ne ugnjetava Umjetnost / pojedinca / umjetnika / kreativca / slobodnog mislioca. Anonimna moć ovdje biva izvrgnuta ruglu pomoću vitalnog umjetničkog postupka koji potkopava temelje simboličke apsolutne pravne nedodirljivosti brenda, i onoga kojega brend kao takav predstavlja, štiti i skriva.

U lakšoj varijanti, zadržat ćemo se na vizualnoj duhovitosti nove serije logotipova, bez potrebe da se ide dublje pod površinu. Mali duhoviti grafički pomaci, delikatna izmještanja karakterističnog vizualnog detalja određenog branda – a sve u službi Umjetnosti – dovoljan su *užitak u slici*, vidljiva referenca o majstorstvu umjetnika.

Pa nakon što se izvučemo iz teških misli o propasti ili stagnaciji umjetnosti, o bezličnoj svakodnevici u rajama zaštićenog korporacijskog društva, otkrit ćemo kako je pred nama plesač na žici koji još uvijek vjeruje da umjetnost pokreće svijet, i da je ona dovoljno snažan alibi za postojanje. Za Bućana nema dileme što je dozvoljeno ili što je zabranjeno jer je Umjetnost iznad svih ograničavajućih (ljudskih) pravila i zakona. Kao što mu je svejedno hoćemo li njegove ideje povezivati s manirističkim končetom (*concerto*) ili suvremenim konceptom u umjetnosti, jer on zna da je iza svakog dobrog djela u umjetnosti svih epoha ipak uvijek bila Ideja, a ne težnja za stvaranjem i istraživanjem samog materijalnog djela ili ostavljanjem vlastita znaka, traga o egzistenciji. To su sve slojevi koji su se utjelovili naknadno. Ma koliko to paradoksalno i kontradiktorno ili nepotpuno zvučalo.

Bućana i nakon BUCAN ART2 u slikarstvu u istoj 2010. godini ponovno zanimaju pukotine, prijelazi, točke sudara, nejasnoće, upitnici, što je maestralno predstavljeno izložbom slika „Žena na mjeseci“ u Klovićevim dvorima. On još uvijek ruši tabue i prestravljen je ugodnom utaborenošću mlađih generacija hrvatskih umjetnika u stanovite kanone, šablone i klišeje; u tuđe ideje, aveti trendova, ideološke strahovlade profesora, produkciju malih klonova ili kopiranje istaknutih inozemnih kustoskih koncepcija i problemskih izložbi. U serijama anamorfočkih akrila 140x140 centimetara Bućan daje široki komentar svakodnevice, društvenih anomalija, površne gradske kreme društva, pretencioznih kolega slikara, i daje nam na uvid dvije krajnosti: tobožnju pohvalu banalnosti i lucidan komentar društva lišen ideologije ili politiziranosti, ali ipak na nasljeđu dadaističke oštice, bez izvještačenosti. Otkriva također važnost motiva ženskog tijela, eros, bliskost iskonske povezanosti žene s prirodom.

U jednom se trenutku umjetnik i sam doslovce pita 'što slikati', i tako upravo naziva svoju izložbu slika iz 2015. godine u Gliptoteci HAZU koja time dobiva određeni problemsko-manifestni karakter. No, kako je kod Bućana sve dvoznačno i utemeljeno na kontrastima i poetološkim paradoksima, na toj izložbi izlaže ni manje ni više nego šezdeset i dva akrila na platnu, velikih formata 140x140 centimetara. Bujicom slikanja umjetnik progovara kako ga ništa neće spriječiti da slika, čak i kada je u dilemi ili sumnji u opstojnost slike i / li inspiracije, što je izričito manifestni čin, posebice u našoj sredini gdje su kustosi godinama zanovijetali o smrti slikarstva – dok su istovremeno u europskom i američkom suvremenom slikarstvu značajna slikarska imena svih generacija stvarala slike velikih i gigantskih formata. Ta Bućanova gesta, kako je za njega u ovim zrelim godinama slikanje poput disanja ili spavanja, ukazuje na umjetnikovu visoku svijest o trajnoj nužnosti slike koja - osim objekta kojeg stavljamo na zid radi ukrasa ili statusa – nudi nova polja izmaštanih umjetnikovih rebusa i krajolika (naše) stvarnosti. Poput heseovske igre staklenih perli, i Bućan se igra, radosno i nezaustavljivo stvara nove slike. To je ujedno prava, autentična maniristička *mania*, inzistiranje na obrascu djelovanja kojemu se umjetnik u potpunosti

predaje u srazu „virtuoznosti i ekstremizma“¹⁴⁸. Bućan uvijek ima ideju što slikati, i to se nastavlja s izložbom iz ciklusa „Mrežnica“ već iduće, 2016. godine u Gliptoteci, što se nadovezuje na njegovu trajnu fascinaciju prirodom kao izvorom autentična *concertta*.

Ako mi je umjesto zaključka dozvoljeno intimizirati tekst na taj način, jedna od uopće najnježnijih i najpoetičnijih slika kasnog, recentnog umjetnikova perioda jest „Dan kad je kiša padala naopako“ (2011.), gdje Bućan u sada već svojem amblematskom formatu 140x140 centimetara slika cvijeće čije su čaške okrenuti kišobrani u bojama koji tvore rascvale anemone (dopuštam da ih netko vidi i kao previše rascvale tulipane). U toj anamorfozi prirode umjetnik simbolički poručuje kako kiša koja nas živcira istovremeno daje život cvijeću i vegetaciji, i stvara lijepu artifičijelnu prirodu na slici, koja ponovno postoji u stvarnosti; ne možemo ju zaniijekati.

Ne možemo zaniijekati niti Bućanov autentičan doprinos suvremenom hrvatskom slikarstvu, njegove lucidne *ars combinatoria* rebuse u slici; bez obzira hoće li nas u pojedinom umjetnikovom ciklusu ponijeti genijalna duhovitost ili proces nastajanja ideje koji rezultira estetski lijepom slikom, ako je to uopće još dopušteno reći nakon dugotrajnog maltretiranja estetikom ružnog kao nečega superordiniranog ljepoti. Bućan sve to prezire, i zato ga volimo. On je još uvijek naš borac protiv svega okoštalog, intelektualno snobovskog i pretencioznog.

148 Isto kao i pod 2: Virtuoznost i ekstremizam; str. 29



Boris Bućan
Bucan Art (po Coca-Coli), 1972.,
poliakril, platno
Kolekcija Marinko Sudac



Boris Bućan
Bucan Art (po Nivei), 1972.,
poliakril, platno,
Kolekcija Marinko Sudac

KRITIKA/OGLED/PRIKAZ

KRITIČAREV OBZOR

Damir Radić

Branko Čegec, *Cetinjski rukopis*

MeandarMedia, Zagreb 2020.

Branko Čegec jedan je od prvaka suvremene hrvatske poezije proteklih četrdeset godina. Njegove prve dvije zbirke, *Eros-Europa-Arafat* iz 1980. i *Zapadno-istočni spol* iz 1983., bile su obilježene tada aktualnim neoavangardizmom (začudni asocijativni i semantički srazovi, paradoksi, igre riječima, slikovna poezija), ali do neke mjere i onim što će postati dijelom trajne autorove motivike – seksualnim i ideopolitičkim interesima, kao i izrazitom intertekstualnošću odnosno intermedijalnošću. Treća zbirka *Melankolični ljetopis (1980-1985)* iz 1988. donijela je značajan pomak – uz dominantno neomodernističko tkivo oslobodio se prostor za ono što će nešto više od desetljeća kasnije biti nazvano stvarnosnom poezijom (autobiografske pjesme o vlastitoj maloj obitelji u nezavidnim socijalnim uvjetima), a knjiga je sadržavala i interesantan ljubljanski putopis, navješćujući stalni autorov interes za putopisne motive. *Ekrani praznine* iz 1992. ponajviše se pamte kao programatski intermedijalni tekst, a zanimljivi su i po tome što se uz iznova dominantni oblikovni neomodernizam, javljaju i traci refleksivnog pjesništva. Sljedeća zbirka uslijedila je tek trinaest godina kasnije, 2005.; nazvana *Tamno mjesto*, išla je smjerom daljnjeg olakšavanja izraza, što se primarno manifestiralo većim udjelom naracije. Nekovrsna kontra takvom pristupu zbila se 2011. sa stihopisom *Zapisi iz pustog jezika*, kojom se Čegec, kao da opovrgava naslov knjige, vraća intenzivnoj metaforici i inim tropima po principu izražene začudnosti, s mnogo poleta, humora, vitalizma, uz popriličnu, pomalo malešovsku uporabu uskličnika; također, pjesme su bile složene isključivo u proznim blokovima i sadržavale su puno takozvanih vulgarizama u naglašeno seksualnom kontekstu, uz što je išlo i nešto ideopolitičnosti i intertekstualnosti (što se tiče naslova ove i drugih Čegecovih knjiga, vrlo je uputno istaknuti u njima riječi eros, spol, melankolija, ljetopis, ekrani, praznina, tama i pustoš, jer izravno svjedoče o tome o čemu se u tim knjigama, tematski, ugođajno i emotivno, radi). Sljedeće, 2012. godine autor je objavio putopisni spoj poezije i fotografija s rezidencijalnog boravka u Istanbulu – *Pun mjesec u Istanbulu*, a godinu potom definitivno je kanoniziran dobivši ključnu hrvatsku pjesničku nagradu Goranov vijenac za cjelokupan poetski opus (s tim da je Čegecovo pjesništvo od početaka nadalje redovno praćeno nagradama – od Gorana za mlade pjesnike i Sedam sekretara SKOJ-a, preko Plakete sv. Kvirina i Kočićeva pera, do Kiklopa). Godinu nakon Goranova vijenca, logično, uslijedila je prva autorova knjiga izabranih pjesama koju je na nekonvencionalan način, 'unatraške', sastavio Miroslav Mićanović pod naslovom *Unatrag – izabrane pjesme*. A onda je opet došlo do poduže stanke, da bi se 2019. pojavila nova knjiga 'premijernih' stihova, još jedna putopisno-fotografska 'rezidencijalna' zbirka, nazvana *Uspion i pad Koševskog brda/Sarajevo za prolaznike*, da bi već u proljeće 2020. izašlo novo ostvarenje i predmet ovog teksta – *Cetinjski rukopis*.

Cetinjski rukopis izravno se nastavlja na *Pun mjesec u Istanbulu* te *Uspion i pad Koševskog brda/Sarajevo za prolaznike*: kao i te knjige, i ova je nastala na gotovo jednomjesečnoj književnoj rezidenciji u balkanskoj zemlji odnosno gradu, samo ovaj put (daleko) manjoj zemlji i gradu, te i ta nova knjiga ima svojevrstan putopisni karakter, odnosno primarno i dominantno tematizira mjesto privremenog boravka (ali je za razliku od prethodnih dviju lišena fotografija). Zbirka je podijeljena u

dva dijela: prvi se zove *Nadnevnik* i u njemu se nalaze pjesme u potpunosti otisnute velikim slovima, s izuzetkom naslova koji su isključivo maloslovni, a u drugom, nazvanom *Novi prilozima za katalog banalnosti*, primijenjeno je suprotno načelo – pjesme se sastoje isključivo od malih slova, osim naslova koji sadrže samo velike slovne znakove. Očito, Branko Ćegec ne odriče se grafičkog, vizualnog dijela pjesme kao njezina bitnog elementa te na toj razini kreira međuigru između onog što se rijetko viđa (pjesme sastavljene isključivo od velikih slova s kontrapunktom u malim slovima naslova) i onog što se viđa prilično često (pjesme sastavljene isključivo od malih slova s kontrapunktom u velikim slovima naslova). Pritom, sukladno stvorenoj digitalno-virtualnoj konvenciji da tekst pisan isključivo verzalom označava glasan govor, pa čak i deranje odnosno vrištanje, prvi ciklus može djelovati kao svojevrsno konstantno 'udaranje šakom u glavu' recipijenta ili, drugačije shvaćeno, pjesme se mogu doimati kao reklamni plakati ili svjetleće reklame; no ti (eventualni) efekti traju onoliko koliko je potrebno da se čitatelj privikne na grafičko rješenje, a s obzirom da se ciklus prostire na šezdesetak stranica, onda je prostora odnosno vremena na privikavanje sasvim dovoljno. Ima li ta vizualna strategija neki dublji smisao? Osobno, ako postoji, meni je izmaknuo, ali nije ni nužno da ga bude – umjetničko djelo uvijek ima pravo da se pozove na logiku larpurlartizma koja barem zrno svoje plemenitosti nikad ne gubi. Iako Branko Ćegec, kako će se vidjeti u ovom tekstu, a što već znamo otprije, nipošto nije autor zanesen larpurlartizmom ili barem nipošto nije zanesen do te mjere da bi izbjegao takozvano angažirano, tj. izravno (ideo)političko tematiziranje. Uostalom, i sam naslov prvog dijela knjige, *Nadnevnik* (neobična novokovanica sukladna spomenutoj neobičnosti grafičkog rješenja prvog ciklusa, baš kao što je naslov drugog ciklusa, oslonjen na češću praksu naslovljavanja, u skladu s češćim grafičkim rješenjem tih pjesama), može se shvatiti kao ironijski politički komentar – ako se po staronovohrvatskom, dakle po ideološkoj logici primijenjenoj na jezik, preferira riječ *nadnevnik* umjesto riječi *datum*, zašto se, po istoj, ako nije pretjerano reći, silovateljskoj ideopolitičkoj logici ne bi umjesto *dnevnika* pisalo *nadnevnik* i tako prokazalo konkretnu (pasatističku, antimodernističku) ideologiju? Dakako, pjesnik poput Ćegeca, koji voli jezične igre i paradokse, čini to na zaigran i duhovit način, pod pretpostavkom da je uopće imao navedenu namjeru.

Prvi ciklus i knjigu u cjelini otvara pjesma znakovita naslova *semantika*, koja svoj otvarajući status zaslužuje paradoksom o jeziku, znači onim temeljnim za književnu umjetnost, ali i onim što se često smatra temeljnim za identitetsko, dakle političko određenje naroda na takozvanim našim prostorima. Pjesma je kratka i vrlo efektna u svojoj jezgrovitosti, pa ju nije naodmet cijelu citirati: ZA SUSJEDNIM STOLOM/ ČETVORICA RAZGOVARAJU // GOVORE JEZIKOM KOJI RAZUMIJEM // JEDINA RIJEČ/KOJU SAM RAZUMIO/BILA JEVATERPOLO. Znači jednu, slikarskim rječnikom rečeno, žanr situaciju (uobičajeni prizor iz vjerojatno kafića ili kavane), s atmosferom koju ona takoreći automatski nosi sa sobom, autor odnosno takozvani lirski subjekt koristi da bi dao komentar o situaciji u kojoj se našao, a to je da je među 'svojima' koji ipak nisu 'njegov'. Koristi se pritom iznerviranjem očekivanja, pa čak i svojevrsnim paradoksom: nakon iskaza da ljudi za susjednim stolom razgovaraju jezikom koji on razumije, slijedi, umjesto očekivanog *jedina riječ koju nisam razumio*, „jedina riječ koju sam razumio“. A ta jedina riječ koju je razumio nije nešto jakog univerzalno-simboličkog naboja poput ljubavi, slobode, istine ili tome sličnog, nego je to naziv jednog svjetski ne previše popularnog i raširenog sporta – vaterpolo. I tu je ključ: vaterpolo je nacionalni sport broj jedan u Crnoj Gori, jedini u kojem je Crna Gora svjetska velesila (eventualno se, ali ne tako jasno, može dodati ženski rukomet), i čitateljstvu s 'ovih prostora' - koje je prethodno pripremljeno i naslovom knjige što ističe Cetinje kao središnje mjesto crnogorske državnosti i religioznosti, i znanjem o nacionalnosti autora knjige – bit će jasno zašto upravo vaterpolo povezuje autora/lirski subjekt/pripovjedača i ljude za stolom: zato što je vaterpolo istovremeno i najtrofejniji hrvatski momčadski sport, i zato što se hrvatski i crnogorski klubovi natječu u zajedničkoj, svjetski najsnažnijoj, regionalnoj ligi. Za one pak čitatelje koji o tome ne znaju ništa, vaterpolo može funkcionirati kao riječ-apsurd odnosno pojam-apsurd: ono što će začudno poantirati pjesmu svojevrsnom lakonskom sublimnošću, u najboljoj tradiciji takve poetike. Doista, bolju pjesmu za otvaranje zbirke koja tematizira boravak 'bliskog stranca' u Crnoj Gori, 'našeg koji nije naš' (a opet na neki način jest) teško je zamisliti. Majstorstvo pretvaranja jednog detalja u srž jedne kratke pjesme s neočekivano bogatim značenjskim potencijalima neprijeporno je.

I s narednim pjesmama Ćegec nastavlja snažno. 'Arheološki' i arhetipski tonirana *biblija* donosi dijalog između imperativnih iskaza i njihova negiranja u prvoj strofi, odnosno potvrđivanja u završnoj trećoj, tematizirajući prahistorijski iskon umjetnosti i umjetnika kao mesije, a *buka i moć* kritički zbori o nasrtaju ljudske tehnike (konkretno helikoptera i njegova agresivna zvuka) na prirodu i njezinu tišinu (simboliziranu sivim sokolom, mravima i skakavcima), pri čemu se taj nasrtaj asocira sa silovanjem (ZVUK HELIKOPTERA/DEFLOKIRANA TIŠINU/SUROVO/GRUBO); sivi sokol koji leti „iznad zamagljenih vrhova“ pritom nije samo prirodna pojava, nego njegovo određenje kao „prijatelja iz vojske“ sugerira da se možda radi i o poznatoj partizanskoj pjevanoj pjesmi što je znala biti popularna među ročnicima JNA („sivi sokole, prijatelju stari, daj mi krila sokole da preletim planine“), pa se onda uspostavlja veza između tog (nostalgičnog) nasljeđa i sadašnje (grube) realnosti (vojnog?) helikoptera, pri čemu ta relacija ne mora nužno biti antitetična, jer i JNA je dakako njegovala kult (vojne) tehnike. U svakom slučaju, *buka i moć* još je jedna pjesma kojom autor pokazuje zavidnu moć da jednostavnim sredstvima iz poprilično kratke forme poluča značenjsku višeslojnost i omogući interpretacijsku potentnost. Sljedeća pjesma *visise primjerak* je pak senzualnog autorova bavljenja seksualnošću korištenjem dojmljivih slika i slikovitih metafora (SISE SU GOLE // MAUZOLEJ/NA MJESTU BRADAVICE/NA DRUGOJ/ANTENA // DAJU NAJBOLJE MLIJEKO/KAŽEŠ/I ZAGRIZEŠ KRIŠKU SIRA/NATOPLJENU ULJEMI/ZA SUNČANJE).

Pjesme što slijede eksplicitno će nastaniti crnogorska geografija, odnosno ambijenti, ponekad i historija, što se u par navrata ogleda već u samim (intertekstualnim odnosno <interpovijesnim' i <interetničkim') naslovima (*cetinjske kiše* koje čitatelje određenih generacija takoreći nužno upućuju na *Mostarske kiše* Pere Zubca, te *pipin mali šćepan* koji povezuje srednjovjekovnog franačkog vladara s crnogorskim 'lažnim carem' s kraja 18. stoljeća). U nizu tih pjesama javljaju se motivi vlasti, moći, politike, seksualnosti, jezika, nerijetko provučeni kroz arhetipsko-stereotipne predodžbe o Crnogorcima, a što se ciklus bliži kraju, sve je više stvarnosnih uradaka, s tim da Čegec tipičnu stvarnosno-poetsku maniru obično oplemeni nekim pomakom prema začudnom, prosublimum ili jednostavnije neočekivanom u završnici pjesme. Ne uspijeva uvijek, ruku na srce – ne uspijeva počesto zadržati visok kvalitativni nivo postavljen na početku, ali s vremena na vrijeme isporuči vrlo efektu pjesmu. Tako u uratku *muški* sustavno koristi postupak ponavljanja jedne ili više riječi s kraja jednog dvostiha na početku drugog (varijanta stilske figure anadiploze) komponirajući cjelinu kružno, da bi, istovremeno duhovito i nelagodno, tematizirao odnos domaćih i stranaca u kaficima, obilježen time da domaći, za razliku od stranaca, ili preciznije rečeno – stranca, nikad ne sjede sami za stolom, nego uvijek u društvu drugih muškaraca. *dajbabe*, s druge strane, poigrava se pučkom usmenom poezijom kao doskočicom s prizvukom lakonske mudrosti, usput intertekstualno ubacujući i „hej haj brigade“ iz istoimene kultne radnoakcijaške pjevane pjesme Arsena Dedića, da bi tom elanu na kraju suprotstavila nešto nalik gorkoj ironiji (DAJ BABO/DAJ POPU // I BUDE/MANASTIR). *žutica* je, pak, izrazito jezična pjesma obilježena u prve četiri strofe uporabom riječi s početnim slovom ž, da bi u završne dvije ž ustuknuo pred đ, no pjesma se ne iscrpljuje u (odličnim) zvučnim figurama i igrama riječi (npr. ŽUTI ŽAMOR MATERIJALA) nego donosi i ekspresivne slike, neobične spone, svježe metafore (ŽUT JE VRTULJAK/NA KOJEMU PREPREMAŠ VEČERU/ZA DVOJE/SINEGDOHU I SLADOLED ili TI RONIŠ U OTOMAN/U CARSKO PREDZIĐE/U SKLISKI CARIGRAD). *doba nevinosti*, koje se naslovom poigrava asocijacijama na istoimeni roman Edith Wharton i film Martina Scorsesea, još je jedan senzualan izraz tematiziranja seksualnog aspekta (pjesma je nastala promatranjem i slušanjem seksualno samosvjesnih i šaljivih djevojaka koje na rivi „cuclaju falusoidni sladoled“), a *samoća*, jedan od vrhunaca knjige, progovarajući iz ženske ja-perspektive, birajući karakteristične situacije, slike i misli, provlačeći kao svojevrsni lajtmotiv riječ *samo* kroz svih svojih sedam (kratkih) strofa, izuzetno dojmljivo daje portret jedne usamljene i po svemu sudeći starije žene, slikajući istovremeno opću prazninu egzistencije.

Drugi ciklus *Novi prilozii za katalog banalnosti* u odnosu na prvi donosi dulje pjesme (iako pisane malim slovima i sitnim fontom, većina ih se prostire na dvije i više stranica, dok su one iz prvog ciklusa, iako pisane verzalom, većinom stale na jednu stranicu), pri čemu je duljina pjesama u vezi s čestom promatračko-izvještajnom pozicijom autora/lirskog subjekta/naratora (neke pjesme, moglo bi se reći, sastoje se od filmskih prizora, pa tako *13. JUL*, uradak smješten u praznični dan na Cetinju, djeluje kao da narator okom kamere gleda prizore oko sebe). Također, to su pjesme u kojima autor nešto češće tematizira sama sebe, bilo izravno bilo govoreći o sebi u trećem licu, te pjesme koje, bližeći se kraju ciklusa i knjige, sve češće postaju otvoreno društveno-kritičke, politički angažirane. Glavne mete su nacionalizam/državotvornost, (suvremeni) kapitalizam, konzumerizam, podložnost modernoj tehnici komunikacije koja intenzivira otuđenost, a tu i tamo dogodi se i osvrt na rigidnost starog socijalističkog sistema. U većini slučajeva kritika se sastoji od općih mjesta, i Čegecu se tu dogodilo ono što se često dešava eksplicitno društveno-kritički nastrojenim autorima: angažman je pojeo estetski nivo. Najbolja među tim pjesmama ujedno je i najdulja pjesma cijele zbirke, *SUICIDALNO*, umješan spoj ritmičnosti, slikovitosti, metaforičnosti i naglašene retoričnosti, ispjevana iz perspektive subjekta koji na kraju za sebe kaže da je sam i da je bog, ali najbolja pjesme cijelog ciklusa sasvim je drugačije vrste. Riječ je o uratku *SATOV I SATI*, u kojem se kroz motiv (zidnih) satova uspostavlja izravna veza s prethodnom zbirkom, tj. između Sarajeva i Cetinja, a autor progovara, egzistencijalistički intimno, o neprepoznavanju sama sebe u vremenu.

Cetinjski rukopis, za pretpostaviti je, završni je dio neformalne putopisne trilogije pjesnika u kojega su i ranije putovanja i putopisnost igrali bitnu ulogu. Taj neformalni triptih možda ili vjerojatno, nema onu kompaktnost kvalitete i gustoću izričaja kakvu su imali neki njegovi raniji radovi, ali nudi niz jako dobrih i ponešto odličnih pjesama, te s lakoćom održava kontinuitet jednog izričaja koji se podosta mijenjao, no uvijek zadržavajući intrigantnost i nikad se ne odričući takozvanog jezičnog i vizualnog pristupa poeziji. I u šezdesetim godinama života, Branko Čegec pjesnički je mlad.

Olja Savičević Ivančević, *Divlje i tvoje*

Fraktura, Zaprešić, 2020.

Olja Savičević Ivančević postala je književno relevantno ime na nacionalnoj razini 2006. , u dobi od 32 godine, vrlo hvaljenom zbirkom priča *Nasmijati psa*. No prije toga objavila je čak četiri zbirke pjesama, većinom u adolescentskoj dobi. Tek peto njezino pjesničko uknjiženje, *Kućna pravila* iz 2007., učinila su je, kroz izrazito pozitivne i barem jednu panegiričku kritiku te nagradu Kiklop, neupitno priznatom pjesnikinjom. U periodu koji je uslijedio naizmjenično se bavila romanima i poezijom, pri čemu je romaneskni dio njezina stvaranja (*Adio kauboju*, 2010., *Pjevač u noći*, 2016.) bio znatno zapaženiji od pjesničkog, što nije čudno jer romani su joj, premda precijenjeni, bili kvalitativno uvjerljiviji od jedine pjesničke knjige u tom razdoblju, *Mamasafari (i ostale stvari)* iz 2012. , promašeno koncipirane zbirke (proizvoljno je sastavljena od tri ciklusa koji jedan s drugim nemaju bitne veze) ispunjene nizom uglavnom osrednjih pjesama, ili preciznije rečeno poetsko-proznih sastavaka (s izuzetkom završnog ciklusa sastavljenog od standardno oblikovanih stihopisa). No ove godine Olja Savičević Ivančević znatno potentnije vratila se pjesništvu knjigom *Divlje i tvoje*, prvom nakon jako dugo vremena u potpunosti sastavljenom od pjesama uobičajenog oblika (naspram takozvanih proznih blokova).

Kao i u prethodnim poetskim rukopisima nacionalnog odjeka, autorica tematizira vlastito djetinjstvo, odrastanje, mladost, obitelj/pretku/potomke, ljubav, i dalje prostorima zbivanja s njihovim atmosferama daje znatnu ulogu u kreiranju te najčešće izrazito narativne poezije, a više nego ranije poseže za eksplicitnim društveno-kritičkim odnosno feminističkim i općehumanističkim angažmanom polučujući i neke takoreći himničke pjesme-manifeste. I dalje je to poezija vrlo jednostavnog jezičnog iskaza, no dok je u *Kućnim pravilima* bilo mnogo specifično poetskih stilizacija (uglavnom metaforičke provenijencije), u novoj knjizi, kao i u *Mamasafari*, taj, nazvat ću ga tako, specifično pjesnički višak gotovo u potpunosti je reduciran. To ne znači da nema metafora i inih figura tropa, nego da su rijetke i da nemaju, ili vrlo rijetko imaju, ulogu takozvanog specifično pjesničkog stilsko-jezičnog pomaka, odnosno da je značenjska izravnost podignuta na najvišu razinu. Posljedica je to, kako se može saznati iz niza aktualnih intervjua, autoričine težnje da (njezina) poezija dopre do što šireg kruga čitatelja, do, u krajnjoj liniji, onih o kojima u svojim pjesama piše, a koji nisu specijalizirani čitatelji književnosti, poezije

ponajmanje. U sadašnjem trenutku hrvatske poezije kojom dominira povratak (hermetički tretiranoj) metafori, u kojoj se daleko više od značenjske jasnoće preferira izmicanje značenja, sve do apstraktnosti, pristup Olje Savičević Ivančević nužno donosi svježinu, tim prije što je ovaj put u znatnoj mjeri riječ o kvalitetnom, mjestimično i vrlo kvalitetnom pjesništvu.

U spomenutim novinskim nastupima splitska pjesnikinja nastupa s izrazito feminističkih pozicija, no njezina poezija u *Divlje i tvoje*, za razliku od ranije objavljene aktualne feministički angažirane, također jezično jednostavne i značenjski izravne zbirke Sanje Baković *Autobus za Trnavu (Lovostaj*, Monike Herceg još je više feministički angažiran, ali stilski to je bitno drugačija, hermetičnija knjiga), zapravo ima malo eksplicitno feminističkih, 'borbenih' pjesama. Dok Baković u svojoj pretežno dojmljivoj knjizi inzistira na ženama kao žrtvama patrijarhata i muškarcima kao njegovim nositeljima, a kad se dotakne ljubavne tematike onda je ona (vrlo) opora, Savičević Ivančević ima daleko širi pogled - u nje žene nipošto nisu samo žrtve, normalno je da su muškarci saveznici protiv patrijarhata, a kad tematizira ljubav, što je vrlo često, ona je uvijek, bez obzira na sve, pozitivna energija, jedan od osnovnih, ako ne i najosnovniji razlog postojanja. U svega tri navrata, u pjesmama *Kratka kosa*, *Drevna ekonomija* i *Ne čitaš žene*, Savičević Ivančević je feministički didaktična, pri čemu u drugo i treće navedenoj generalizacijama o ženama koje su temelj života, svih vrsta ekonomije, uključujući i 'ekonomiju ljubavi', kao i odgoja i obrazovanja, riječju civilizacije, dolazi do ruba patetike, možda ga i prelazi, a svakako nepotrebno pjesme opterećuje (tvrdim) ideologiziranjem. Umjetnički su daleko uspjeliji uratci u kojima se feminizam ispoljava suptilnije – *Vijek*, u kojem autorica odaje počast svojoj majci i bakama izjednačavajući ih sa (ženskim) životinjama (životinjama je posvetila otvarajuću, možda i najljepšu pjesmu zbirke, *Moje životinje*), te *Kuhanje graha* u kojem pjesnikinjin otac preuzima tradicionalno žensku rodnu ulogu (ujedno je to i pjesma o optimizmu mladih roditelja u doba socijalizma). Također, bitna je u ovom kontekstu i pjesma *Ženi koja se igra*, gdje se povezuje feministički i općehumani angažman s afirmacijom ljubavi, kao i 'himička' pjesma-manifest *Upute kćerima za odlazak na fakultet*, pisana, čini se, iz ja-perspektive oca, u kojoj se kćeri predaje poruka što ultimativno afirmira slobodu i ljubav,

prostorno-vremensku neograničenost („Ipak, dok neprestano odlaziš / Pokušaj / Da to ne bude / Isključivo prema naprijed / Odlazi smjelo / U svim smjerovima i unatrag“), istovremenu snagu odlučnosti i nježnost („Prihvatit ćeš one koji ti prilaze / Prigrilit ćeš veliku tajnu / Koja ti stiže ususret / Mlateći repom poput tigra / Poput mace“).

Ljubav je, uz odrastanje i obitelj, velika tema Olje Savičević Ivančević, prisutna u svim njezinim poetskim i proznim radovima. Ljubav je uvijek najviša vrijednost, srce vitalizma i kad boli, i kad gasne, vrijedna je postojanja, egzistencija bez doživljaja, iskustva ljubavi, beskrajno je osiromašena. Ljubav je roditeljska, prijateljska, za životinje također, ali prije svega je erotska, 'ljubav u užem smislu'. Dulja pjesma *Ljubavi nema u velikom gradu*“, jedna od najboljih u knjizi, govori o ljubavnoj čežnji, a može se shvatiti dvojako – kao čežnja za ljubavlju općenito, i kao čežnja za individualnom osobom koju se voli. Pjesma povezuje prostornost velegradova, geografsko-socijalnu raznovrsnost urbaniteta s potragom za ljubavlju, odnosno objektom ljubavi, ali i s egzistencijalnom tjeskobom, razvijajući se odličnim ritmom i polučujući niz lijepih stihova (s otvaranja pjesme – „Otišla sam u veliki grad / Ali tamo te nisam našla / Nijedno lice nije te odalo / Nijedan glas / Jer ne postoji nitko kao ti / Niti je ikad postojao“; iz završnice – „Nisam te srela u velikom gradu / I neću te više sresti / Tvoje ruke su mi mahnule / Na pozdrav iz velike daljine / Kao da je svaki dodir bio slučajan / Pravila sam se da sve to ne vidim / Pokušala sam te prestići / Za duljinu riječi / I iako sam nastojala izgledati drsko / Bojala sam se za svoj jadni život / Također / Iako sam se bojala za svoj jadni život / Nastojala sam izgledati drsko: / Kuda ću s ovim praznim rukama / Osim u prazan džep“). Pjesma *Ljubavnici, kao i obično* govori pak o paru čija je ljubav osuđena na propast, a njezini završni stihovi kao da su svojevrsan autorski i ljudski *credo* Savičević Ivančević: „Da li bi trebalo unaprijed plakati / Zbog onoga što ih čeka / Ili im zavidjeti? / Želim ih i zavidim im odjednom / Ipak, zavidim im više“. Ovi se stihovi doduše mogu različito interpretirati, ali u kontekstu autoričina odnosa prema ljubavi i u aktualnoj knjizi i u cjelini njezina opusa, čini se jasnim da takozvani lirski subjekt protagonistima pjesme zavidi na tome da su ljubav imali, i da je to vrednije od gubitka ljubavi koji će doći. Zbirka sadrži i pjesmu eksplicitno posvećenu ljubavi kao takvoj, naslovljena je LJ, a iako ne ide u red najboljih, sadrži neke vrlo uspjele stihove (na primjer „Ona te uzima kao žuta zelenu / Ona je konkvistador; a slatka“), a njezina završnica sastavljena od vrlo kratkih stihova opet je nekovrsni *credo*, pa i manifest, govoreći o tome da se, neimenovana ali lako prepoznatljiva, ljubav sreće kod raznovrsnih osoba, u različitim raspoloženjima, u prirodnom fenomenu, u izmjenici tjelesnih tekućina, jer „Takva je / Lj / Ljudi uvijek iznova / Počinju s njom“. Dakle, ljubav je na svakom početku, i kad završi opet se rađa, esencija je ljudskog opstojanja.

Posebno se izdvajaju i dvije pjesme koje je autorica posvetila sinu. *Nježan otac*, u kojoj se ritmički ponavlja, prvo gušće, onda rjeđe, upit „Hoćeš li“, može pomalo podsjetiti na Kiplingovo obraćanje sinu u čuvenoj pjesmi *Ako*. No

Savičević Ivančević, za razliku od Kiplinga, svoju pjesmu dominantno piše u formi upitnih rečenica te je znakovito završava pitanjem sinu o tome što će uraditi sa svim svojim vrlinama, odnosno hoće li život koji će živjeti potvrdno odgovoriti na upite koje mu je postavila, a koji se mogu sažeti stihovima „Ali hoćeš li, jednom jači od ostalih / Biti obazriv prema svijetu i nježniji / Od sličnih koji su tu bili prije tebe“. I dok ta pjesma ima pomalo profetska obilježja, *Dječak spava*, jedan od kvalitativnih vrhunaca zbirke, pisana je u drugačijem modusu, izuzetno dojmljivo, kroz kombinaciju realističkog i metaforičkog, opisujući/kreirajući atmosferu jutra u kojem sinčić još spava, a majka je budna. Začuđujuće bezbolno u drugom dijelu pjesme uvodi se asocijacija na evanđeoski motiv, skladno povezan sa stvarnim činom dojenja („Naposlijetku, evo i mene / Koja vodu pretvaram u mlijeko / i ne koristim trik / Ispod kaplje krvi s bradavice / Dijete traži masniji gutljaj / Iz dubine bliže srcu“), a svršetak uratka zadobiva iznenađujuću i intrigantnu, značenjski vrlo poticajnu secesijsku notu („Dječak spava / Na dnu plitkog, nepomičnog sna / Ljubav je zlatna, teška i ozbiljna / Kao glava imperatora“).

Kuće na južnim padinama vrsna je pjesma atmosfere koja dojmljivo povezuje opis prostora i melankoliju neostvarene čežnje, *Pismo bolesnom prijatelju* potresno obraćanje u međuvremenu nažalost preminulom pjesniku Predragu Luciću, *Voda i sol* primjer 'filozofske' pjesme o odnosu mora i obale (kopna), *U kavezu* primjer sentenciozno-arhetipsko-mudrosne poezije, *Ona koja nije znala reći ne i ona koja nije znala reći da* ultimativna je pjesma-dijalog i jedina u kojoj se sustavno koriste interpunkcijski znakovi (upitnik i točka), *Ne želim ništa poslije smrti* vješto ispisana deklaracija posvećenosti životu sada i ovdje, *Opaska o stvarnim potrebama* još jedna pjesma-credo o pisanju i voljenju kao nužnim uvjetima (autoričina) života. Forte zbirke duge su narativne pjesme, svojevrsni himnički manifesti; pored spomenute *Upute kćerima za odlazak na fakultet*, takve su i (autobiografske) *Perunike*, s temom rata i šikaniranja zbog (crnogorskog) porijekla (izvrstan je ironijski kraj te pjesme – „Mama je samo dodala / U velikom gradu bi nas / Ubili ili otjerali / Prava je sreća da živimo ovdje / Gdje nas svi znaju“), *Beskrajno ljeto*, o nasilju s kojim se i ljubav prepliće u mjestu (autoričina) odrastanja (opet s odličnom završnicom – „Pod rebrima sam napipala ljubav / Vreli metak u čahuri srca / Ovo što čuješ moji su rafali / Koji ubijaju noć po noć“), te *Dvadeset i drugo stoljeće*, najdulja pjesma zbirke s najizravnijim društveno-humanističkim angažmanom i takozvanom optimalnom projekcijom u budućnost.

Iz svega navedenog jasno je da je aktualna pjesnička knjiga Olje Savičević Ivančević zanesena naslova *Divlje i tvoje*, naslova formom i sadržajem posve sukladna većini u nju uvrštenih pjesama, istovremeno kompaktna i raznovrsna, a rečeno je pri početku ovog teksta, a onda i oprimjeno, da je najčešće riječ o kvalitetnim i vrlo kvalitetnim uradcima. Rijetke su tupjesme prosječnih dosega, slabe nema nijedne, autorici se tek ponekad omakne kakva nepotrebna didaktičnost, ideologiziranost, stereotipizacija

(potonje u pjesmi *Pošten posao*, u čijoj se završnici poseže za klišejom o nemogućnosti pronalaska posla u struci za ljude sa završenim fakultetom). Knjiga nije podijeljena na cikluse, no kao rijetko koja takva vrlo je protočna, gotovo sve su pjesme nestrofirane ili se sastoje od dugih strofa, česti su kratki i kraći stihovi i sukladno tome pjesme uskih i užih stupaca, no malo je grafičke igre, dinamizma (ni u jednoj pjesmi nema uvlačenja retka s lijeve strane, tek u pokojoj stihovi se stepeničasto postavljaju 'rezanjem' s desna). Interpunkcijski znakovi vrlo su rijetki, a u kombinaciji s retro pisanjem velikog slova na početku svakog stiha to zna dovesti do nemogućnosti razabiranja koji je stih u semantičkoj vezi s kojim na *prima vista* čitanje, što nije mana nego česta i takoreći nužna, a nerijetko i poticajna posljedica poezije 'dugog nizanja', bilo ono narativno ili asocijativno, ili kombinacija jednog i drugog. Pjesme su izrazito

ritmične, nerijetko, moglo bi se reći, i melodične, često ili nerijetko u njima se ponavljaju fraze i varijacije, znaju ostaviti 'refrenski' dojam. Osim na navedenog Kiplinga, čitajući ih mogu se pobuditi asocijacije na Preverta, Leonarda Cohena, Vesnu Parun, pa i Nerudu, od aktualnih pjesnika s ovih prostora na Ognjenku Lakičević, zapravo na mnoge pjesnike koji preferiraju više-manje izravan i jasan govor s puno ritma i ponešto melodije (sama autorica navodi kao načelne srodnike poljske pjesnike, poimenično Milosza i Szymborsku, no osobno, te asocijacije bile su mi dalje od spomenutih). *Divlje i tvoje bitna* je knjiga hrvatskog pjesničkog aktualiteta, jedna od rijetkih čiji autor odnosno autorica ne bježi od otvorenog iskazivanja svojih emocija i svjetonazora, i time u trenutnom nacionalnom kontekstu svježija od mnogih drugih.

Mihaela Gašpar, *Velika Stvar*

Disput, Zagreb 2020.

Protelih desetak godina hrvatska književnost polučila je niz izvanrednih proznih i pjesničkih radova koji razdoblje od 2011. do 2020. čine, bez pretjerivanja, jednim od najjačih desetljeća hrvatske literature u zadnjih sedamdesetak godina. Dovoljno je spomenuti samo kreativno upečatljivu liniju najzahtjevnije književne vrste, romana, naslove kao što su *Kalendar Maja* Zorana Ferića, *Područje bez signala* Roberta Perišića, *Yu puzzle* Rade Jarka, *Črna mati zemla* i *Ciganin, ali najljepši* Kristijana Novaka, *Sjećanja šume* i *Proslava* Damira Karakaša, *Crvena voda* Jurice Pavičića, *Divlje guske* Julijane Adamović, *Put u Gonars* Nikole Petkovića, *Anatomija štakora* Martine Vidaić, *Bogovi neona* Nenada Stipanića, *Nadomak* Ene Katarine Haler, koji bi svojom kvalitetom i raznovrsnošću bili važan dobitak i za puno razvijenije književnosti od hrvatske. U tom korpusu jakih romana posebno mjesto zauzima Mihaela Gašpar, u protekloj deceniji autorica čak pet romanesknih tekstova izrazite poetičke i kvalitativne konzistentnosti (*Mitohondrijska Eva*, 2013., *O čajnicima i ženama*, 2016., *Spori odron*, 2017., *Nemirnica*, 2019., *Velika Stvar*, 2020.), čime je postala književnikom* s nesumnjivo najjačim proznim opusom hrvatske literature u navedenom razdoblju, a osim pet romana objavila je, 2013., i zbirku priča *Slatkiš, duhan, britva*, te na kraju prethodnog desetljeća, 2010., još jedan, debitantski roman *Bez iznenadnih radosti molim*; dakle sedam knjiga u jedanaest godina čega se ne bi postidjeli ni produktivni žanrovski pisci u, recimo, Americi. Samo što Mihaela Gašpar nije žanrovski pisac (iako tu i tamo blago sa žanrom koketira) nego autorica izrazito artističkog usmjerenja, što se ponajprije manifestira u profinjenom stilu i tematskoj usmjerenosti na psihičku suštinu egzistencije. Novi Gašparin roman *Velika Stvar*, povod ovome tekstu, potvrđuje i vrsnoću njezina stila i suštinski tematski interes.

Mihaela Gašpar u svojim romanima temeljno barata s dva tipa naracije. Jedan je onaj koji fokalizaciju smješta u jedan lik, pri čemu pripovijedanje može biti u prvom ili trećem licu, a drugi je takozvana mozaična dramaturgija s nizom očista, pri čemu je integrativni čimbenik likovima zajednički prostor, a pripovijedanje se dominantno odvija u trećem licu.

Velika Stvar koristi prvi narativni model s jednim fokalizatorom, koji je ujedno i pripovjedač, a kompozicija je okvirna (ili prstenasta), pri čemu se naracija unutar okvira odvija kao i obično u autoričnim romanima – pripovijedanje u (ovdje uvjetnom) sadašnjem vremenu (jer 'pravo' sadašnje vrijeme smješteno je u okvir) često je protkano živim i opsežnim sjećanjima na prošlost, svaki od bitnih likova (članova obitelji koja se kod Gašpar uvijek, izravno ili neizravno, nalazi u središtu narativa, pa tako i ovdje) biva dostatno psihički profiliran, a dio pripovijedanja otpada i na ekspresivne sporedne likove te na opise interesantnih prostora zbivanja; pri tome je naracija izrazito epizodična, organizirana u poglavlja koja istovremeno funkcioniraju kao autonomne fabularne jedinice i kao dio veće cjeline kroz koju se razvija 'nadpriča'. Ona pak govori o obitelji na čijem je čelu otac koji uporno pokušava ostvariti uspjeh (da se radnja zbiva u Americi, bio bi to američki san) kroz razne poslovne poduhvate (prvo kroz akvizitersku prodaju Zepter posuđa, pa kroz uzgoj glisti, potom kavkaskih ovčara), od kojih je aktualan onaj duhovnog (i fizičkog) iscjeljivanja pacijenata bioenergijom i inim alternativnim metodama; otac je naime odlučio postati nekovrnsi guru te uvukao u taj projekt i suprugu koja ima svoje metode iscjeljivanja (uključuju i video seanse), pri čemu su oboje do neke mjere povjerovali u vlastite sposobnosti po principu ako sam ne vjerujem u svoju moć neće ni drugi, a sve se odvija u kući suprugine majke s dvorištem i vrtom, u neposrednoj blizini šume s navodnim jezerom. Priču pripovijeda neimenovani sin koji u narativnoj jezgri, dojam je, ima 10-12 godina (dob likova, kao ni prostor i vrijeme zbivanja, uobičajeno za Gašpar, ne određuju se, ali mogu se relativno jasno naslutiti), a nije jedino dijete u obitelji - tu je i njegova, čini se mlađa, sestra Magda (jedini imenovani član obitelji), te će dvoje djece, pod utjecajem skeptične bake i vlastitih iskustava s konstantno neuspješnim i sve agresivnijem ocem koji cijelu obitelj svojim projektima (uvijek iznova nazivaju se naslovnom sintagmom *velika stvar*) zapravo tlačiti, početi pružati otpor. Senzibilni dječak-pripovjedač tiha je, diskretna točka otpora, za razliku od eksplicitno pobunjene sestre koja će za svoju pobunu platiti visoku cijenu, ali otac joj neće uspjeti slomiti duh, i za razliku od bake koja od samog početka nije imala puno povjerenja u zetova nastojanja, i koju će otpor također skupo koštati, ali koja će također do kraja ostati svoja. No dobro neće proći ni sam otac, naposljetku napušten, usamljen, poražen, ali i dalje s jednom 'velikom stvari' uz sebe – ovaj put poduzetništvom nazvanim „tiskanje natpisa i slika na majice).

Saznaje se to iz okvira narativa koji postavlja i dovršava glavnu, ili nespretnije ali preciznije rečeno, 'najglavniju' tema djela – ocuobojstvo. No ocuobojstvo koje, čini se, nije izravno vezano uz Freudov Edipov kompleks, to jest za koje nije sigurno da mu upravo taj kompleks nužno stoji u pozadini. Naime u sinovu pripovijedanju nema naznaka koje bi upućivale na njegovu podsvjesnu erotsku čežnju za majkom, a čak i ako se Edipov kompleks shvati mimo erotskog sloja, kao što se u postfreudovsko doba nerijetko čini, onda treba reći da majka jest očeva žrtva, ali da su to i ostali članovi obitelji, baka i sestra, te istaknuti da je s njih dvije sin emotivno daleko povezaniji nego s majkom koja se, nimalo nevažno, samoinicijativno, bijegom od obitelji, dakle napustivši je, prva spasila od oca. Sinov obračun s ocem, prema tome, puno manje proizlazi iz želje za majkom, koja je neerotska, a mnogo više iz nemogućnosti opraštanja očeve tiranije, znatnim dijelom vođene gramzivošću i ispunjene obmanama, tiranije koja je razorila obitelj i po svemu sudeći trajno otuđila njezine članove koji su se voljeli. Stoga je prigovor o slabom tretiranju motiva Edipova kompleksa kao glavni oslonac negativne kritike romana koju je u Jutarnjem listu napisao Igor Mandić promašen, jer Mihaela Gašpar pišući o ocuobojstvu nije nužno pisala o Edipovom kompleksu ili, u najmanju ruku, nije primarno pisala o njemu. Štoviše, ona kao da je poslala eksplicitnu poruku o distanciranju od Edipova kompleksa uvevši motiv sinova nepodnošenja majčina mlijeka. Jest da se taj motiv može različito tumačiti (pa i u erotskom kodu), ali u konkretnom kontekstu on prije svega upućuje na otuđenje između sina i majke kompenzirano bliskošću s majčinom majkom (bakom) i sestrom. Zbog te kompenzacije, u liku sina nije lako naslutiti edipovsku motivaciju, što međutim nikako ne znači da sin nije volio majku, odnosno da duboko u sebi ne voli sjećanje na nju, ne znači da ona i sada nije dio njega, o čemu uostalom eksplicitno govori završnica poglavlja naslovljenog „Riječ *majka*...“. Ali i u slučaju da Edipov kompleks u širem (neerotskom) smislu jest bitna točka romana - u varijanti svoje nerazriješenosti s obzirom da sin nije uspio postići identifikaciju s ocem što je po Freudu uvjet da se kompleks razriješi - Mandićev prigovor da za nj spisateljica nije ponudila uvjerljivu motivaciju bio bi pogrešan jer motivacija koju Gašpar daje svom protagonistu, a koju Mandić tumači kao edipovsku, itekako je plauzibilna - naime, što bi neuvjerljivo moglo biti u želji za otporom ocu čije ponašanje uključuje fizičko i psihičko nasilje? (Na stranu činjenica da Freudov Edipov kompleks ne zahtijeva nikakvu posebnu motivaciju, jer on, po svom tvorcu, u svakom muškom pojedincu u ranom djetinjstvu nužno, 'po defaultu' postoji) .

Ocuobojstvo navješteno je kao ključna tema romana u njegovu neimenovanom prologu tiskanom kurzivom, a kasnije u knjizi nailazi se na još dva neimenovana kurzivna umetka (sva standardno tiskana poglavlja su imenovana), jedan o alergiji na majčino mlijeko, i jedan, predzavršni, o rasparenoj braći (i sestrama). U sva tri slučaja radi se o svojevrsnim poetski pisanim kraćim esejima (dvije do četiri stranice) koji svjedoče da su sržne teme djela one dubinski psihološke (pobuna protiv očinskog autoriteta što nikako ne podrazumijeva mržnju prema ocu, rascijepjenost od majke, nenadoknadv gubitak brata ili sestre), dok je ekonomsko-socijalna tema nadripoduzetništva motivirana žudnjom za brzim i velikim materijalnim uspjehom, dosta zastupljena u promidžbi romana, sekundarna. Ali tako je uvijek kod Mihaele Gašpar – psihički temelji egzistencije kod nje su redovno na prvom mjestu, odjeci ekonomskog često su itekako čujni, ali ipak su (samo) odjeci. Zato su svi njezini uratci lišeni (eksplicitne) prostorno-vremenske konkretizacije, što joj dio lijeve i uopće ideologijske kritike zna prigovarati, a prigovara joj i Mandić u spomenutoj kritici, no takvi su prigovori posve neutemeljeni. Prvo zbog toga što ne mora svatko u svojoj umjetničkoj praksi slijediti već podulje iznova aktualnu marksističku shemu o ekonomskoj bazi i duhovnoj nadgradnji, drugo zato što Gašpar apstrahiranje izvodi s velikim umijećem – ono je sastavni dio atmosfere djela koju gradi takoreći ultimativno poetskim stilom (metafore i poredbe njezine su najčešće figure, praćene slikovitošću i detaljizmom što priziva tradiciju francuskog novog romana), a u novom romanu bavi se i tematizacijom samih pojedinačnih riječi na način koji je u svom odličnom pogovoru Andrijana Kos Lajtman opisala ovako: „(...) u *Velikoj Stvari* možda je učinjen korak dalje jer se lirski model rečenice predočuje koncizno, pritom prerastajući, zbog tematizacije samih riječi, u metapostupak i autoreferencijalni iskaz – u onoj mjeri u kojoj je riječ gradivni element koji dijele autor, pripovjedač i lik, ostajući pritom svatko u svojoj ulozi.“ Ovome se može još dodati da u takvoj posvećenosti riječima, njihovoj tematizaciji, odjekuje ponešto i od ingenioznosti Petera Handkea.

Sa svakim novim romanom Mihaele Gašpar čini se da je to najbolje što je napisala do sada, s tim da treba istaknuti da je već s najranijim radovima dosegla do respektabilne kvalitativne razine. Drugim riječima, raste kao autorica iz djela u djelo, a s obzirom da je počela s visoko postavljenom ljestvicom, jasno je da je sada na samom vrhu vrlo potentnog trenutka suvremene hrvatske književnosti. Dva izuzetno vrijedna romana u dvije uzastopne godine, *Nemirnica* i *Velika Stvar*, nešto je s čim se malo koji hrvatski književnik može pohvaliti, ne samo u suvremeno doba; kad se tome doda prethodni snažan dio opusa, jasno je da je nesrazmjer između javnih priznanja u vidu književnih nagrada i stvarne umjetničke vrijednosti autorice duboko nepravedan. Ostaje nada da će s novim romanom ta nepravda napokon biti ispravljena.

Ivana Bodrožić, *Sinovi, kćeri*

Corto Literary d.o.o., Zagreb, 2020.

Čim se uzme u ruke zadnja knjiga Ivane Bodrožić, roman *Sinovi, kćeri*, padaju u oči dvije stvari: prva je dizajn korica koji kombinira bijelu podlogu s crnim linijama i crno-bijelim 'punjenjima' dvaju crteža gotovo posve obnažene ženske osobe, a druga vrpca nalik onoj za bilježenje mjesta na kojem se stalo u čitanju, no neobične dužine (oko 120 centimetara) i širine (otprilike jedan centimetar). I dok će se crno-bijeli dizajn tek po čitanju knjige moći shvatiti i kao metaforička sugestija ideološki crno-bijelog svijeta djela, na crnoj vrpici s bijelim slovima odmah se, i prije konzumacije teksta romana, može pročitati eksplicitno i intenzivno angažiran tekst koji poručuje da je roman pred nama „nastao kao isprika svima koji su prisiljeni živjeti u ovom društvu i u ovom svijetu kao nevidljivi, uvjeravani odmalena da ne zaslužuju ljubav, dostojanstvo, a iznad svega, slobodu. Ovaj roman nastao je iz želje da prestanemo biti taoci vlastite i društvene zaključanosti dok još imamo vremena. Ovaj roman ujedno je najdublja isprika svima koji su bili prisiljeni živjeti u Hrvatskoj u vrijeme donošenja Istanbulske konvencije, a posebno onima nad kojima se sustavno vršilo nasilje. Ovaj roman nastao je iz ljubavi“. Koliko je ova poruka autorici bila važna svjedoči činjenica da se isti tekst nalazi u knjizi dvije stranice nakon svršetka romana, sada naslovljen kao „Umjesto zahvale, isprika“. Dakle, prilično jasno je poručeno da prva intencija romana nije bila umjetnička, da on nije primarno mišljen kao estetsko djelo nego kao aktivistički projekt, „isprika“ nastala iz ljubavi i sa željom da se stvari u društvu mijenjaju, a posljedica toga je, odmah treba reći, žrtvovanje estetike za račun (humanističke) poruke, iako se može pretpostaviti da se sama autorica s takvim viđenjem ne bi složila. Isprika je također značajna jer ističe ključni tematski motiv romana – osobnu i društvenu zaključanost. Ta zaključanost tematizira se kroz tri lika, od kojih svakom pripada jedan dio narativa.

Prvi dio romana, obimom gotovo jednak preostalim dvama zajedno, iz prvog lica priča djevojka Lucija, pacijentica vezana za krevet, 'zaključana' nakon teške prometne nesreće u vlastitom oduzetom tijelu, s očima kao jedinim aktivnim fizičkim dijelom sebe. No dok je materijalna funkcionalnost njezina bića radikalno minimalizirana, ona duhovna, umna i emotivna slobodno se kreće raznim sferama, uglavnom ipak koncentrirana na dva glavna odnosa Lucijina mladog života, onaj s njezinim mladićem Dorianom, koji je izvorno biološki zapravo djevojka Dora, i koji predstavlja čimbenik emancipacije i promjene, te s majkom koja je nositeljica pounutrenih porobljavajućih pa-

trijarhalnih vrijednosti. No do refleksije o tim odnosima Lucija će doći kasnije u svom dijelu romana, isprva je njezina svijest koncentrirana na percipiranje dostupnog joj svijeta oko sebe – bolničke sobe, zvukova, zraka svjetlosti što prodiru kroz prozor i ostavljaju tragove na zidovima i stropu sobe, na predmetima, koncentrirana je na vlastitu neizbježnu ultimativno pasivnu predanost bolničkom osoblju koje skrbi o njoj, prečesto je tretirajući, htjeli-ne htjeli, kao predmet a ne svjesno ljudsko biće. Taj prvi segment prvog dijela romana vrlo je dojmljiv svojim stilski minucioznim predočavanjem jedne svijesti u materijalno radikalno ograničenim uvjetima, no žalost autorica se nije predugo zadržala na tom konceptu, nego je šireći priču s ultimativne sadašnjosti na prošlost protagonistice odnosno spomenute prošlosne odnose (vrlo česta boljka suvremene hrvatske proze jest ta autorska nedoraslost duljem pripovijedanja u sadašnjosti, pa se izlaz traži u bijegu u prošlost likova) osiromašila svoj tekst prevevši ga iz rijetko u nas viđenog u područje onog što je viđeno prečesto (ne tematski nego izvedbeno). Ujedno je ono što se doima kao autonomni glas lika zamijenila onim što snažno djeluje kao glas autorice, koji progovara iz *par excellence* eksplicitno angažirane perspektive. Završetak prvog dijela romana donosi znakovito pojednostavljenu crno-bijelu poantu o podjeli svijeta na muškarce čiju samouvjerenost i samozadovoljstvo tjelesni nedostaci ne mogu narušiti, te na žene koje su svojim objektivno daleko manjim tjelesnim manama (sve to gledajući uvjetno, iz perspektive standardnih vladajućih kriterija tjelesne privlačnosti) duboko iskompleksirane, pri čemu je izuzetaka od te dominantne sheme toliko malo da su jedva vrijedni spomena. No nije ključni problem prelazak iz neideologiziranog u (eksplicitno) ideologizirano *per se*, nego to što taj prijelaz povlači za sobom pad kvalitete stilskog, dakle estetskog izričaja.

Taj pad nastavlja se u drugom i najslabijem dijelu romana koji pripovijeda transseksualni/transrodni Dorian, muškarac zarobljen u ženskom tijelu koji se odlučio na drastičan korak – promjenu spola kako bi ga uskladio s rodom. I dok su svojedobno, prije više od pola stoljeća, Lou Reed i The Velvet Underground tu problematiku uobličili u *Candy Says*, jednu od najtužnijih i najljepših pjevanih pjesama svih vremena (s poantom u stihovima „*What do you think I'd see / If I could walk away from me*“), Ivani Bodrožić to je poligon za intenzivni humanistički angažman kontra te vrste zaključanosti u vlastitom tijelu i s tim povezanih društvenih predrasuda, što je za svaku pohvalu,

ali ne onda kad narušava ključnu, estetsku dimenziju umjetničkog djela (a roman *Sinovi, kćeri*, usprkos aktivizmu kao prioritetu, temeljno, samom činjenicom da je beletrističko djelo, ipak pripada umjetničkom polju). Kombinacijom stilske bezličnosti i patetičnosti, udruženima s općim humanističkim idejnim mjestima (izuzetak su segmenti u kojima Dorian osvještava vlastitu sklonost potpadanju pod utjecaj patrijarhalizacije, čime se njegova pozicija značenjski usložnjava), autorica ispisuje antipatrijarhalnu feminističku propagandu lišenu svake estetske kvalitete. Idejno istim smjerom nastavlja i u trećem dijelu, kad poziciju pripovjedača preuzima lik Lucijine majke, do tad uglavnom viđene kao negativke koja se ne može izbaviti iz zamke regresivnih predrasuda, no čiji narativ pokazuje, posve očekivano, da je njezina pozicija proizašla iz pakla patrijarhata čijom je žrtvom, u koji je od malih nogu bila zaključana zajedno sa svojim samoubijenim, senzibilnim suprugom, da bi onda isti taj pakleni patrijarhat perpetuirala spram vlastite djece - Lucije i njezina brata. Međutim, u tom trećem i završnom dijelu romana estetska je izvedba na daleko višem nivou nego u prethodnom, štoviše, to su njegove vjerojatno najbolje ispisane stranice. Odišu potentnim stilom i sugestivnom atmosferom koji kompenziraju uteg općih mjesta feminističke kritike, po tko zna koji put pokazujući da propaganda u umjetnosti ne mora biti bauk ako ide ruku pod ruku sa snažnim estetskim prinosom. Štoviše, sama završnica, u kojoj majka sumira odnos s kćeri (koju je jednom prilikom doslovno zaključala u svome stanu da ne ode Dorianu, da se ne emancipira, a sada je ista ta kći zaključana u vlastitom ne-

pokretnom tijelu), emotivno je doista potresna: „Zato joj nisam dala van, zato sam je zaključala, zato jer sam ostala bez svega. Nisam znala, tada to nisam shvaćala, samo kad bih je pustila, zauvijek bih je dobila nazad. Nisam ja ništa drugo htjela nego samo da ostane. I kada sam osjetila da je preneraženo povukla ruke, nakon što mi je noktima plitko probila kožu, shvatila sam, ona će uvijek ostati tu, ali je više nikad neću imati. Zato sam sada dobila sve što je ostalo od nje“.

Nakon neuvjerljive zbirke pjesama *In a sentimental mood* i promašenog pokušaja žanrovskog romana *Rupa, Sinovi, kćeri* pozitivan su iskorak za Ivanu Bodrožić. Kad se sve zbroyi i oduzme, riječ je o solidnom romanu koji nažalost pati od idejno-značenjske jednodimenzionalnosti (legitimno je da autorica odabere za obradu samo mračan i porazan dio izvanjskog svijeta, ali nije naročito legitimno da taj izbor *de facto* sinegdohalno predstavlja kao jedinu ili u najmanju ruku izrazito dominantnu istinu o tom svijetu), no važnije od toga jest da je ta jednodimenzionalnost u značajnom dijelu romana udružena sa slabom oblikovnom izvedbom. Srećom, značajni dio djela otpada i na daleko sretniji spoj ideologije i estetike, dijelom i na neideologizirani, a stilski uzoran i u hrvatskom kontekstu tematski originalan segment, što pokazuje da Ivan Bodrožić nije nepovratno izgubila onaj umjetnički *touch* koji je imala u svojim najboljim ostvarenjima, zbirci priča *100 % pamuk* i zbirki pjesama *Prijelaz za divlje životinje*.

Lahorka Plejić Poje

Uz pjesničku zbirku *Smiljko i ja si mahnemo* Eveline Rudan

Šesta pjesnička knjiga Eveline Rudan izdvaja se od prethodnih po tome što sadrži četrdeset pjesama koje čine koherentnu cjelinu. Jedinstvo zbirke sugerira se i jedinom imenice-žanrovske oznake *balada* koja se pojavljuje u podnaslovu knjige. *Balada* je jedna, a gradi se *mahovima*; njih je četrdeset (što asocira na četrdeset dana boravka u pustinji, četrdeset dana korizme, čišćenja...). Sve pjesme započinju istim stihom, „Smiljko i ja si mahnemo“, čime se začinje jedna lirski situacija, pa je *mah* poput formule koja stvara pjesmu, a onda i svijet zbirke u cijelosti. Drugim riječima, *mahom* počinje alkemija.

Evo kako: sve nastaje između Smiljketa i lirskog ja. Taj „ja“ pjesama u ovome se slučaju može nazivati lirskom *subjekticom*, i to ne toliko zbog kovačkih sklonosti doljepotpisane, koliko zbog autoričnih (Rudaničnih) dosljednih uporaba gramatičkoga ženskoga roda tamo gdje se govori o ženama u njezinim znanstvenim i drugim tekstovima, premda će se, treba i to dodati, „ja“ iz zbirke u nekoliko pjesama i odreći te ženske identitetske komponente.

Dakle: Smiljko i lirski subjektica – *dva radna ljuda* – sreću se između Strojarskoga fakulteta, gdje radi on, i Filozofskoga fakulteta, gdje radi ona. Strojarski je visok, Smiljko je na sedmom katu, oni si mahnju, obično ga ona poziva dolje, on silazi, pa se potom ovaj, poznati, sadašnji svijet pretapa u drugi svijet („i šfalt i delo žmari“), najčešće u neki prošli svijet, u pojedine isječke iz zajednički provedena vremena u selu u kojemu lirski subjektica živi ili pak iz nekog trenutka iskazivanja bližih vremena (premda ti svjetovi nisu baš jednodimenzionalni i jasno raspoređeni isključivo po crti sadašnjost – prošlost). Prošli svijet, osobito svijet iz vremena djetinjstva, uglavnom je određen konkretnim toponimima, nazivima lokalnih polja, njiva, šuma i pašnjaka; katkada je to dvorište, ponekad i more, može biti i Učka, a uvođenjem lika djeda, evociraju se i mnogo dalji krajevi kao što su Trogir ili čak Sueski kanal. Premda se obitelj (uža, pa i šira, jer Smiljko je zrman, bratić, rođak) predmnijeva kao najbliži okvir iz kojega

izrasta i kojim je određeno lirsko „ja“, zatvoreni prostor – kuća, dom – u zbirci se ne tematiziraju izravno, nego se daju tek naslutiti. (Da su vanjski i unutrašnji prostor, premda prožeti, ipak za protagonisticu i odvojeni i različiti, upućuje se i prešućivanjem unutrašnjega ili primjerice, isticanjem kućnoga praga kao granice u pjesmi broj 6).

Vremensko otklizavanje koje vodi u prošlost – prošlost koju protagonistica donekle dijeli sa svojim zrmanima, Smiljkedom i Vedranom – zapravo podrazumijeva silazak u onu najdublju intimu, osobnu i obiteljsku. Iz tih prošlih trenutaka motri se pak u sadašnje vrijeme zbirke (tako se na nekoliko mjesta referira na nešto što će biti „trideset let pokle“). Pjesme se, dakle, grade (i) premještanjem – igrom – vremenskih planova, pri čemu se svakom novom pjesmom pojavljuju novi, zasebni svjetovi, koji istodobno nadograđuju i usložnjuju one prethodne.

S još nekoliko riječi ponovimo „realije“. U prizorima iz prošlosti, što je mahom i vrijeme djetinjstva dvoje sub-sjednika, subjektica živi u selu (nije imenovano, samo je u jednoj pjesmi naznačeno da je kod Cera, kod Svetog Matije), a Smiljko u Puli. On dolazi sa svojima, bijelom *veturom* („lada eli miletre“), očito vikendima i na praznike, po svemu sudeći kod babe i dida, strica i strine. U tome svijetu lirski subjektica najčešće je ili barem u prvome dijelu zbirke, i vodičica, koja se sigurno kreće njivama i boškama, i u taj svijet uvodi, odnosno kroz taj svijet vodi svoje rođake. Uz Smiljketa je uvijek i njegov brat Vedran (koji „zna tko je Darth Vader“), a za tom trojkom nerijetko kaska subjekticin mlađi brat, koji „cuflja“, prikrpava se (sestra se na početku „još ni rodila“, no spominje se dok je još u truhu).

Nakon zacrtavanja vremensko-prostornih koordinata i personala zbirke, trebalo bi ući dublje u svjetove koji se u njoj uspostavljaju, no o tome više nije lako govoriti. Premda valjana opravdanja za razdvajanje onoga što je jedno nema, ipak je lakše raščlaniti zbirku na lakše i teže segmente pa potonje potisnuti na račun prvih. Lakši, za-

bavniji i privlačniji motivi i situacije na prvi pogled čak i dominiraju. Lake su note ludistički poslagane u melodiju koja je beskrajno pametna i zabavna: Vedran ne voli Nijemce, parafraziram, jer su „nas tukli“; subjektica im prašta jer voli *bjonde*; Vedran preferira Indijance pred kaubojima, jer su kauboji zli, ali subjektica Garryu Cooperu sve oprašta, jer se vidi da su mu oči plave i na crno-bijelom filmu; ona ne nosi gornji dio kupaćeg kostima, jer „oniput nije muško“; subjektica ide na projektni sastanak, koji će biti težak, pa zato *popelja* svoju kravu Smrelu sa sobom i veže je tamo gdje se bicikli vežu; drugi put vodi Kitešu i kad Smiljko pita što će krava raditi pred Filozofskim dok traje sastanak, subjektica odgovara da će čitati Andreu Dworkin; *gospodin* (župnik) je „kako poglavica seattlea“, „kako atticus finch“; za pjesmu „kad se budemo gledali oči u oči“ kaže Smiljketu da je „najljubavnija“... Od spomenutog Coopera i Johna Waynea, preko Kita Telera i Komandanta Marka, Dartha Vadera i Golana Trevizea do Dworkin, Foucaulta, Derride, Terrya Eagletona i mnogih drugih koji pripadaju što popularnoj kulturi i svijetu protagonističina djetinjstva, što domeni njezina zrelog, znanstveničkog habitusa, subjektica se, uz to što je duhovita i lepršava, (na površini) često doima u svakom pogledu superiornom. Takva je, zanemarimo li načas ostatak pjesme i zbirke, čak i u stihu u kojemu govori Smiljketu da na psihoterapiji „laže koliko je duga i široka“ (19. pjesma). Brojni su laki i zabavni prizori vezani i uz zemlju, šume, drveće i pašnjake s kravama (i njihovim različitim karakteristikama: smela je nemirna, jogunasta, tvrdoglava krava; galjarda je mirna krava); to su prostori u kojima je protagonistica izrasla, koji je određuju, s kojima je u suglasju (premda nisu arkadijski, niti su posve bezopasni; štoviše, za razliku od *grajanske dice* Smiljketa i Vedrana, subjektica poznaje i onu drugu, opasno pa i jezivu stranu, vidimo, recimo, stihove sa zmijama u 10. pjesmi.

Osim toga, protagonisticu bitno određuje i književnost: osim brojnih književnih referenci razasutih po cijeloj zbirci, jedna je od pjesama i svojevrsan katalog lektire, vademecum koji donosi popis naslova za različite prigode. Iz toga popisa može se iščitati jedan od postupaka karakterističnih za zbirku: s jedne je strane riječ o popisu koji na prvi pogled asocira na litanije, kao i na nabralice ili pučke ljekaruše, kojemu je takvim postupkom dana lakoća, a s druge strane riječ je o rekapitulaciji osobne lektire koja korespondira sa stanjima vlastite duše i koja je životno važno subjektičino uporište.

Evo primjera:

„trakla za jutrenje, rilkea za ručenje

Psalam za večernju

Balzaca za svaki dan i miran san

Viteza za da ne bude rata

Chestertona za zdrav razum

Christie za umirenje, zagorku za akciju“ i tako dalje.

O statusu što ga ima književnost svjedoči, uostalom, stih koji najavljuje katalog, odnosno prizor s kravom, u kojemu protagonistica tješi malo nju (kravu), a više sebe: „spasit ćemo se ti i ja“. (Spašavanje je također važan motiv u zbirci i može se iščitati na različitim razinama, bilo da spašavaju knjige, bilo krave; bilo da je riječ o strahu zbog razbijene bukalete, bilo o ljuljanju na *groti*, „ču li pas, neću pas“...). Osim književnog, u zbirci se pojavljuje i svetački katalog, prema kojemu je zapravo onaj prvi i načinjen, jer je svaki pisac, kao i svaki svetac, nadležan za pomoć u određenoj situaciji, za zacjeljivanje ovakvih ili onakvih rana. (I o zacjeljivanju rana moglo bi se opsežnije pisati.)

Lucidne su i posve očuđujuće reference na niz teoretičara književnosti i kulture koji se inače pojavljuju u posve drugačijim kontekstima: naprimjer, (pjesma 29) subjektica kaže da joj se „terry“ i „scruton“ sviđaju – misli na Terryja Eagletona i Rogera Scrutona – i da bi se „namurala“, ali potonji je vjerojatno ne bi htio jer je elitist, a „terry“ možda i bi jer „je za težake“.

I polemički su stihovi, premda ubadaju u srž, izgovoreni kao usput, ležernim tonom (naprimjer, o skupu s temom postkolonijalizma na kojemu se govori isključivo engleski u 27. pjesmi); stihove „velike gluposti ne dolaze iz naroda / prvo zavedu inteligentne ljude“ subjektica govori (zapravo citira) Smiljketu do on visi s prozora („se je zataka za dasku od vokna“), a odmah potom ona vadi jaje iz džepa... Lakima se, do neke mjere gotovo koketnima, doimaju i subjektičine samodefinicije: ona kaže da nije *štabela ženska*, zapravo često nije ni *ženska* (pa je ne brine što je Kapetan Mark seksist); ona je *nekiput muški*, ona je Indijanka; ona će biti švora, ali u bragešama; ona rado gleda lijepe muškarce pa i oblikuje svoj kanon muške ljepote, u kojemu istaknuta mjesta zauzimaju spominjani Garry Cooper i Petar Petrović Njegoš... I uza sve to, uz krave i knjige, stripove i njive, subjektica je i snažno obiteljski određena: ona je kći, unuka, starija sestra, zrmama, nećakinja... Subjektice je, dakle, mnogo, u izobilju.

No u spomenutoj tvrdnji da nije *štabela* ipak se ne misli na, popularno rečeno, fluidnost identiteta, koliko se njome otvara ona teža strana, o kojoj je teže i pisati u ovom prikazu, a to je *grop*, iz kojega zbirka i nastaje. Uostalom, da je riječ o ozbiljnoj, unutrašnjoj, intimnoj inventuri, odnosno putovanju (koje je u starijoj književnosti tradicionalno vodilo očišćenju, premda u zbirci te izvjesnosti nema), svjedoče poznati Danteovi stihovi „nel mezzo del cammin di nostra vita / mi ritrovai per una selva oscura“ u 37. pjesmi. Drugi važan, a težak citat koji valja izdvojiti jest onaj iz Njegoševe *Luči mikrokozma*, koji je opet uveden epizodom koja ima i svoju laku, čak i trivijalnu stranu poput one iz ženske revije *Glorija*, jer se komentiraju ljepota Elene Montenegro – Njegoševe nećakinje – i ružnoća njezina supruga Emanuela III. To je stih „Ljudski život snoviđenje strašno“, što upućuje na težinu koja se više i ne može izreći – ne želimo li biti trivijalni – drugačije doli kao citat. Slutnja gropa, onoga što stoji duboko u utrobi, čuje se od prve pjesme, u završnim stihovima, koji izazivaju zebnju:

„ali kad si mahnemo tega još nič ni svi naši su živi“.

Zloslutnost tih stihova potvrđuje se i u sljedećim pjesmama; štoviše, ona raste jer se stih „svi naši su još živi“ ponavlja, uglavnom neznatno variran. Jeza se i tjeskoba, osim kumulacijom, povećavaju i nekim pojačivačima, kao u sljedećim stihovima:

„ali ta hip se to ne zna / ... / svi naši su još živi“ (pjesma 2)

„ali to se još nič ne zna / svi naši su još živi“ (5)

„čude se naši / čude se i živi su još svi“ (6)

„i svi živi naši posloženi u redu / i živi gledat te u u nas mokre“ (pjesma 7)

„ali oniput su još svi živi / i mi se još nič ne štipimo“ (8)

„zemlja je naša i svit je naš / i naši su još naši i živi su svi“ (9)

„svi su još živi i ninemu još ni nič poznat! (10)

„i on je zusta živ (misli se na brata kojega je Smiljko zgrabio da ne padne, a očito nije bila riječ o običnom padu) i ja san zustala živa / i svi su naši oniput bili živi“ (11)

„ozbiljni te bit i svi moji / svi moji živi kat dojden doma“ (12)

„gremo van, pasali smo i mi / dokle su još svi bili živi“ (14).

Jeza se tih stihova jasno potvrđuje u pjesmi broj 17. Do te je pjesme njihova turobnost donekle ublažena raspričanošću lirске subjektice, koja uključuje djetinju radost i zanos, duhovitost i ludičnost, da bi u 17. pjesmi isplivalo ono što se „muči“, to jest štiti, „jedan grop čni / debeli jedan grop“; umjesto završnih stihova koji se ponavljaju ili variraju u prvome dijelu zbirke, u toj se pjesmi konstatira da je posljednjih godina previše smrti u obitelji: „tih kasel je unešto / tih kasel je unešto tih zadnjih let“. Ti se stihovi mogu smatrati središnjima u zbirci, pa i ključnima, jer izoštravaju čitanje mnogih mjesta koja im u zbirci prethode i koja im slijede.

Ipak, „revijalni ton“ izbijat će i u drugome dijelu zbirke. Jednako tako varirat će se i onaj gotovo refrenski stih „svi naši su još živi“: naprimjer, „i svi naši se još tombulivaju po svitu“ (29); „živi su još i štanji“ (30); „drugi dan kad te još bit živi / i još nidan neće znat / ča će nas sve tukat“ (31); „svi su još živi / i nič nin još ni poznat“ (35); „a svi su još živi / i nidan si još bumbarom ne sope“ (36). Ponavljanja su općenito bitno obilježje u cijeloj zbirci, a varijacije su znakovite (tako se prezent u „svi naši su živi“ mijenja u 38. pjesmi u optativ: „da svi budu živi / da umru od starosti“, za koji je izvjesno da se nije ostvario, „ali ne duraju“). Završna je pjesma tragično finale, poput puštanja ploče na grob: počinje opet mahom između Filozofskog i Strojarskog, opet upućuje na zanimanja naslovnih likova zbirke („i ja zabin da moran poslat niki tekst / i smiljko zabi da mora zračunat za brod“), da bi se otklizalo iznova u djetinjstvo, u prividno idiličnu snježnu idilu, no potom se zaključuje:

„i pokle su već naši svi mrtvi / mrtvi kako mrtvo more / mrtvi kako črna smrt / mrtvi kako amen“. Poput spomenutih stihova iz 17. pjesme, i taj finale priziva niz mjesta u prethodnim pjesmama (za ilustraciju navedimo samo stih iz 11. pjesme u kojoj se spominje onaj već spomenuti pad: „i ja san zustala živa“). „Zustala“ je protagonistica živa, no uz pitanje koliko se ostane živ nakon smrti svojih bližnjih.

O grupu bi se dala još koja. No spomenimo ovdje još samo jedan sloj zbirke koji upućuje na povijesnu dimenziju u kojoj se isprepleću „velika“ povijest i obiteljska (trauma). U nekoliko se pjesama Smiljko i subjektica susreću s didom ili ga komentiraju. Važno je to istaknuti zbog dvaju razloga: zbog majstorske tehnike, koja se, primjerice, očituje u stihovima u kojima se pješački pothodnik prekoputa Filozofskog pretvara u utrobu broda u Sueskom kanalu, u kojemu, u godinama uoči Drugog svjetskog rata, protagonistica i Smiljko, uz mnoštvo drugih mobiliziranih mladića, susreću svojega budućeg dida. Osim toga, zanimljivo je i kako se u prizorima s didom komprimira cijelo jedno povijesno razdoblje koje je samjelo više generacija, u različitim krajevima na ponešto drugačije načine, a svakako specifično u Istri, odakle je dida poslalo u Abesiniju, završit će „come un oddiseo“, a kad se nakon mnogo godina vrati, neće znati „da mu se je selo preselilo u drugu državu“, a „sin te neće poznat“.

Premda bi se o zbirci mogla napisati monografija (pa je ovdje propušteno štošta vrijedno barem spomena, od Jesenjina na čakavskom preko glumljenja spikerice koja govori standardom do rječnika, koji pak zaslužuje zasebnu analizu), zaključimo ove bilješke. Zbirku karakteriziraju neobična vještina i lakoća pjeva, kao i sjedinjavanja i prožimanja, ili bolje: supostojanja različitih tematskih elemenata, registara, tonova, iskustava: ruralnog i urbanoga, narativnog i lirskoga, muškog i ženskoga, dječjeg i odrasloga, naivnog i zreloga, tjeskobe i zaigranosti, pisanog i usmenoga, elitnog i pučkoga, svetog i profanoga, muškog i ženskoga, domaćeg i stranoga, neba i zemlje, prošlog i sadašnjega, obiteljske i „velike“ povijesti, realnog i fantazmagoričnoga, primordijalnosti i sofisticiranosti, emocionalnog i intelektualnoga. Te se množine, kako je gore naznačeno, mogu (simplificirano) svesti na lake i teške, pri čemu je prvi dojam da dominira lakoća. No ponavljanje stihova o „našima“ koji su „još živi“ melje poput valova (uostalom, mahovi su valovi). Njihovo ponavljajuće zapljuskivanje ukazuje na neminovnost i neumitnost, na ono što je puno veće i jače od čovjeka, što je teško, tamno i duboko. No iz mračnoga ponora čitatelj se ipak izvlači snagom riječi. Ona čini da pod težinom složenih, zapletenih i žestoko bolnih svjetova klekaju koljena i da se uvijek želudac, ali istodobno izbavlja i iscjeljuje ljepotom i dubinom.

Jurica Pavičić: *Prometejev sin*

Profil, Zagreb, 2020.

Od 1997. godine, kada je Jurica Pavičić, novinar, filmski kritičar i spisatelj, objavio svoj prvi roman *Ovce od gipsa*, njegovo književno stvaranje karakteriziraju dva elementa. U prvome progovara o temama o kojima se nerado govori. Nekad su to provokativni problemi, poput veze Domovinskog rata i kriminala u *Ovcama od gipsa* ili utjecaj tranzicije na obitelj, kao u *Crvenoj vodi*. U drugome se tematizira problematika stalno prisutna u društvu, kao u *Ženi s drugog kata*, koja se bavi odnosom snahe i svekrve u malome mjestu. Svi su autorovi romani socijalne tematike, i najčešće su teme „upakirane“ u zanimljiv kriminalistički zaplet. Tako je upravo Pavičić predstavnik nove generacije hrvatskih pisaca trilera, nakon Pavličića i Tribusona, koji stvara svoju verziju toga žanra. Njegovi krimići tako govore o ozbiljnim problemima društva, koje obrađuju na čitak i pristupačan način, stvarajući uspješno djela koja imaju karakteristike i takozvane visoke književnosti i one žanrovske.

Možda se sve to ponajbolje očitava na Pavičićevu trileru iz 2017. godine, *Crvena voda*. Njegov dosad vjerojatno najbolji roman prati fabulu koja počinje nestankom djevojke Silve Vele iz maloga Mista na našoj obali, a razvija se u oštru kritiku tranzicije opisujući katastrofalan raspad obitelji Vela. Istraga koja se otvara nakon Silvinom nestanka naime ne daje rezultate, a zločin se rasvjetljava tek nakon tridesetak godina. Takav razvoj događaja ne ostavlja tragove samo na članovima obitelji nestale, nego i na inspektoru koji pokušava otkriti što se dogodilo. Taj inspektor, Gorki Šain, ostaje međutim tek sporedan lik, a nemogućnost da otkrije što se dogodilo, ostavlja duboki trag na njemu te on čak prelazi na posve drugačiji posao i počinje se baviti prodavanjem nekretnina.

U jednom intervjuu Pavičić je objasnio kako mu se Šain kao lik u *Crvenoj vodi* čini tek naznačen, skiciran, ali istovremeno zanimljiv pa mu je odlučio dati, recimo to tako, drugu šansu. Tako je u novom romanu, *Prometejev sin*, Gorki Šain dobio povlašten status: on je i glavni lik i lik koji sasvim konkretno pokreće fabulu djela.

Ta fabula počinje u nedavnoj prošlosti, tijekom Adventa 2019. godine, povratkom Šaina na rodni otok Škoj, negdje u srednjoj Dalmaciji. Već pomalo „islužen“ *topos* hrvatske književnosti u kojem se junak vraća u rodni grad dobiva ovdje novo značenje. Putovanje koje Gorki poduzima nema baš nikakve veze s nostalgijom, nego je motiviran isključivo poslom. Kako radi za irske poduzetnike Smart Solution Estate, na otok dolazi kako bi nagovorio mještane da prodaju zemlju u uvali Malpaga za turističke svrhe. No postoje dva ključna problema. Jedan se odnosi na sam posao; Gorki naime zna da se tamo najvjerojatnije neće graditi ništa, nego se samo radi o trenutnom profitu. Drugi problem je suočavanje s prošlošću koju Šain želi zaboraviti. Njegov je otac bio partizanski heroj, otočki junak kojemu je podignut i statua Prometeja na rivi. Iako su ga mještani slavili, svi znaju da je i on počinio strašan zločin krajem rata, a Gorki nikad nije točno otkrio što se i kako desilo. Sve će to isplivati kada neki mještani hoće prodati, a drugi neće.

Glavna tema *Prometejeva sina* grana se u dva kraka. Prvi se odnosi na oštru kritiku mešetarenja nekretninama na našoj obali, a drugi na odnos prošlosti i sadašnjosti. Kako se prijelaz iz socijalizma u kapitalizam nekad ne razvija u željenome pravcu, tako se on na otocima pretvorio u posebnu vrstu. Turizam je ne samo glavni nego i uglavnom jedini način zarade, pa se razvija nešto što je Pavičić jednom nazvao „superprivatnost“: „To je moje, i s tim mogu što hoću!“ Takvo se shvaćanje vlasništva kosi s elementarnim suživotom u zajednici, što je osobito vidljivo u malim zajednicama na otocima. U tome se smislu gotovo čitava prva polovica romana sastoji u opisivanju Šainovih posjeta bivšim sumještanima kako bi dobio njihov potpis na ugovor o prodaju. Svako je poglavlje mala priča o nesreći jedne obitelji kojoj je očajno potreban novac za liječenje ili otplatu dugova, ili zbrinjavanje nemoćnih, ili želje za odlaskom. No ima i onih koji ne žele prodati pa dolazi do razdora među mještanima.

Čitav se prvi dio romana može doimati pomalo pripovjedno usporen, ali ga ipak opravdava objašnjavanje dubine razdora u zajednici, koja kulminira fizičkim obračunom dva brata. Iako ne uvijek pripovjedno savršeno izvedeno, sve dobiva simboličku dimenziju: brat je digao ruku na brata zbog novca. To opet ne znači da Pavičić glavnu temu svodi na

otrcanu frazu o novcu kao izvoru svega zla, nego povezivanjem metaforičke i doslovne dimenzije zbivanja upozorava na negativne aspekte kapitalizma na našim otocima. Zavada zbog profita jest tako kritika naše suvremenosti, ali *Prometejev sin* žestoko kritizira i socijalizam, te uspostavlja zanimljive odnose ponašanja likova sada i u prošlosti.

To se najbolje vidi u liku Gorkog Šaina. Njegova želja da pod svaku cijenu dobije potpise mještana i tako si osigura proviziju strane tvrtke za koju radi na neki način, upravo je suprotno ponašanje od onoga što je činio njegov otac. Gorki toga nije u potpunosti svjestan, ali se sasvim jasno želi odvojiti od partizanskoga nasljeđa, koje ja – htio on to ili ne – ipak dio upravo njegove prošlosti. Albino Šain bio je slavljen kao partizanski junak te je i u poslijeratnom otočkom društvu bio na vrhu hijerarhije. No taj je borac za narodna prava ipak počinio neoprostivo okrutan zločin. Tako djelovanje Gorkog i nije u jasnoj suprotnosti prema ocu; i on nije uvijek postupao u skladu s visokim moralnim principima koji su mu pripisivani nakon Drugog svjetskog rata.

Sam taj Albinov zločin obavijen je tajnom i predstavlja jedini posve izraziti element trilera u *Prometejevu sinu*. Najzanimljivije je pak razrješenje, a ta je neobičnost postignuta vještom upotrebom pripovjednih postupaka. Kako je Šainov otac ubio mladu otočku opaticu opisuje se u jednom od posljednjih poglavlja romana, koje se jedino pripovjedno i vremenski izrazito razlikuje od ostalih. Sva poglavlja u romanu naime nose nazive narodnih svetaca i kreću se kronološki, počevši od dana prvog, kada Gorki stiže na otok. No Albinov se zločin opisuje u poglavlju koje se ima oznaku „dan nulti“, te time neizravno daje do znanja da zaplet romana počinje 1944., a ne tijekom Adventa 2019. godine. Osim toga, čitavo djelo pripovijeda neosobni pripovjedač u trećem licu, koji povremeno zbivanja fokalizira kroz pojedine likove. Pri tome je pripovjedač distanciran i, da tako kažemo, povučen u drugi plan, ali zato ima dobar pregled nad likovima i događajima pa ih može i jasno ispričati. To se bitno mijenja u opisu jutra kada je Albino Šain pogubio opaticu: pripovjedač jasno daje do znanja da ne zna točno što se dogodilo. Sigurno je samo čin ubojstva, ali sve ostalo se pripovijeda upotrebom za roman netipičnih „možda“, što je očito u početku toga poglavlja: „Moralo je to biti u subotu, sedmog ujutro, na blagdan Gospe od Ružarija. Možda. A možda i nije.“

To vodi interpretaciju u dva smjera. Prvi je vezan za Gorkog: on nikad točno neće saznati što se dogodilo, jer to znaju samo njegov otac i opatica. Drugi govori o naravi zločina: nije toliko važno zbog čega je i na koji način Albino Šain ubio mladu ženu, važno je samo da je zločin počinjen. Opravdanja nema. Takav zaključak o nemogućnosti opravdanja izveden je, dakle, na temelju promjene u pripovjednim postupcima, što svakako doprinosi zanimljivosti romana na svim razinama.

Kako je već spomenuto, u djelu se koristi metaforičnost i simbolizam, što ne remeti zbivanja u fabuli. Tako je sam naslov *Prometejev sin* u neku ruku ironizacija, i to na nekoliko razina. Na prvoj je ironična činjenica da se Prometejem naziva osoba koja je počinila zločin, a na drugoj je Prometejev sin Gorki Šain, koji pokušava sve raditi obrnuto od svojeg oca. No zanimljiv odnos se stvara i unutar samog romana, jer se tamo spominje postojanje fikcionalnog partizanskog filma *Prometejev bijeg*, koji zapravo opisuje jedan podvig Albina Šaina. Taj film, koji Gorki gleda na starome videorekorderu, zapravo falsificira i uljepšava prošlost pa uspostavlja zanimljive paralele s načinom na koji se Gorki pokušava nositi s vlastitim nasljedem. Pri tome je taj film, kao i roman u cjelini, zanimljivo metatekstualno pozivanje na film *Prometej sa otoka Viševice*, koji govori o pokušaju jednoga mještana da na otok dovede struju.

Iako je ovaj Pavičićev roman ponešto neujednačen – prvi dio je usporen, da bi se sve važno desilo u drugoj polovici – paralelni i obrnuti odnosi značenja koje uspostavlja kako s fikcionalnim, tako i s Mimičiniim filmom svemu daju dodatnu „dubinu“. U cjelini gledano, *Prometejev sin* nije tako književno uspješno djelo kao *Crvena voda*, ali je zbog aktualnost teme i pitkosti pripovijedanja te poigravanja simboličkim značenjima još jedan u nizu od vrijednih Pavičićevih romana.

Ludwig Bauer: *Repriza* (roman)

Fraktura 2020. Zagreb

Repriza nije prvi distopijski roman Ludwiga Bauera. Od ukupno osamnaest romana, ovo je treći koji možemo svrstati u tu kategoriju, u žanr koji smo donedavno čitali i doživljavali kao nešto zanimljivo i daleko. Dok je pisao svoj roman, Bauer nije mogao ni naslutiti u kojoj mjeri će ovakva tematika čitateljima postati gotovo bliska, a mnogima zasigurno čak i vjerojatna, u nekoj ne tako dalekoj budućnosti. Kada je roman ugledao svjetlo dana, već smo duboko bili u pandemijskoj stvarnosti.

U *Reprizi* je doduše riječ o nečemu drugom.

Kada se klupko ove zanimljive distopijske priče počne odmotavati, grupa od dvadesetak mladih ljudi je već preživjela nuklearni rat. Oni uspijevaju izbjeći fatalnom utjecaju radijacije zahvaljujući svome profesoru i doktoru Mandelbaumu, koji je grupu plavookih genetski modificirao i tako ih učinio otpornima.

"Predstoji nam preživljavanje između dva sloja oblaka. Ali dragi Arijevci, mi to možemo! Sada je važno samo da smo spašeni."- riječi su to s početka romana kojima nas pisac u startu uspijeva provokativno zaintrigirati. Usljedi borba za opstanak te produženje vrste, dakle literarna vizija reprize evolucijskog razvoja i svega što on sa sobom donosi. No zanimljivo je pitanje koliko toga mora krenuti od nule, a koliko je ipak civilizacijskoga nasljeđa trajno memorirano, ali i prenosivo na potomke koji imaju samo vlastiti doživljaj stvarnosti. Postoje li uopće nekakve prečice ili je potrebno uvijek iznova padati i padati, na dugačkom i mukotrpnom putu ljudskih spoznaja?

Na samom početku čini se spasonosnim i jedino dovoljnim: pronaći hranu, zaklon u vidu špilje i ugledati – sunce. Na vrhu planine, 'između dva sloja oblaka', sunce je pravi dar i kroz roman se provlači kao lajtmotiv života, čežnje, svojevrsnoga žala za toplinom i ljepotom koje je ljudska vrsta olako uništila. Pokoja zraka koju propuštaju cirusi, čini se poput blagoslova.

Pod perom iskusnog i spretnoga stilista, čitatelj sklisko uranja u zamislivu nam budućnost.

Prepuštamo se avanturi 'reprize', pitajući se neprekidno: je li čovjek doista osuđen da uvijek ponavlja jedne

te iste greške, vrteći se u vratolomnim, ali pravocrtnim krugovima povijesnih zacrtanosti? I koliko ima stabilnosti u ljudskim karakterima i spoznajama, a koliko ga okolnosti i zamke neprekidno okrhnuju? I pitanje opstanka: na što je sve čovjek spreman ako je prisiljen na borbu za osnovnu egzistenciju, bilo da je taj čovjek u špilji ili pak vili. Čini se da je osuđen na primitivno i životinjsko, dok god mora ubijati da bi jeo. Naravno, automatski nam se nameće paralela: koliko je istinskog napretka donijelo znanje i humaniziranost kroz stoljeća civilizacije, ako se samo promijenio način ubijanja i iskorištavanja životinja i prirode, a ustvari je to postalo kudikamo pogubnije.

Osim antropoloških paralela, u *Reprizi* su zanimljive i one vezane za život 'u limbu', a možemo ih lako alegorijski transponirati u sve situacije današnjice (COVID, potresi) u kojima je čovjek 'malen', nezaštićen i prepušten sudbini.

Kada mala skupina nužno mora produžiti vrstu, 'parenje' postaje poput obveze. Nema tu nekih emocija ni strasti (možda će dijelu čitatelja nedostajati u romanu), žene vrlo rano spolno sazrijevaju, a u početku se čini i posve nevažno tko je otac kojega djeteta. Djeca su poput zajedničkoga blaga, no kako zajednica raste, raste i moć, snaga, snalažljivost, ali i svjesnost o egu. S poboljšanjem uvjeta, raste i želja za odvajanjem u male zajednice. U odvojenosti raste i sebičnost, ljubomora, a i agresija.

Da bi šira zajednica opstala, ipak je bitan mir i sloga i netko tko će brinuti o tome. Nametne se potreba za vođom. Pitanje koje i dan-danas postavljamo i u zaključcima neprekidno griješimo jest: kakve bi to osobine morale krasiti vođu? Sposobnost nametanja autoriteta, obdarenost snagom ili pak mudrost, organiziranost, empatija?

Naravno, *Repriza* se ne bi zvala *Repriza* da i tu ne nailazimo na dobro poznate scenarije u kojima isprva snaga klade valja i lako se nametnu snažni, agresivni, neznalice.

A zatim, kao spas u vidu krotitelja rulje koju takve vode povedu krivim putem, dolazi onaj koji je samo naoko nadmoćan umom. Slijedi faza religijskog fanatizma i fatalizma koja ljude umiruje strahom, ali i guši svaki napredak diktaturom kulta. Na kraju shvatimo po tko zna koji put da jedino učeni, mudri i empatični mogu organizirati za-

jednicu na dobrobit sviju. Nametnut će se vođa koji je mudar, osjećajan, oslobođen taštine, ali dovoljno lukav u razrješavanju sukoba, ali i u pronalaženju saveznika koji će učiniti trajnim njegov opstanak na čelu zajednice.

U romanu su saveznici vukovi i naoko paradoksalno, oni su ti koji jezičac na vagi pomiču na stranu mudrih i učerih. Moć ima onaj tko zna pripitomiti vukove. Ili 'vukove'. Brojni su i zanimljivi redci romana s inteligentno i toplo ispisanim pričicama o odnosu čovjeka i vuka, odnosno evolucijskom razvoju njihova savezništva. Da ne otkrivam sadržaj, reći ću samo ovo: i vukove najprije valja poštovati!

Bauerov roman je u prvom redu priča. Avanturistička, dokumentaristički precizna i klasično narativna. Kao takva, mogla bi biti zanimljiva i pitko edukativna i mladima.

Ne izvan pripovijedne potke, izranja tu decentno i mnoštvo malih velikih tema poput doživljaja protoka i relativnosti vremena, cikličnosti života, a prilično eksplicitno i teme poput kanibalizma (je li doista nužan ako drugog izlaza nema?) ili zanimljiva tema vladavine matrijarhata koja implicira pitanje nisu li žene ipak na kraju biološki spriječene u tome smislu, unatoč elementima idealnoga.

Tu je i tema seksualnosti, odnosno koliko ona postaje životinjska ili nastrana u nekontroliranim uvjetima. Jesu li žene te koje intuitivno reguliraju zastranjenja muških nagona?

Ludwig Bauer piše jasno i pitko, stilski čisto. Znanstveno je potkovan i pripremljen, detaljan, a romani su mu uvijek strukturalno bez mane. Likove gradi tako da čitatelja ne opterećuje složenom psihologijom portretiranja, a naglasak mu je na uvjerljivom vizualnom dočaravanju likova, međusobnih odnosa i 'akcije'. Tako stvara filmičan ugođaj i polagano nas aterira u svoj imaginativno priređen prostor i vrijeme. Bez nekog uočljivog nametanja, kao da dopušta da njegovi likovi polako oživljavaju, oblikovani događajima. Iako oni u neku ruku ostaju na još poprilično primitivnom nivou, u smislu karakterne kompleksnosti, na kraju nam postaje potpuno jasno da će povijest krenuti jasnom, poznatom putanjom, a sami možemo zamišljati i dograđivati likove romana.

Pisac je odlučio staviti se na stranu optimizma ili barem pokušati, ovoj svojoj maloj posebnoj zajednici, uz sve nećeće, na kraju ostaviti širom otvorene dveri mogućnosti za razvoj idealnijeg društva. Na svakome čitatelju je da sam zaključi bi li u zadanom distopijskom scenariju ideali postali utopijski i bismo li nakon dovoljnog broja 'repriza' konačno uspjeli povezati sve konce zamki ljudske psihologije ili je ljudska priroda zadana nepogrešivo, varirajući u ovisnosti od težine okolnosti.

U romanu su emocije svedene na kolektivnu solidarnost, na očuvanje zajednice i nema puno sentimenta, patetike niti u tragovima.

Pažljivi čitatelj ipak će opaziti svojevrsnu dirljivost dijelova romana u kojima članovi zajednice koji još čuvaju sjećanja na bivši život, nastoje nekako sačuvati tu nit i prenijeti na mlade naraštaje sve ono lijepo toplo i nježno, što će se neminovno izgubiti. Naravno, nije slučajna aluzija na današnje instant, tehnološko i počesto šizofreno doba i idealiste među nama koji pokušavaju ipak sačuvati ponešto od starih dobrih vrijednosti, a koja lagano kopne, naočigled. A sve više, čovjek čovjeku postaje vuk, i to možda onaj koji se neće dati pripitomiti, jer bi mogao izgubiti ono najvažnije: povjerenje u čovjeka. A u vođe osobito.

Ivančica Devčić

Umberto Eco: Migracije i netolerancija

Tim press d.o.o., Zagreb, 2020.

O autoru ove zbirke napisa i istupa uistinu ne treba previše pisati. Na talijanskoj, ali i europskoj i svjetskoj kulturnoj sceni ostavio je neizbrisiv trag svojim multidisciplinarnim djelovanjem kao posljedicom zadivljujuće lakoće pisanja i enciklopedijskoga znanja. Umberto Eco (1932.–2016.) bio je književnik, medijavelist, estetičar, semiotičar, komunikolog, a široj publici postao je poznat kao romanopisac, autor bestselera. Njegov opus sadrži velik broj stručne literature, a istraživanja je provodio u mnogobrojnim pravcima. Bavio se poviješću estetike, avangardnom poetikom, masovnim komunikacijama, socijalnom psihologijom, potrošačkom kulturom, analizom kognitivnih fenomena u semiotici, kulturnom antropologijom. Bio je i angažiran u borbi protiv desnoga populizma i nacionalizma te je često naglašavao potrebu jasnoga definiranja i jačanja europskog identiteta temeljenoga na zajedničkoj kulturi. Nevelika knjiga *Migracije i netolerancija* nastala je kao zbirka napisa i govora Umberta Eca na istoimenu temu za koju je Eco proročki naslutio kako će predstavljati izvor trajne krize na europskome prostoru u godinama koje slijede. Izdana je u Biblioteci Naslijede, nakladnika Tim press d. o. o., a podijeljena je u četiri govora i napisa izabranih zbog povezanosti s tematikom. Na kraju je *Pogovor* „Poliedrični intelektualac Umberto Eco“ autora i prevoditelja knjige prof. dr. sc. Damira Grubiše s American University of Rome.

Prvi tekst „Migracije trećeg milenija“ predstavlja dio predavanja održanog u siječnju 1997. godine prilikom otvaranja skupa o perspektivama trećega tisućljeća, u organizaciji općine Valencia. U govoru, nakon uvoda i kratke rasprave o magičnoj (ponajprije za kršćanski svijet) 2000. godini i krizi koje će u računalni svijet unijeti činjenica ulaska u novo tisućljeće, Eco nastavlja o trijumfu eurocentričnoga modela računanja vremena, jer taj će trenutak obilježiti ne samo „zapadni“, već i ostatak svijeta. Uz ulazak u novo tisućljeće, Europu čeka duboka promjena u etničkoj strukturi po uzoru na New York ili Latinsku Ameriku. U New Yorku, prema Ecu, prisustvujemo negaciji koncepta „melting pota“ (strategije akulturacije), jer paralelno egzistiraju različite kulture i narodi, neki separirani, neki stopljeni, no sve ih povezuje jezik i zakon. Sjedinjene Američke Države utemeljene su na ideologiji anglosaksonske populacije (WASP), zasnovanoj na postavkama Weberove protestantske etike i duha kapitalizma, koja je ugrađena u ekonomski i društveni razvoj zemlje uz doprinos svih naknadno useljenih zajednica. Identitet zemalja Latinske Amerike teško je vezati isključivo uz europsku povijest i španjolsko ili portugalsko porijeklo. Čini ga mješavina naroda, kultura, običaja, stilova života, a prevladava kreolski jezik i stanovništvo te stoga nije lako odrediti bit toga identiteta. Europu, kaže Eco, očekuje sličan koncept, koji se ne može spriječiti. Kakav će oblik akulturacije u Europi prevladati, teško je znati unaprijed. Europi ovo svakako nije prvi slučaj migracija na svojem teritoriju pa ni prvi slučaj migracija koje izazivaju dubinsku promjenu identiteta. Zbivale su se u svim periodima povijesti, mijenjale kulturu i biološko nasljeđe stanovništva, dovodile do razvoja ili propasti carstava da bi konačno u 19. stoljeću došlo do uspona nadnacionalne ideje Europe, koja je zaživjela i u praksi 50-ih godina 20. stoljeća. U nastavku teksta, Eco naglašava razliku koncepta „imigracija“ od „migracija“. U prvome slučaju događa se preseljenje pojedinaca, čak i u većemu broju iz jedne zemlje u drugu (naprimjer, Talijani u SAD), a specifičnost fenomena je da se može kontrolirati. Kod migracija je situacija drukčija, one mogu biti samo nasilne ili mirne, i nitko ih ne može kontrolirati. Cijeli narod se, postupno, premješta s jednoga teritorija na drugi te radikalno mijenja kulturu teritorija na koji migrira (kao naprimjer, barbarski narodi u Rimsko Carstvo). Kod imigranata se, naime pojavljuje fenomen akulturacije, možda i u svojoj najpozitivnijoj formi integracije. Migranti bi pak mogli dovesti do transformacije postojeće zajednice. U Europi svjedočimo fenomenima migracija koje se pokušavaju rješavati kao imigracije. Europa će u trećemu tisućljeću postati višerasni kontinent, i o tomu Eco ne dvojiti pa stoga konstatira: „Ako vam se sviđa, bit će tako; a ako vam se ne sviđa, bit će isto tako.“

U drugome tekstu, koji je nastao 1997. godine na osnovi govora na Međunarodnom forumu o netoleranciji, Eco se bavi fundamentalizmom i integralizmom. Fundamentalizam ne mora nužno biti netolerantan, ali on to je kad izvire iz religije (i kršćanske, ne samo islamske). No može se raditi i o novom obliku fundamentalizma (na štetu duhovnosti), nastalom iz plemenitih pobuda promicanja tolerancije i priznavanja svake vjerske, rasne i seksualne razlike, koji se očituje kao pomno biranje riječi, što u konačnici počesto vodi do apsurdna te diskriminira one koji ne slijede pravila (*political correctness fenomen*). Taj je „fundamentalizam“ prisutan i u Hrvatskoj, a potenciraju ga novinari ili političari, politički korektne osobe koje rade za sistem, odnosno koje provode intelektualnu represiju unutar liberalnoga sustava. Cijeli spektar sintagmi: „ljudska prava“, „tolerancija“, „multietnički suživot“, „različnost“ predstavljaju novi diskurs nametnut posljednjih godina. Integralizam kao pokret podrazumijeva političku i religioznu poziciju čija vjerska načela moraju postati modelom političkoga života i ishodištem državnih zakona. Postoje integralizmi koji se prikazuju kao progresivni i revolucionarni, no misao o netoleranciji ipak se nalazi u korijenu svih ovih fenomena. Netolerancija se pak pojavljuje prije svake doktrine, ona ima biološke korijene kod životinja, naprimjer teritorijalnost, a temelji se na emocionalnim reakcijama, jer mi, naime, ne trpimo one koji su različiti od nas. Prirodna je još i kod djeteta zato što se dijete odgaja za toleranciju, no za odrasle je prekasno, to jest odgoj odraslih za toleranciju predstavlja svojevrsni „gubitak vremena“. Najgora je, kaže Eco „divlja netolerancija“ kao plod elementarnih nagona, jer izmiče svakoj definiciji i kritičkome suočavanju. Ona ne nastaje iz doktrina nerazličitosti već koristi široko rasprostranjen temelj netolerancije koja preživljava svaki sustav, odnosno nije plod samo mračnoga doba, već je čvrsto ukorijenjena i u modernizmu. Jedini način kojim se možemo boriti protiv divlje netolerancije jest edukacija, i to ona koja počinje u najranijemu djetinjstvu, prije nego se ukorijeni u modelu ponašanja.

U trećemu tekstu, pisanom 2012. godine u formi skraćena govora povodom obljetnice serije mirovnih ugovora potpisanih u Nijmegenu u Nizozemskoj, *Novi ugovor iz Nijmegena*, Eco progovara o europskoj ideji koja je rođena još u dalekom 17. stoljeću, a ostvarena nakon Drugog svjetskog rata. Eco je oduševljen spoznajom da je danas teško, ako ne i smiješno, pomisliti na mogući sukob Francuske i Njemačke, Italije i Velike Britanije, sukob koji je bio „pravilo“ u posljednje dvije tisuće godine. Europa je, dakle, već i prije stotinu godina bila integrirana zajednica o kojoj Georg Simmel u eseju *Ideja Europe* piše: „Internacionalno uvjerenje i karakter, posve je sekundarna tvorevina koja nastaje ili pukim pridodavanjem ili pukim izostavljanjem, i ono je neprijatelj autohtone nacionalne biti. Europejstvo je, naprotiv, ideja, nešto posve primarno, do čega se ne dolazi sastavljanjem ili apstrahiranjem, ma koliko se kasno ono pojavilo kao povijesna moć. Ono ne stoji između nacija nego s one strane njih i zato se bez daljnega može spojiti sa svakim pojedinim nacionalnim životom. Ta idejna 'Europa' mjesto je duhovnih vrijednosti koje današnji čovjek kulture poštuje i koje usvaja ako mu njegova nacionalna bit predstavlja doduše neotuđiv posjed, ali nije skučenost koja ga osljepljuje.“ Europski identitet, dakle postoji već izvjestan broj desetljeća i predstavlja osviješten ponos europskih građana te snažnu asimilacijsku silu koja nas drži na okupu. Eco je uvjereni europeist i za njega sukobi i nesporazumi unutar Europe ustvari proizlaze iz odnosa spram ne-Europljana. No iz današnjeg aspekta i postojeće aktualne zdravstvene krize Ecovo oduševljenje europskim zajedništvom ostavlja dojam naivne ushićenosti. Beščutnost, pohlepa i nehumanost visokorazvijenih zapadnoeuropskih zemalja (aktivnih u proklamaciji prava na jednaki zdravstveni tretman) snažno je odjeknula usred najgore zdravstvene krize u posljednjih 100-tinjak godina. Osjećaj zajedništva naglo se rasplinuo oko banalnih pitanja potrage za medicinskim proizvodima u zajednici koja upravo treba poslužiti kao osigurač ostvarenoga blagostanja i brige jednih za druge. S aspekta jugoistočne Europe osjećaj zajedništva je još i bljeđi. Etiketirani kao građani drugog reda, kao netolerantni nasilnici koji prerevno čuvaju vanjske granice Unije, mi ne dijelimo vrijednosti etičkog relativizma i razinu zapadnoeuropske dekadencije kojoj željno hrlimo. Previše smo zaokupljeni vlastitom bijedom i osjećajem manje vrijednosti, poslušno zahvalni na primitku u članstvo te stoga u osnovi ne možemo pojmiti Ecovo oduševljenje i vjerovati u njegove ideale.

U posljednjem eseju *Iskustva recipročne antropologije* Eco kritizira zapadnjačke kulturne promatrače za koje se smatralo da posjeduju sposobnost razumijevanja drugih, no oni su premalo pažnje posvećivali modalitetima opažanja i spoznaje, u kojima su upravo „oni drugi“ pristupali zapadnoj kulturi. Zbog tog nesrazmjera Eco je potaknuo projekt Transculture s ciljem izgradnje mreže alternativnih stajališta, po uzoru na Montesquieuova *Perzijska pisma*. Predstavnici različitih kultura tijekom projekta su aktivno analizirali jedni druge, što je izazvalo različite reakcije. U sklopu projekta održani su i putujući seminari u Kinu i Mali, a projekt se pokušao transformirati u svojevrsnu kulturnu transenciklopediju. Nakon globalne zapadnjačke kulturne kolonizacije svijeta u 20. stoljeću, Ecoov projekt doimao se kao pokušaj oživljavanja internacionalne kulturne suradnje, no u sadašnjemu vremenu u kojemu mladi Kinez, Amerikanac ili Francuz odrastaju prema sličnim obrascima, poticanje na učenje o raznovrsnosti je zapravo krajnje upitno. Granice unutar kulturnoga prostora više ne postoje, a svijet se pričinja samo kao skup spektakularnih fantazmagorija stvorenih za sve infantilnijega čovjeka.

Na kraju se može reći da ova mala zbirka eseja daje uvid u razmišljanja jednoga multidisciplinarnog intelektualca, svestranoga stručnjaka u maniri renesanse, utopista i angažiranog aktivista protiv bilo kojeg oblika ekstremizma. Svojim proročkim esejom o migracijama upozorio je Europu na vrijeme koje dolazi jer „bit će tako, svidalo nam se ili ne“; najbolje što možemo činiti jest pripremiti se za nadolazeće promjene.