

Rukopis *Vjeronanje u znanje* autorice Ivane Seletković sabire nekoliko vrsta eseja koji pokazuju epistemologiju prvog lica i ujedno ontologiju za koju autorica uzima kao *arhe* sve ono što je *neidentično*, što se *ne podvrgava* istini kao cjelini, što se *ne podudara*, što se *opire* unaprijed postavljenoj socijalnoj mišolovci u kojoj se mora ili treba uhvatiti svaki pojedinac ukoliko želi biti zaštićen i kodiran socijalnim praksama i stereotipima. Postoje tzv. vrijednosti, algoritmi upravljanja u tim situiranim društvenim garniturama, u dobro uređenim reprezentacijama kolektiviteta, od kojih se zidaju statusne funkcije kao nepropusne fetišizirane norme koje određuju ponašanje identičnih aktera ... Njima, zapravo, nije jasno da postoji razlika u shvatanju, u slici svijeta, u doživljaju vrijednosti ... Radovi Ivane Seletković obilježeni su *semantikom vektora produktivne memorije* koji nastaju iz granulacija njenog sopstva, iz njene osobne percepcije bilo kojeg, u sebi nedovoljnog, stanja i okolnosti u svijetu koje nikada ne uzima zdravo za gotovo! Njeni su eseji prilozi *heteroglossi*, onom najvažnijem od darova duha (1. Kor., 14: 21) što ga zabranjuju čuvari malograđanštine samo zbog njihove slijepe strategije dominacije kolektivnog nad posebnim i pojedinačnim.

Nijaz Ibrulj



Ivana Seletković je autorica eseja, poezije i zapaženih kolumni u digitalnim medijima. Objavila je knjige: *Društvena fenomenologija opere* (2021), *Dlanovi znojni od čekanja* (2020). Radove publicira u Hrvatskoj, Bosni i Hercegovini i Srbiji

ACADEMIA
ANALITICA



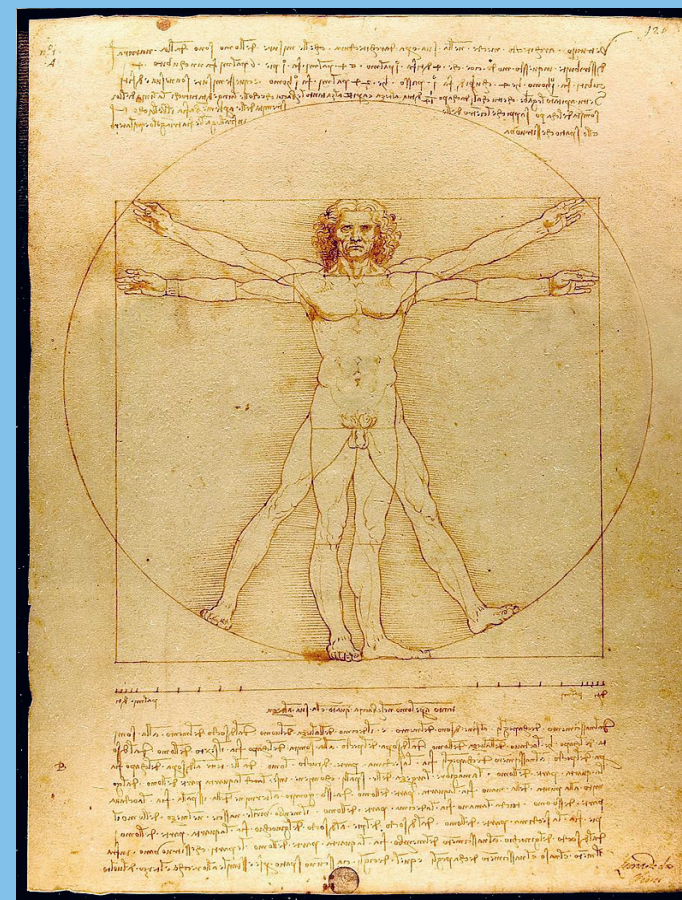
ACADEMIA
ANALITICA

VJEROVANJE U ZNANJE

Ivana SELETKOVIĆ

IVANA SELETKOVIĆ

VJEROVANJE U ZNANJE



ACADEMIA ANALITICA

VJEROVANJE U ZNANJE

Od iste autorice

- *Društvena fenomenologija opere*. Sarajevo: Academia analitica, 2021.
- *Dlanovi znojni od čekanja*. Zagreb: Digitalne knjige, 2020.

BIBLIOTEKA ANALITICA

Uređuju:

*Jelena Gaković, Nijaz Ibrulj, Vedad Muharemović,
Kenan Šljivo, Tomislav Tadić, Tatjana Žarković*

Odgovorni urednik:

Nijaz Ibrulj

Ivana Seletković
VJEROVANJE U ZNANJE
Sarajevo, 2023.

Izdavač
Academia analitica – 2023.

Biblioteka
Analitica

Za izdavača
Vedad Muharemović

Recenzenti
Nermin Sarajlić
Nijaz Ibrulj

Lektorica
Darija Mataić Agičić

DTP
Amra Mekić

Štampa
Grafostil, 2023.

Izdanje
1. izdanje

Naslovna stranica: Leonardo da Vinci: L'uomo vitruviano, 1490.

CIP - Katalogizacija u publikaciji
Nacionalna i univerzitetska biblioteka
Bosne i Hercegovine, Sarajevo

821.163.4(497.6)-92
821.163.42(497.6)-92

SELETKOVIĆ, Ivana

Vjervanje u znanje / Ivana Seletković. - 1. izd. - Sarajevo : Academia Analitica, 2023. - 211 str. ; 21 cm. - (Biblioteka Analitica)

Bilješka autorice: str. 205-207. - Bibliografske i druge bilješke uz tekst. - Registar.

ISBN 978-9926-8815-1-1

COBISS.BH-ID 57069062

IVANA SELETKOVIĆ

VJEROVANJE
U
ZNANJE

Biblioteka

ANALITICA

ACADEMIA ANALITICA

Sarajevo, 2023.

SADRŽAJ

Esej 1: Nekoliko riječi o dehumanizaciji	8
Esej 2: Vjerovanje u znanje.....	15
Esej 3: Motiv Don Giovannia.....	20
Esej 4: (Ne)Svakidašnja jadikovka.....	84
Esej 5: <i>Ništa i nešto</i>	91
Esej 6: Reinkarnacija pobunjenog čovjeka.....	96
Esej 7: Temperament čovječnosti i(li) drugo lice iskupljenja	102
Esej 8: Aveti kauzalnosti	108
Esej 9: I nadrealno je stvarno – poetika zrcalâ – vol.1	114
Esej 10: Mogućnost tragičnog u romanu egzistencijalizma	124
Esej 11: Vizionarska sloboda kao privid istine/a odabira između tandemskih zanosa dvije strane jednog bića.....	137
Esej 12: Jedan traktat o melankoliji & Šehićeva <i>Knjiga o Uni</i>	143
Esej 13: O zavodenju, ljubavi, umjetnosti.....	153
Esej 14: Između Istoka i Zapada	159

Esej 15: Oživljavanje tijela Erike Kohut.....	173
Esej 16: Demistifikacija samoće u naratorovom fragmentarnom ispisu sjećanja	178
Esej 17: Pamćenje, zavičaj, zaborav & prizivanje sebstva unutar društvenih konstelacija.....	191
Esej 18: Transkripti Subverzivnog “Novog” Puritanizma.....	199
Bilješka autorice	205
Indeks imena	208

1.

Nekoliko riječi o dehumanizaciji

Kakva je slika svijeta u kome živimo sada?

Sukobi, dehumanizacija prostora-vremena, detronizacija vrijednosti, nihilizam, nedostatak altruizma, govore o onome što se događa kad se naše civilizacije iscrpe, a o čemu progovara i Amin Maalouf u svojoj knjizi *Poremećenost sveta* – kada se naše civilizacije iscrpe. Živimo u kaosu, očaju gdje “nevidljiva ruka” ili ruke *upravlja / ju našim globalnim realnostima, u jednoj epohi u kojoj se svako oseća primoran da maše razvijenom zastavom svojih pripadnosti, i da stavi na znanje svojim sagovornicima da je dobro video njihovu zastavu.* A koje su to pripadnosti? Pripadati komu, čemu? Nizovima vrijednosti smještenim u registratore nihilističke sadašnjosti. Ne postoje ili samo u naznakama postoje “vrijednosti” (*minima moralia*) zato jer vrijeme post-moderne unatoč inovacijama ne donosi skladnost, ne donosi stabilnost pripadnosti jer pripadnost u svakom slučaju znači netrpeljivost prema Drugome, Različitome. Ja te ne razumijem, toliko je vrijednosti koje se prelamaju, aproprijacija se čini nemogućom, dolazim(o) do emotivnog fijaska. Koja je moja utopija? Čemu se vratiti, za čim se osvrnuti? Što je utopija danas?

Živjeti u harmoniji različitih ili živjeti utopiju istih – utopiju otkupljenja na nekom od svjetova koji predstoji (monoteistička shema). Kakav je etički ambijent danas? Rastrzani smo između kulture i prirode, ekonomije i stvarnih potreba običnog čovjeka – egzistencijalnih i to možemo zahvaliti čitavom nizu postapokaliptičkih stanja koja počinju Velikom depresijom 1929. onom *koja je dovela do društvenih kataklizmi, do divljanja fanatizma, do lokalnih konflikata, do razbuktavanja svetskog ratnog požara* (Maalouf). Taj požar je sličan onome koji je repetitivan u *Fahrenheitu 451* Raya Bradburya – nestaje sva vrijednost kulture/a, spaljuju se knjige – i simbolično doduše u stvarnosti, ali nestaju. Njihovu vrijednost zamjenjuju informacije na internetu, veliki naslovi portala s tek nekoliko rečenica teksta i ogromnim fotografijama. Gdje je znanje? Raspoložemo li znanjem ukoliko dobivamo samo informacije? Kakve informacije dobivamo? Površne, svedene na bljesak(bljeskove) ideje/a dok se zločini događaju svakodnevno (i o zločinima koji se događaju svakodnevno); dnevnik počinje zločinom – terorizmom koji se čini tako bliskim. Jesmo li upravo zbog straha od nepoznatog koji tako izražava svoju volju došli do stadija *emocionalne nepismenosti/otupljenosti*? Iste one o kojoj piše Galimberti: *Nihilizam i mladi*. Autor navodi primjere zločina koje čine mladi a da ne mogu i/li ne znaju objasniti uzrok (ako činim moram znati kako i zašto činim to što činim ne bi li izbjegao besmisao). Takav ambijent sjajno je oslikan Kubrickovom *Paklenom narančom* kao i krajnost

eksperimentalnog *podobravanja*. Ako se moje *ja* promijeni ne mora značiti da je ono ekvivalentno drugome, da se u njemu nužno ogleda (tko je taj/onaj drugi?). Svijet je odveć kompleksan. Marginalno može postati globalno, zato i možemo govoriti o poremećenosti, o dehumanizaciji – emocionalnom robotizmu. S druge strane to marginalno također može biti self-destructive behaviour kome se čin vraća neznanom sebi kao u filmu *We need to talk about Kevin* Lynne Ramsay. Zločin ima svoj začetak u djetinjstvu te zatim kulminira. Bezazlena bajka (Robin Hood) transformira se u nepoćudan (odnos) kraj filma – ubojstva/masakr Franklina – oca i Celie – sestre i učenika. Zašto? Zato jer je i majka (uzor-ak) nekoć zataškala vlastiti čin zloće slomivši vlastitom sinu ruku. Tako se jedan čin nadovezuje na drugi a dijele ih godine “njegovanja” ili traganja za “sobom” koje je osiromašeno i emotivnu egzaltiranost transponira u sjećanje – traganje za “istim” koje “sada” biva ostvareno doslovno te protagonisti sjećanja i njihov odnos ostaju jedini živući (protagonisti filma) čija osnovica ponašanja i obnavljanja onog izostavljenog “zašto-zato što” sada ulazi u kontekst “mislio sam da znam ali više nisam siguran”. Prvo “zašto” nije postavljeno, nije izgovoreno; prvo “zašto” nije dočekalo prvo “ne znam” ili “mislila sam da znam” – razlog ili mogućnosti nisu se niti otvorili. Ako je tako i ako pitanje i odgovor očekuju šutnju, onda i kulminacija šutnje, i godinama izostavljanje pitanja svoju svrhovitost pronalaze jedino u činu obavijenom šutnjom – onim “nisam siguran”, odnosno (ili

zapravo) – “ne znam”. Emotivna otupljenost je krnje herojstvo ili Kevinovo antiherojstvo, nadmoć i sistematizacija koja prethodi činu/činovima.

Ako govorimo o *poremećenosti svijeta* onda čin zla ne treba čuditi ni njegova *banalnost* za koju se čini da se ne da razjasniti. *Banalnost zla* Krasznahorkai (*Melankolija otpora*) je reinkarnirao je u liku gospođe Ezster. To zlo je trivijalno, egzogerantno. No, da li zlo kome svjedočimo u stvarnosti jest takvo? Može li se uopće raspravljati o ozbiljnosti jednog zločinačkog pothvata? Zlo postoji oduvijek (ratovi: borba za premoć, borba za bogatstvo, borba za prirodne resurse). Ono je sastavni dio egzistencije, pri čemu postoje odstupanja i njih je potrebno sankcionirati (krajnosti poput holokausta ili genocida). Patološko (o)ponašanje koje je samo sebi svrha a negativno utječe na okolinu jest ono sadističko ponašanje ravno De Sadeovim opisima – *Dijalog između svećenika i umirućega* – 1782 ili *Filozofija u budoaru*. starim nekoliko stoljeća. *Markiz priziva kulturni i religiozni relativizam, ne bi li podupro argumente svog umirućeg čovjeka. Jedina konstanta jest priroda, a priroda je ravnodušna prema onom što ljudi zovu porokom ili vrlinom* (Ihab Hassan). A što je priroda? Je li zlo ili zločin dio prirode? *Zločin je, u svakom slučaju, tek jedan dio pokvarenjaštva, politike ljudske slobode* (Ihab Hassan).

A u čemu se ogleda ljudska sloboda? U odabiru. Ja želim biti takav zato što se moj odnos sa/prema odabiru svojstva/svojstava prema kojim se ravnam ogleda u

Drugom, u odnosu/odnosima – sebi ne želim zlo pa prema tome ne bih trebao ni tebi, zar ne? Ti odnosi ukapljeni su ili smješteni u prostor, unutar kojeg se samoiskazuju ili ukazuju u pojavnosti. Ukoliko je prostor dehumaniziran, a ako je boravak u tom prostoru takav da izaziva određeno ponašanje onda *postmoderno stanje* (Lyotard) možemo shvatiti kao stanje u kojem je najuočljiviji *Luciferov efekt* (Zimbardo) s tim da su podjele mnogo zamršenije od onih u zatvorskom životu. Odnosi su “tempirane bombe” – adolescentskih zločina – kao u filmu *We need to talk about Kevin*, samosvrhovitosti zločinačkog ponašanja kao u *Paklenoj naranči*, ili primjerice teroristički napadi-kao vjerski zločini i/li kulturocidi te razni oblici razbojstava koji su rezultat poremećaja личности. Znanost je uznapredovala od industrijske revolucije pa naovamo, no može li ona spriječiti porast zločina sankcijama, zabranama?

Svijet sada razmatra i suočava se s terorističkim čin/ovima koji je/su ciljani čin grupe a ne pojednica iako pojedinac može djelovati u ime ideje grupe. (U)Nutarnji i vanjski svijet, moguće ezoterije. Mikrokozmos i makrokozmos ideoloških suplemenata, razdori kultura, individualno i kolektivno nesvjesno. Riječ je i o odnosima *intimne* i *javne slobode* (Žižek). Nije riječ o relativizmu, o poopćavanju nego o prestrukturiranjima jedne epohe. Ako je kompjuterizacija donijela išta novo što nije bilo nikad prije to je zaborav, instant sreća, instant uspjeh – kratkotrajnost i mnoštvo sličnih scena obnavljanja te

ideologije trenutka. Isto je i sa katastrofama – uranja-
mo u njih dok pretražujemo internet, one postaju dije-
lom “našeg” svijeta i čine se bliskim, kao da se događaju
u susjedstvu. Odatle toliki strah od Drugog zato jer o
drugom mogu znati jedanko kao što i on može znati o
meni – razmjena informacija ili kontrola misli sijanjem
straha.

Ukoliko postoji toliki strah riječ je o relativizmu, o svo-
đenju čina ili činova na globalni nivo. Obasipanje takvim
informacijama bez sa/znanja rezultira introvertnošću
ulaskom u svijet vlastitosti, u svijet vlastite ideološke
obojenosti. Zato intimna sloboda može biti prelazak i bav-
ljenje isključivo sobom dok s druge strane javna sloboda
može biti zaštićena u imaginarnom svijetu interneta.

Što nam je dakle činiti? Kako se braniti i od sebe sa-
moga ne bi li introvertnost izazvala kontraefekt – pa-
sivnost, depresiju i/li nihilizam?

Poremećenost svijeta i civilizacijska iscrpljenost o ko-
jima piše Maalouf nisu nastale odjednom. One su sa-
stavica kompleksnijih odnosa čija neartikuliranost ili
neznanje o njima sada izazivaju ne *psihološku već kul-
turnu nelagodu* (Galimberti) ili nesposobnost da se izbje-
gne egoizam. A egoizam jača onda kad smatramo da je
stupanj besmisla toliki da obezvrjeđuje svaku pomisao
o ljudskom dostojanstvu. Ne zaboravimo – ljudsko do-
stojanstvo kao sintagma u stvarnosnom smislu vrijedi i
bez introvertnosti, bez vraćanja u arhivu sebe-spozna-
vajućeg. Drugim riječima, veliki narativi koji govore o

čovjeku, kao npr. epski *Metropolis* Fritza Langa pokušaji su/je da se kontroverznim sredstvima, simboličnm prefiguracijama naznači da je: “Posrednik uma i ruke – srce”.

2.

Vjerovanje u znanje

Podložnost čovjeka vjerovanju u neprovjerene informacije, začudnost pa njezin rezultat i najveći prijatelj strah, u končanici stvaraju famu o znanju zbog saznanja o svemu što nam se nađe na putu. Bez kritičkog otklona, bez dovoljne informiranosti, ponekad zbog nedovoljne obrazovanosti, dakako, ne formalne nego neformalne koja nam daje samopuzdanje u ciljevima shvaćanja te nerijetko volimo reći; to je tako; ja vjerujem; znam da (...).

No, što je znanje?

Filozofsko (ali i novije sociološko pitanje) oduvijek prisutno kao i samo neznanje, nepoznavanje činjenica, omogućuje straputice često s obje strane – dakle, ne-znanja, “vještačenje”, vaganje ne-istina. Nepregledan niz teorija, kroz vrijeme biva razrušen od strane novih teorija te se čini da takav princip ide u nedogled.

Ali da bismo iznjedrili novu teoriju, moramo poznat(va)ti tu “staru” protiv koje se borimo, koju smatramo zastarjelom (zbog vremenskog odmaka) i(li) ništavnom. To je problem ili: tu je problem.

Shvaćanje, razumijevanje, dokazivanje **znanja** mukotran je posao jer uz znanje postoje činjenice, nepobitne istine.

Ali, što je istina?

Je li samo iskustvena ili je i iskustvena i teorijska? Nerijetko ćemo reći kako obje ponuđene mogućnosti mogu biti točne. Mjerljivost istine je vidljiva onda kada **znamo** da jest, da ne može biti drugačije jer imamo dokaze – premise – teze (...) čiji zbir ide u prilog istinitosti iskaza da nešto jest.

Velike riječi, zar ne?

No, da bismo se njima koristili moramo znati značenje riječi pa i iskaza. Tim putem znanja, problema interpretiranja znanja, zloupotrebom informacija koje nisu znanje niti to mogu biti u svojoj površnosti i neformuliranosti bavi se filozofkinja Asa Wikforss u knjizi *Alternativne činjenice – o znanju i njegovim neprijateljima*.

Problem jezika/pojmova, dokazivosti, pitanja (o) autentičnosti kojima smo zatečeni u našoj stvarosti, komplicira se ne samo u konverzaciji nego i u mogućnostima re-interpretiranja vječnih istina ili istinitosti naših uvjerenja koje nastaju uslijed taloženja iskustva – jezičnog, kontemplativnog, teorijskog, čak i sakralizirajuće “vjerskog” kao sljedbeničko-neupitnog.

Laži nisu prisutne samo tamo gdje se ponekad, kao rezultat otpora, mogu očekivati ljutnja i razočaranje zbog povrijeđenog ega nekim tamo tezama, koje nas se zapravo i ne tiču. Autorica, vrlo pomno objašnjava kroz primjer Trumpovih iskaza kako se lažima manipulira ljudima, kako neznanje postaje moć te kako izokrenuta apstrakcija može rezultirati političkom prevlašću.

Sinonim za neznanje, za površnost, i(li) jednostavno glupost u liku jednog predsjednika nije stvorilo borbu protiv neistomišljenika teorijama zavjere jednako upitnima kao što je on sam. Dapače, struja intelektualaca, ljudi koji promišljaju i(li) znaju što jest znanje, točna informacija, informiranost i(li) upućenost neovisno o stupnju obrazovanosti (jer ni tu ne treba generalizirati!) stvara otpor konkretnošću izoštrenog uma, uostalom kakva je i sama spomenuta autorica.

Ali, da ne bi bilo zabune, nije to jedini “faktor” kojim se ona bavi iako je najprimjereniji promišljanju o neznanju.

Od autorice doznajemo granice ili bolje reći bezgraničnosti deziformiranja uopće, radi npr. zarade, ponovno manipulacije u svrhu dokazivanja (nad)moći. Klimatske promjene, štetnost pušenja (koja je u počecima negirana teorijama opovrgnutim dalje znanjem), propaganda, teorije zavjere uopće kako kaže – “fascinantne psihološki i epistemološki”, (pod)teme su ove knjige ili okosnica onoga što zapravo stvara osjećaj nesigurnosti. A nesigurnost stvara nemali broj katastrofa. Starbird (kojeg autorica citira) navodi cirkulaciju teorija zavjere vezanih upravo za katastrofe gdje dolazi do “iskorištavanja kognitivnih slabosti”.

Zato je moguće doći do tiranije jer sposobnost orijentacije u svijetu lako se ugasi “čvrstom rukom” onoga tko prezentira znanje ili spas od te dezorijentiranosti. No, dakako, tiranija nije iskaz znanja, nego (nad)moći sredstvima manipulacije. Tzv. “kognitivne distorzije” postoje odvajkada. Tiranija bezumlja je sveprisutna (pogledajmo

Ukrajinu). Ne moramo sadržaj knjige primjenjivati samo na prošlost. Ona je itekako aktualna.

Nadalje, autorica sugerira kako bismo trebali proširiti svoje kritičko razmišljanje. Ingeniozno se osvrćući na obrazovanje otvara pitanja konstruktivizma vrlo zastupljenog u suvremenom školstvu dokazujući pri tom moć i nemoć kritičkog mišljenja s obzirom na premise i zaključake koji moraju nužno biti rezultat znanja ili poznavanja činjenica i teorija. Jer, čemu sloboda mišljenja, slobodoumlje općenito ako nismo u kontaktu sa onim što jest znanstveno, dakle, znanjem?

Pouzdanost znanja mora biti u skladu s pouzdanošću izvora a ne sa pseudoznanstvenim tezama. Pseudoznanstvene teze su teze koje nemaju uporište u konkretnim teorijama proizašlim iz istraživanja, promišljanja, iz premisa iz kojeg izaključak mora biti takav kakav jest da uopće jest.

Dati slobodu učeniku utoliko što će izražavati vlastiti stav pod svaku cijenu, bez konkretnog znanja i saznanja o onome što predhodi tom stavu je pogrešno jer onda učenje i učitelj/profesor nema svrhu poučavanja nego samo statiranja koje je sebi svrsishodno. Ništavno u praktičnom i kognitivnom smislu.

Voditi k znanju ne znači dopustiti zaključivanje samo na temelju iskustva, donositi zaključke same po sebe, jer, prema autorici (s kojom sam suglasna) osoba koja se pouzda u ono što sama vidi i doživi kao osnovu za znanost, ne zna puno više od napredne čimpanze.

Nažalost, ono (znanje) ponekad može dovesti do autodestrukcije. Potrebno je, ili čak nužno, posegnuti za (možda i otrcanom zbog zlouporabe) maksimumom znam da ništa ne znam, i vraćati joj se.

3.

Motiv Don Giovannia

Uvod

Opera kao naracija/naracija opere

Imperativ uvoda čini, sudeći prema evidentnom naslovu, pretpostavka sinteze opere kao naracije i naracije opere. Riječ je o oprečnim pojmovima povezanim:

- a) vremenskim (epohalnim) uvjetima (prije svega sintetičnim odnosom antike i glazbenog baroka obilježenog rađanjem opere);
- b) općim socijalnim uvjetima;
- c) odnosom umjetnika i društva (vezan auto/biografskim podacima);
- d) prihvaćanjem transcendentnog učinka (u) umjetnostima;
- e) korelacijom različitih vrsta umjetnosti (prije svega odnosom književnosti i glazbe).

Potrebno je krenuti od razlikovanja libretta – naracije opere i opere/a u cjelini, neovisno o naslovu, uvijek uzročno posljedično vezanu/e za povijesni kontekst. Da bi se razumjela povezanost libretta/naracije, te glazbeno scenske priče sa naracijom uvjetovanom društveno

povijesnom nužnošću, kreće se od uzroka ka posljedica radanja opere. Nikada tema opere nije nasumično birana, niti je taj sadržaj striktno odvojiv od stanja društva koje ga potencira. Vrijeme nastanka opere je period nakon Lutherove reformacije¹ nakon otkrivanja novih pomorskih puteva² vođenih željom za ekonomskim napretkom. Putovanja tim putevima u tek otkrivene zemlje otvara potrebu za još boljim upoznavanjem antičke kulture³ (itekako prisutne zahvaljujući crkvenim redovima u srednjem vijeku) i kultura drugih naroda (jer put kao akcija pretpostavlja nove spoznaje, a one pak očekuju vlastiti utjecaj na postojeću kulturu). Konkretnu korist od otkrića ima (kao i uvijek) aristokracija, jer si može priuštiti novootkrivene blagodati, što puk

¹ Sjetimo se da se to zbilo u 16. stoljeću. Riječ je o vjerskom reformatorskom pokretu znanom kao protestantizam koji je započeo protestom u Wittenbergu 1517. godine. M. Luther se borio protiv crkvene hijerarhije i korumpiranosti, te se zalagao za prvobitno kršćanstvo lišeno pohlepe za novcem i ovozemaljskim dobrima. Također, Bibliju prevodi na njemački jezik.

² Renesansa je iznjedrila tri značajna događaja: 1492. Kolumbo je otkrio "Novi svijet", 1498. Vasco da Gama je Rtom dobre nade stigao u Indiju, a 1522. je završen Magellanov put oko svijeta. Zato Italija gubi primat u trgovini koji joj je ranije bio osiguran zbog dobrog geografskog položaja. Nova otkrića daju priliku da se u trgovini dokažu ostale zemlje zapadne Europe.

³ A to upoznavanje je stvorilo povoljan ambijent radanju opere na temelju antičke drame. Kao primjer može poslužiti zaključak Nikolausa Harnoncourta iz poglavlja knjige *Glazba kao govor zvuka* pod naslovom *Nastanak i razvoj zvučnoga govora* (str. 134. / 135.): *No, odjednom, takoreći iz vedra neba, stvorena je ideja učiniti sam govor i dijalog temeljem glazbe. Takva glazba morala je postati dramatična jer je dijalog sam već dramatičan, njegov je sadržaj argument, nagovaranje, stavljanje pod upitnik, nijekanje, sukob. Začetnik te ideje bila je naravno antika, što je za ono doba i bilo za očekivati. Strastveno zaljubljeno bavljenje antikom vodilo je mišlju da se grčka drama ne govori, nego pjeva. Fanatici starina pokušali su na svojim skupovima ponovno oživjeti antičke tragedije vjerno prema izvorniku.*

nije u mogućnosti zbog lošeg imovinskog stanja koje ne dopušta hedonističko konzumiranje noviteta. Puku osuđenom da postrance promatra napredak aristokracije iz svoje kolektivne vizure, pripadaju i umjetnici naviknuti na narudžbe moćnih, nakon čega, kada se umjetničko djelo završi, slijedi adekvatan već ugovoren novčani iznos, plâća umjetniku za osnovne egzistencijalne potrebe. Plaćanje narudžbe od strane aristokracije je dokaz da je umjetnost, prije svega, bila sredstvo dokazivanja autoriteta. Bilo da se radi o likovnoj ili o glazbenoj umjetnosti, svrha je oduvijek bila *prikazati/dokazati* puku tko i što je u hijerarhiji društva utjecajan/utjecajno, odnosno, što se uvažava kao ideja jednog društvenog sistema. Umjetnici su tretirani kao obrtnici osposobljeni za obavljanje estetske razine uvjeravanja naroda, većinom neobrazovanog (u vremenima crkvene jurisdikcije prije reformacije i izuma tiskarskog stroja), u “istinu” vrha hijerarhije (kao što je u srednjem vijeku činila Crkva koristeći se Boschevim slikarskim umijećem u realizaciji mita o paklenim mukama; ta realizacija jest podupiranje “istine”).

Razlog posezanju za vizualnom i auditivnom percepcijom sadržan je u činjenici da se obje mahinalno priklanjaju da se obje služe mahinalnom priklanjanju ideji preko “primarnih” estetskih “kodova” (melodije ili slike). Obrazovanost ili naučeno znanje o umjetnosti unutar takve percepcije ili prepoznavanja nije potrebno, jer stupanj zastupljenosti ideje kojom su kodovi prožeti veže

se za funkciju primanja poruke organima sluha i vida. Vidljivo i čujno u odsustvu teorije o istom (onome što se gleda ili sluša) bazira se na percepciji čija osnovna formula glasi: vidim/čujem u ovome trenutku, ovdje/sada (i zato ta percepcija jest primarna odnosno početna).

Prisutnost “primarne” percepcije očito je apstrahiranje stvarnosti uz pomoć umjetnosti.

To apstrahiranje stvarnosti kroz umjetnost može se zamisliti slikom lijevka, boca i tekućine. Lijevak pretače tekućinu iz jedne boce u drugu. Stvarnost se jednako pretače u umjetnost. Uloga lijevka je jednaka ulozi umjetnika. Pretakanje pretpostavlja nužno postojanje lijevka. Princip djeluje prostodušno. Ideja moćnih preko umjetnika dopire do masa. Plan odnosa umjetnik – aristokracija djeluje kao shema dvaju ovisnih egzistencijalnih nužnosti gdje je produkt međuodnosa sažetak propagande moćnih. Umjetničko djelo rezimira društvenu ideju smještajući je u svoje određene granice, svoj jezik.

Odnos stvarnosti i umjetnosti, koegzistencija dvaju egzistencijalnih nužnosti, nije zaobišla ni operu. Phillipe-Joseph Salazar⁴ potvrđuje da se i ona rađa u okrilju aristokracije. To odabrano društvo poziva se na antiku.

Antika kao *antikni* (stari, početni) početak europske umjetnosti, u novom dobu iziskuje težnju da se ta uloga početka rađanja europskog kulturnog standarada shvati očima čovjeka renesansnog i postrenesansnoga doba. Postupak se simultano poziva na prošlost i sadašnjost.

⁴Salazar, Phillipe-Joseph. Ideologije u operi. Str. 9 – str. 76.

U tom smislu, ako se izuzme period njena nastanka, opera ne može biti nusproizvod ostataka antike. Stvaranje opere, novog glazbeno – scenskog “izričaja” nije koincidencija. Opera jest spoj antike i baroka.

Nietzsche, pišući *Rođenje tragedije iz duha muzike*⁵ ističe da je glazba nastala iz hora antičke tragedije (ne bi li uz tu činjenicu komentirao i glazbu Richarda Wagnera, odnosno njemačku operu). Slijedom rečenog (pišući o operi stoljećima nakon njenog nastanka!) slaže se sa idejom/ zaključkom pripadnika *camerate*⁶ zaslužnih za rađanje opere u Firenci 16. stoljeća.

Želja za upoznavanjem tradicije unatoč okrilju crkve⁷ bila je i u renesansi⁸ itekako prisutna. Sve više ulazi u glazbu, do tada većinom sakralnu⁹ (zbog staložene crkvene jurisdikcije). Konačno, upriličenje antičko – baroknog

⁵ Nietzsche, Friedrich. *Rođenje tragedije*. Str. 39. – str. 138.

⁶ Skupina ljubitelja antičkog kazališta koja se zanosila mišlju da može obnoviti autentično izvođenje tragedija. Vjerovali su da su drame izvođene na principu govora i pjevanja i zato su melodije bile u recitativnom stilu. Glazba je prema tome trebala pratiti tekst naglašavajući ga ondje gdje su to smatrali potrebnim.

⁷ Srednjovjekovni redovnici aktivnim prepisivanjem i čuvanjem antičkih spisa u samostanima očuvali baštinu koja se navodi kao temelj europske kulture, no, ona naravno, ranije nije bila dostupna masama; ne samo zbog sveopće nepismenosti, nego i zato jer bi ta znanja svojim utjecajima dovela u pitanje ustaljeni status Zapadne crkve. Tiskarski stroj (koji je sačinio Gutenberg oko 1440. godine) uvelike mijenja stanje stvari jer znanja postepeno postaju svima dostupna. Ono što je ljubomorno čuvano u samostanima, biva napokon iznešeno u javnost.

⁸ Poznati primjeri oponašanja antičkog uzora ljepote su umjetnička djela Raphaela i Michelangela.

⁹ Iako se mora imati na umu da je sukladno sa sakralnom glazbom u punom zamahu bila pučka glazba izvođena od strane pučkih glazbenika, tzv. žonglera (putujućih pjevača i svirača koji se nazivaju i histrionima, vagantima, špilmanima i sl.) za koju je bitno znati da je također bila namijenjena dvorskoj publici.

spoja uslijedilo je prvom operom *Daphne*, Jacopa Peria¹⁰, pripadnika spomenute camerate. Praizvedba se dogodila na svadbi Henrika IV. i Katarine Medici.

Salazar kada govori o odnosu aristokracije i opere pretpostavlja značaj tog početka – otkrivanja na kraljevskome vjenčanju.

Sukladno sa aristokratskom promocijom bez koje očito ne bi bila rođena (jer umjetnici pripadaju puku koji treba biti vođen i financiran), opera (skladatelji – umjetnici) zauzvrat koristi mitologiju i povijest u svrhu veličanja vladara koji se vide u likovima bogova i junaka. Pripovijedanje biva kontaminacija dvaju priča: one koja svjedoči o minulom dobu vrijednom veličanja zbog značajnih poduhvata, te druge koja slaveći prošlost na pijedestal stavlja aristokratsku sadašnjost. U prvim operama postoji indirektna aluzija na herojsku sudbinu antičkih likova. Cilj takvoga sadržaja je dvostruk. Prvo elita uživa u glorifikaciji, pa potom i generacije koje trebaju stasati. Jednom “konzumirana” (popraćena) opera u budućnosti će govoriti o raskoši minulog vremena svoga nastanka. Ta profana glazba (jer govori o svjetovnim temama) prateći društveni razvoj postavlja se nasuprot crkvenoj glazbi vezanoj za “dekoraciju” hijerarhije vođene sakralnim segmentom unutar toga istoga društva. Crkva od svojih početaka oštro nastupa kao sakralna institucija koja smatra da je važnija od svjetovne.

¹⁰ Ona je izvedena 1598. no nije ostala sačuvana. Međutim, 1600. nastaje njegova druga opera *Euridice* koja je i do danas ostala sačuvana.

To poodrazumijevanje je rezultat obećanja Kraljevstva nebeskog, nagrade nakon poniznog ovozemaljskoga života. Biti ponizan jest jednako klanjati se Bogu, voljeti ga više od ljudi, slijediti Bibliju i Kristov nauk: voljeti drugoga više nego sebe samog. U toj ljubavi nema mjesta pohlepi već samo dobroti. Dobar čovjek čisti i dušu i tijelo od grijeha, pa je prema tome vrlo blizu Božjeg ispunjenja obećanja vječnoga života. Tako velika garancija Crkvi daje snagu da se smatra posrednikom između Boga i ljudi (može li postojati veća ovozemaljska uloga od te?!).

Tako, u slavi Boga i crkvena glazba biva uvjetovana čistoćom (smatra se lišenom ovozemaljskih nagona, karakteristika ili teži tomu da bude takva). Crkva želi čvrsto stajati iza toga zaključka. U suprotnom, puk je nemoguće uvjeriti u labilnu istinu (i estetika i stvarnost joj moraju dobro poslužiti). Zato je značajan utjecaj sakralne glazbe u srednjem vijeku (Crkva je bila dominantna u društvenom smislu i umjetnička djela su većinom sakralnog sadržaja). Estetika i stvarnost su bile u dosluhu. Estetska razina širenja indoktrinacije puka (umjetnost!) pokazuje se uspješnom kroz jačanje Crkve kao institucije (čine ju papa kao vrh hijerarhije, kardinali, redovnici i svećenici). Sakralna glazba tako u srednjem vijeku nadjačava profanu. No, ubrzo se sustav vrijednosti izjednačava.

Crkvena glazba nakon srednjeg vijeka, zahvaljujući procvatu svetovne, postaje sve više marginalizirana.

Izazvana reformacijom, Crkva¹¹ gubi autoritet. Ljepota i snaga isticana sakralnom glazbom kroz tekstove koji veličaju Boga a ujedno i samu Crkvu, odjednom je u opadanju. Svetovna vlast ima (smišlja) operu, valjalo je naći kontrarno protureformacijsko, glazbeno djelo jednako efektnog učinka (kao što je i opera). Tek onda dolazi i do usporednog razvoja sakralne i profane vokalno-instrumentalne glazbe¹² (tekstovi jedne i druge pružaju priču u koju puk mora vjerovati). Crkva kao i aristokracija želi umjetnošću manipulirati pukom. Obligatno dokazivanje moći preko umjetničkog djela služi destabilizaciji utjecaja reforme Martina Luthera. Rađaju se oratorij, pasija (vokalno-instrumentalni prikaz Kristove muke) i kantata¹³. Oratorij¹⁴ posjeduje sve elemente opere izuzimajući scenu, jer se izvodi u koncertnoj dvorani ili u crkvi. Poput opere sadrži dramsku radnju i “brojeve”¹⁵.

¹¹ Nužno je imati na umu da je Zapadna crkva (raskol crkve na Zapadnu i Istočnu 1054.godine) ta koja je težila za utjecajem na puk i željela se i dalje nametati sa svjetovnom vlašću, a važno ju je spomenuti odvojeno od Istočne zato jer razvoj njene glazbe vezan je za razvoj i sučeljavanje sakralne i svjetovne europske glazbe uopće.

¹² Razvoj sakralne i svjetovne glazbe čini se da je i ranije išao usporedno. Sjetimo se već spomenutih pučkih glazbenika žonglera.

¹³ Iako izuzimajući pasiju (koja očekivano nije niti mogla sadržajem biti svjetovna), ostala dva vokalno-instrumentalna djela su također mogla biti svjetovnog sadržaja, ali su ostala najupečatljivija sakralna djela, primjerice Bachove kantate (kao što je “Ich habe genug” (“Dosta mi je”), te oratorij Mesija G. F. Händela). Ovdje se mora imati na umu da je distinkcija sakralne i svjetovne glazbe ona na općem planu, odnosno bez ulaženja u njihove dublje podjele.

¹⁴ Dobio je ime po prostoriji u kojoj se u početku izvodio tj. prostoriji za molitvu.

¹⁵ Sačinjen je od: *arije* = skladba za pjevanje (napjev ili pjesma), odnosno u širem smislu, vokalni monodijski (odnosno jednopjevni) napjev u kojemu je pjevačka melodija obično sačinjena od velikog opsega tonova i ukrasa. Zato je naglasak prvenstveno

Trajanje oratorija je jednako trajanju opere, kao i podjela na dijelove ili činove.

Ako se izbrišu te granice između svjetovnog i sakralnog (estetskog izričaja), zaključak čini nezaobilazna činjenica prema kojoj sva umjetnička djela, neovisno o podjelama, promatrana izvan vremenskog, društvenog, striktno umjetničko – teoretskog konteksta, otvaraju novo poglavlje o transcendentalnom u umjetnosti (transcendentalnim umjetnostima).

* * *

Individualan doživljaj djela uvijek nadživi vrijeme njegovog nastanka (društveno povijesne uvjete nastanka). Ako je djelo nadživjelo stvaraoca i njegovo vrijeme tada je moguće govoriti o moći umjetnosti sadržanoj izvan očitih manipulacijskih karakteristika tog djela, kao što je bio slučaj u vremenima nadmudrivanja Crkve i države. Kada se iz individualne percepcije djela izbrišu svi očiti prateći elementi: povijest, teorija, kritika; ostaje jedini među njima fluidni “element”, teorijski nedostižan. Taj *osjećaj (sjećanje)* djela je transcendentalno poimanje u kome sva konkretnost nestaje u zanosu (često poistovjećenom s osjećanjem/percipiranjem ljepote). Pojedini

na glazbenoj strani prije nego li na dramskoj. Arije mogu biti na primjer komične, lirske i sl.; *ariosa* = pjevni dio recitativa tj. melodija koja je nešto pjevnija nego li recitativ ali ipak slijedi intonaciju govora; *recitativa* = melodijske linije koja slijedi prirodni ritam i intonaciju govora pa prema tome nema melodijskih ukrasa. Nalik je recitiranju; te naposljetku *zbornih točaka* (koji se koriste u masovnim prizorima kao što su npr. zborovi svećenika i sl.).

autori, pišući o umjetnosti (uključujući prema tome i glazbu u taj univerzum) a priori ističu to svojstvo (dajući mu veliku važnost u interpretaciji umjetničkog djela). Ivan Focht¹⁶ u dijelu svoje *Tajne umjetnosti* pišući o “transcendentnoj formi”¹⁷ (o umjetnosti uopće) zaključuje sljedeće:

*“Transcendentna forma”, ukoliko i ako ona ukazuje na jedan duh koji je ovoj materiji prišao iz vana, na kojoj se održava, treperi i cakli. Ona preko svjetlosti što pada na neko biće ili tvorevinu upućuje na izvor te svjetlosti, preko zraka koji obuzima ta bića transcendirira k nečem što je metà tà fizika, što obično, bez onog poulaštenog znaka na sebi koji obilježava umjetnička djela, nije vidljivo i ostalo bi zauvijek skriveno. Umjetnički potez zna vanjskoj formi dati takve drhtaje, slutnje i putokaze koji prelaze okvire bića i praformama po kojima je skrojen cijeli svijet, makrokosmos, ali i mikrokosmos, putanje zvijezda, ali i nabori na školjci u moru. Ova forma što transcendirira k metafizičkom, što poput Bachovih fugalnih tokova navire prema beskonačnosti, odlikuje veoma rijetka umjetnička djela, samo ona najveća.*¹⁸

Beskonačnost prema kojoj *navire* umjetnost potvrđuje da se život glazbenog djela ne nastavlja zahvaljujući “brendiranom” (kultnom u jednoj epohi zbog popularnosti koja donosi profit nekoj organizaciji ili instituciji) statusu skladatelja, države, Crkve, epohe, već egzistira ponajprije zbog svog metafizičkog svojstva. Focht promućurno zamjećuje da *tonovi nisu nosioci izraza*. Nosilac je moć transcendentnog u glazbi.

¹⁶ Ovaj autor čitavo prvo poglavlje svoje knjige *Tajna umjetnosti* posvećuje *Bitnom u umjetnosti*, koje bi se možda moglo rezimirati u jednoj riječi-metafizika (odnosno postojanje metafizike u glazbi i književnosti.).

¹⁷ Focht, Ivan. *Tajna umjetnosti*. Str. 21.

¹⁸ Focht, Ivan. *Tajna umjetnosti*. Str. 21./22.

Postojeće razlikovanje (svjetovne i sakralne) glazbe nestaje u novoj, odvojivoj dimenziji od realno postojećih, u metafizičkom svijetu nadljudskih vrijednosti. Pronalazak (potvrđivanje) ljepote jest u osnovi individualan čin. Međutim, ukoliko se ljepota umjetničkog djela (u doticaju s individualnim metafizičkim) potvrdi više puta kroz povijest (više ljudi u različitim periodima osjeća intenzivan zanos istim umjetničkim djelom), umjetničkom djelu se dodaje neupitan status kanona. Kanonsko djelo je sveprisutno, popularno, smješteno na “policu” nenadmašnih¹⁹.

Metafizičko svojstvo (u) umjetnosti (objašnjeno u već navedenoj Fochtovoj *Tajni umjetnosti*²⁰) sublimira (oplemenjuje!) odnos slušatelja (koji se prepušta ne mareći za partituru niti osnove glazbe) i glazbe. Iako je riječ o osjećanju, uvažavanje djela *kanoniziranjem* je ipak, u osnovi, jezični proces. Da bi se nešto označilo kao bitno, manje bitno ili sasvim nevažno, ono se, rješavajući se sve više aporija, signira jezikom potvrđujući vlastito postojanje, odnosno značaj ili karakterizaciju. Gadamerova (H.G. Gadamer: *Istina i metoda*) maksima: *biti u svijetu znači biti u jeziku* potvrđuje se postojanošću jezika ondje gdje je u praksi nepostojeći. Kada nečemu priznamo ljepotu (nazovemo pojavu, osobu, stvar lijepom),

¹⁹ U svijetu glazbe kanonu pripadaju: Vivaldijeva *Četiri godišnja doba*, Bachova *Toccatu i fuga u d-molu*, Beethovenova *Mjesečeva sonata*, *Carmen* G. Bizeta, *Na lijepom plavom Dunavu* J. Straussa ml., Barberov *Adagio za gudače* i dr.

²⁰ Riječ je o poglavlju *Bit glazbe* (Ivan Focht: *Tajna umjetnosti*). Prema načinu interpretacije metafizičkog u glazbi i umjetnosti uopće bi odgovaralo glavi xv. (naslovljenoj kao *Transcendentna egzistencija*) *Odnosa među umjetnostima* Etiennea Souriaua.

posegnuli smo za jezikom da bismo poimanje označili kao takvo. Ljepota je riječ. Napisana ili izgovorena ona nešto označava. Ipak, samom činjenicom da je jedna riječ, nemoguće je njome opisati baš svaki pripadajući segment ljepote, ili sve ono što bi se smatralo lijepim. Pokušaj definiranja stanja koje prelazi definiciju odraz je ljudske ograničenosti bazirane na vidljivom, prije svega materijalnom dočaravanju nematerijalnih svojstava.

Pobuđena tjelesna reakcija (npr. plakanje ili ubrzano lupanje srca) poseže za vlastitom jezičnom definicijom. Jezik je materijalan jer je vidljiv, uhvatljiv, poimljiv. Svaka pisana riječ (tekst) prenošena stoljećima pretpostavlja trajnu prisutnost u svijetu jer je vidljiva, a ako je vidljiva onda je i dokaziva.

Vrsta “recenzije” (upravo tako se može nazvati konstantno vraćanje inzistiranju prisutnosti pojedinih djela davno označenih estetski validnim) gravitira neprestanom potvrđivanju vrijednosti preko jezika. On (jezik) konkretno (vidljivo) manifestira (označava, odnosno, govori o) postojanje izvan samog sebe. *Suština svake ideje je jezik*²¹. Umjetnost koristi vlastitu “jezičnu aparaturu”. Slikarstvo prikazuje/govori bojom i oblikom, glazba notnim zapisom. Međutim, svi ti “jezici” okončavaju priču u govorenom i pisanom sporazumijevajućem jeziku iz svakodnevne međuljudske upotrebe (u formi komentara ili ocjene). Jezik daje povoda (ideja!) umjetnostima (s različitim izričajima) da se povežu u cjelinu. Jezično

²¹ Ovo je ključna Kierkegaardova formula (*Ili – ili*, str. 65.).

potvrđena transcendentija izaziva primjenjivanje jednog umjetničkog izraza u drugome. Moguće je zaključiti da se tim činom materijalizira forma prepoznata kao transcendentarna.

Ako se govori o dijalogu ili sintezi više različitih jezika glazba je adekvatan primjer te sinteze. Isti sadržaj može biti upotrijebljen u književnosti i u glazbi. U tome slučaju (kada se različiti jezici umnože, odnosno, onda kada se postojeći konverzacijski korišten u verbalnom razumijevanju pripoji jeziku pojedine/pojedinih umjetnosti), estetska dimenzija se širi, nadograđujući i produbljujući značaj zasebne “monolitne”²² umjetnosti.

Tako društvo pokazuje potrebu za već poznatom pričom, koja ne samo da je prepričana na drugačiji način nego se i sama transformira kroz vrijeme.

Transformacija nije samo pokazatelj prisutnosti neke priče unutar različitih vrsta narativa, kao što su i film, glazba i književnost, već je pokazatelj njihova međudnosa.

Etienne Souriau i Viktor Žmegač žele dokazati postojanje neraskidive veze književnosti i glazbe²³.

²² Jer ako npr. neko književno djelo, cjelina za sebe, biva upotrijebljeno kao predložak nekoj operi, ili posluži za ekranizaciju, ono direktno postaje nadograđeno drugom vrstom umjetnosti. S druge strane, potreba za ekranizacijom, ili operom koja koristi kao predložak već postojeću priču popraćenu ovacijama od strane čitatelja (tj. rado čitanu, popularnu kao što je npr. *Dama s kamelijama* Alexandrea Dumasa prema kojoj je nastala opera *Traviata* G. Verdija, a kasnije je priča i ekranizirana), potvrda je popularnosti samog djela, odnosno želje da se njegov značaj još jednom potvrdi jezikom druge umjetnosti.

²³ S tim da Souriau u *Odnosima među umjetnostima* uz peti dio knjige koji bazira na

Souriauov tekst iz *Odnosa među umjetnostima*²⁴, dotičući se relacije književnost-glazba u antici, pretpostavlja nezaobilazni “početni” suodnos poezije i glazbe (Nietzsche to potvrđuje svojom tezom da je za rođenje opere zaslužan antički hor²⁵).

Viktor Žmegač ide korak dalje pišući o drugačijoj vezi književnosti i glazbe. Ona (veza glazbe i književnosti o kojoj piše Žmegač) se ogleda u manifestaciji glazbe kao sastavnom elementu pojedinih proznih djela. Melodičnost nije postojana na jednak način kao u poeziji, već je u tome slučaju naglasak na opisima glazbenih djela i životu umjetnika. Prema tome, poezija strukturno (stihovi, ritam) potvrđuje direktnu vezu s glazbom, dok je glazba u proznom djelu prisutna kao odraz ideje utisnute unutar toga samoga djela. Takva prozna djela su romani Thomasa Manna. *Doktoru Faustusu* je tema glazba i život glazbenika (centralni lik je glazbenik Adrian Leverkühn). Horizont sučeljavanja jezika umjetnosti

odnosu književnosti i glazbe, šesti dio također posvećuje glazbi ali joj pridružuje Plastične umjetnosti. Viktor Žmegač pak knjigu *Književnost i glazba* gradi prvenstveno na međuodnosu tih dvaju umjetnosti.

²⁴ Souriau, Etienne. Odnosi među umjetnostima. Str.119-str.249.

²⁵ Nietzsche pišući o antičkim temeljima opere smatra da je neoklasična tragedija Wagnerova opera *Tristan i Izolda**. Njoj daje primat u odnosu na ostale.

Međutim, ako se u obzir uzmu spomenute činjenice o rađanju opere uopće, Nietzscheov zaključak crpi ideju iz već postojećih općih konstrukcija o njenom razvoju. Konačno, i sam Wagner, čiju operu *Tristan i Izolda* Nietzsche smatra neoklasičnom, čitav odnos glazbe i književnosti, (shvaćen na isti način kao i Nietzscheov a taj je vrlo sličan onome pripadnika camerate) objašnjava u *Operi i drami*. Uz spomenuti primarni izvor koji govori o toj tematici (Nietzsche: *Rođenje tragedije iz duha glazbe*), o istom govori, primjerice, i poglavlje *Tristan i Izolda: radnja i teatar strasti* knjige *Suština pozorišta* Francisa Fergussona.

s književnošću itekako je vidljiv i u romanu Čarobna gora²⁶. On problematizira odnos umjetnosti i stvarnosti na općoj razini sučeljavanja ličnosti/individua i stvarnosti (jer centralni lik romana je mladi inženjer Hans Castorp²⁷).

Udaljavanje od ovih književnih primjera i pokušaj shvaćanja ideje umjetnosti od strane oba navedena autora rezultirat će konciznim zaključkom da Souriau i Žmegač govore o istom. Navođenje njihovih razmišljanja i zaključaka je parenteza (umetak) u dočaravanju ideje o sinkraziji umjetnosti. Postupak sličan kondenzaciji (pretvaranju pare u vodu) događa se unutar dijaloških umjetničkih ekspresija. Jedinstveno umjetničko djelo sastavljeno je od dvojivih jezika/izričaja pojedinačnih umjetnosti.

Uzorci umjetnosti o kojima je bilo riječi vode do materije opere (naracije opere i opere kao naracije). Kompariranje epohalnih uvjeta sa socijalnim u kojima krucijalnu ulogu imaju striktni odnosi pojedinačnih umjetnika i društva (uključujući mecene ili one koji financiraju umjetnički *projekt*), gdje se kao konačni rezultat očekuje

²⁶ Viktor Žmegač u svojoj *Književnosti i glazbi* uz ove romane spominje i Mannove *Buddenbrookove*. Figuriranje glazbe u tim romanima jasno je naznačeno sljedećim riječima (Žmegač, Viktor. *Književnost i glazba*. Str. 205.): *Opisi glazbe ili razgovori o toj umjetnosti svakako su konstante u Mannovu stvaralaštvu. Potvrdu nalazimo u ključnim pišćevim djelima: u velikim romanima Buddenbrookovi, Čarobna gora i Doktor Faustus. (...)*

²⁷ U poglavlju *Obilje harmonije* romana *Čarobna gora* Thomasa Manna, ovaj lik uz pomoć gramofonskih ploča (izuma vremena u koje je smještena radnja romana, dakle prije Prvoga svjetskoga rata) postepeno ulazi u svijet glazbe kao meloman (a ne akademski glazbenik).

katarzični učinak (na recepijente, konzumente umjetnosti) nazvan transcendentnim, po kome i sama umjetnost biva označena kao transcendentna forma, zaustavljeno je na posljednjoj stepenici komparacije – umjetničkom međuodnosu. Opera kao naracija oivičena je tom komparacijom. Naracija opere je inicirana posljednjim segmentom komparacije – vezom književnosti i glazbe. Libretto je utemeljen na dramskom predlošku. Taj odnos drame i opere kao naracije i čitavog koncepta naracije opere i opere kao naracije dokaz je očite paradoksalnosti opere o kojoj govori Salazar kada zaključuje:

Paradoks opere je što ne pripada jezičkom smislu, a ni instrumentalnom niti pozorišnom, jednom riječi, što se ne da uključiti u niz reč – zvuk – čin, dakle ni isključiti iz tog niza, koji bi lako bilo izvesti iz socijalne, psihičke, teorijske osnove.²⁸

Zbog postojanja ovoga paradoksa određeni izazov predstavlja analiza jedne opere i sva moguća rješenja do kojih ona vodi. Riječ je o Mozartovom *Don Giovanniu*.

* * *

²⁸Salazar, Philippe-Joseph. Ideologije u operi. Str. 213.

I.

Mozart & ideja (rađanje *Don Giovannia*)

Točan naziv Mozartovog²⁹ *Don Giovannia* (kako stoji u librettu Lorenza da Ponteja) je *Don Giovanni ili Kazna jednog razvratnika (Don Giovanni ossia il dissoluto punito)*. Ideja ove opere je determinirana postojećim mitom o Don Juanu vidljivom u književnim i glazbenim uradcima nastalim prije Mozartove opere. 5. veljače³⁰ na pozornici kazališta San Moisé u Veneciji postavljen je Gazzanigov *Don Giovanni ossia il convitato di pietra* s tekstom Bertatija.

Uspjeh je neizmjeran.

Priča o razvratniku, koji kameni kip s groblja poziva na večeru, te se on uistinu i pojavi i pošalje ga u pakao, je prastara i postoji u mnogo verzija u mnogim zemljama.

Gzzanigov Don Giovanni sljedeće zime 1787 – 88 postaje operni događaj u Rimu, kojim je i Goethe vrlo impresioniran.

“nije postojao nitko, tko nije htio vidjeti Don Juana kako se prži u paklu te guvernera, kao blaženog duha, koji putuje u raj”, kasnije piše Zelteru.

Naravno, Da Ponte zna za golemi uspjeh te opere u svom rodnom gradu Veneciji, čiji je tekst i partiture bečki intendant već naručio, kad se Mozart sredinom veljače vratio iz Praga s novom “scritturam”.

“... za Mozarta sam odabrao Don Giovannia koji mu se beskrajno svidio”, piše on i preuzima Bertatijev libreto kao podlogu

²⁹ Dorothea Leonhart u biografiji naslovljenoj *Mozart jedna biografija* na 12. str. navodi da je od sedmero djece Leopolda i Marianne Mozart preživjelo samo dvoje djece i to Maria Ana zvana Nannerl rođena 1751. i Chrysostomus Wolfgang Theophil. *Teophil* znači “onaj koji voli Boga” (*Bogoljub*), pa je prozvan i *Amadé*, a kasnije u Italiji i *Amadeo*. U Njemačkoj se od 1783. sve češće predstavlja kao *Wolfgang Amadeus*.

³⁰ Ovaj datum se odnosi na godinu 1787. U travnju iste godine je završen Da Ponteov libretto za Mozartovu operu.

*svom djelu na tako izravan način kakav danas više ne bi bio dopušten, no u njegovo vrijeme nije nikome smetao.*³¹

Libretist Da Ponte, kako navodi David Cairns u *Mozart and his operas*³² vjerojatno je pišući libretto imao pred sobom i Molièreovu dramu *Don Juan*, dramu Tirsa de Moline *El burlador di Sevilla*, možda i *Il Convitato di pietra* Giacinto Andrea Cicogninia.

Ta vjerojatnost ili činjenica po sebi ide u prilog težnji da se umjetnosti (ili ideje) ponovo povežu u jednu cjelinu. Čitava priča koja se temelji na relaciji književnost – glazba ponovo se potvrđuje.

Rečenica Charlesa Rosena³³ u poglavlju pod naslovom *Komična opera* funkcionira kao objašnjenje Mozartovog zanimanja za “melodramu” .

Prema njoj:

*Njegov kratkotrajni interes za “melodramu”, dok je bio u Mannheimu, predstavlja entuzijazam mladog kompozitora koji je upravo otkrio da muzika na sceni može učiniti više nego što je ispunjavanje zahteva pevača ili izražavanje osećanja, te da može da sažme i postane jedno i sa zapletom i sa intrigom.*³⁴

I zaista, konkretan dokaz toga interesa se nalazi u skladateljevoj biografiji³⁵ gdje Mozart opraštajući se od

³¹ Leonhart, Dorothea. *Mozart-jedna biografija*. Str. 176. / 177.

³² Cairns, David. *Mozart and his operas*. Str. 148.

³³ Rosen, Charles. *Klasični stil -Haydn, Mozart, Beethoven*. Str.357.

³⁴ Rosen, Charles. *Klasični stil -Haydn, Mozart, Beethoven*. Str.358.

³⁵ Leonhart, Dorothea. *Mozart-jedna biografija*. Str.51.

prijatelja obitelji Weber³⁶, dobiva poklon od Fridolina Webera: *jednu knjigu iz četverodjelnog paketa Molièrea na koju ispisuje posvetu na talijanskom svojemu "amicu" koji odlazi i koju će Mozart sačuvati do kraja života.*

Mozart je dakle itekako mogao biti upoznat sa dramom, dovoljno kompetentan³⁷ da uđe u svijet književnosti i glazbe očekujući konkretan ishod u konstruiranju Don Juana³⁸.

Jedan podatak, ponovno izveden iz Mozartove biografije može potvrditi ideju o stvaranju / konstruiranju Don Giovannia. Stvarna ličnost čija biografija se podudara s "biografijom" don Juana je jedan Mozartov suvremenik.

Sadržaj Don Giovannia vjerojatno mu posebno odgovara: On sam, jedan od najpoznatijih ljudi svog stoljeća, velike inteligencije, dobrote i putenosti, istovremeno je i jedan od najhimbjenijih zavodnika u svetskoj povijesti – utjelovljenje čovjeka neodoljive erotske privlačnosti:

Giacomo Casanova, tad 62 godine star, krezub i uništen, od prije dvije godine knjižničar grofa Waldsteina u dvorcu Dux u Češkoj.

³⁶ Mozartova supruga Konstanca je kćerka Fridolina Webera. Skladatelj ju je upoznao za svoga boravka u Mannheimu.

³⁷ Što potvrđuje i sam Richard Wagner na početku svoje *Opere i drame* (str.11.) postavljajući retoričko pitanje koje glasi: *Da li je moguće pronaći išta savršenije od svakog pojedinačnog delića njegovog Don Đovanija?*

³⁸ Svoju sposobnost da glazbom izrazi ono što ne može niti jednom drugom umjetnošću Mozart potvrđuje ocu iz Mannheim (Mozart: Pisma ocu, str.66.) 8.11.1777.godine na samome početku pisma: *Najdraži tata! Ne mogu pisati poetski, nisam pjesnik. Ne mogu tako umjetnički rasporediti fraze da daju svjetlo i sjenu, nisam slikar. Ne mogu čak ni jezikom, ni pantomimom izreći svoje nazore i misli, nisam ni plesač. Ali mogu tonovima, glazbenik sam.* Posljednja rečenica: *Ali mogu tonovima, glazbenik sam;* govori o Mozartovoj svijesti. Vlastito priznavanje kompetentnosti očekuje dosljednu realizaciju opere.

*Osim Casanove postoji još jedan povijesni uzor nezasitnog, neodoljivog Don Juana, koji je po svojoj zlobi puno sličniji razuzdancu Mozartove opere od plemenitog Venecijanca: To je Španjolac Rodrigo Borgia, otac Lukrecije, kasniji papa Aleksandar VI., kojemu su pripisivana najveća umijeća zavodačenja i zaludičivanja. Je li otišao u pakao, svakako ostaje nerazjašnjeno.*³⁹

Aristokracija koja je najzaslužnija za otvaranje vrata svijeta operi, javno tijelo koje je staralo o njoj, zbog nametanja vlastitih pravila i manipulacije, biva ismišana od strane jednog najznačajnijih skladatelja uopće – Wolfganga Amadeusa Mozarta⁴⁰.

* * *

Ispreplitanje svih segmenata dovedenih u vezu s Mozartovim *Don Giovannijem* (kao primjerice i ovog pret hodnog o aristokraciji) očekuje objašnjenje poimanja simbolike/simboličnog⁴¹ uopće (epohalni aspekt!) ali i u

³⁹ Leonhart, Dorothea. *Mozart-jedna biografija*. Str.189. / 190.

⁴⁰ Konstatacija koja pristaje uz ovaj zaključak je i ova Charlesa Rosena (*Klasični stil Haydn, Mozart, Beethoven*, str.402.) prema kojoj:

Skoro svaka umjetnost je subverzivna: ona napada utvrđene vrednosti i zamjenjuje ih svojim sopstvenim kreacijama; ona zamjenjuje poredak društva svojim sopstvenim. Uznemirujuće sugestivni aspekti Mocartovih opera – i moralni i politički – samo su površinska pojava ovakve agresivnosti. Njegova dela su u mnogo čemu napad na muzički jezik u čijem je stvaranju i on učestvovao (...)

⁴¹ Biti (Vladimir Biti : pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije) pod simbolom navodi postojanje dva oprečna tumačenja pojma: *Dvisoko arbitrarna ili konvencionalna znaka i 2) kao ikonično (tj.podudarnošću) motivirana znaka. Prvo tumačenje mutatis mutandis zastupaju npr. Peirce, Morris, Cassirer, Bloomfield, Lotman i Lacan, a drugo npr. De Saussure, Hjelmslev, Barthes i Todorov. Čini se da ovaj tekst o Don Giovanniu slijedi Ecovo shvaćanje simbola (koje također navodi Biti). Za nj Simbol nije toliko posebna vrsta znaka koliko poseban način njegove upotrebe (interpretacije): svaki se znak (tekst) može pročitati na simboličan način.*

književno-glazbenoj sintezi “poigravanja” mitom. Mozart je svog Don Giovannia *shvatio idealno, kao život, kao snagu, ali kao nešto idealno koje se odnosi na stvarnost (...)*.⁴²

Apercepcija prema kojoj unutar postojećeg i vidljivog postoji vidljivo postojeće na razini kontemplativnog (razmatrajućeg) koncepta prepoznavanja, jednostavno je traženje još jedne simbolike ili simboličnog u onome što je već i ranije prepoznato kao takvo. Mit je sam po sebi simboličan, odnosno prema shvaćanju pojma – simbol, mit je utjelovljenje.

Don Juan je utjelovljenje zavodnika.

Prva razina prepoznavanja simbola je vezana za tu funkciju zavodnika, sve druge su vidljivo postojeće ukoliko se ta funkcija zavodnika dovede u prostor i vrijeme umjetnosti koja upotrijebi mit, povijesti koja još jednom potvrdi njegovo postojanje i biografije umjetnika koji iz određenog razloga poseže za mitom. Upotrebljavajući izraz *oneobičavanje*⁴³, ruskih

⁴² Kierkegaard, Sören. *Ili – ili*. Str. 130.

⁴³ Najjednostavnije taj postupak objašnjava Viktor Šklovski u svojem tekstu *Umetnost kao postupak (Poetika ruskog formalizma, str. 87.)* kada navodi primjer postupka oneobičavanja kod Tolstoja.

Postupak oneobičavanja kod Lava Tolstoja sastoji se u tome što on stvar naziva imenom, a opisuje kao da je prvi put vidi, a događaj kao da se prvi put odigrao: sem toga, opisujući stvari, on ne upotrebljava uobičajene nazive njenih delova već im daje imena odgovarajućih delova drugih predmeta. Navodim primer: U članku “Sramota” L. N. Tolstoj ovako oneobičava pojam šibanja: “... ljude koji bi prekršili zakon treba sulačiti, obarati na pod i šibati po stražnjici”, a nekoliko redova dalje: “... šibati po golom debelom mesu”. Uz to i komentar: “Zašto upravo taj glupi, divljački način izazivanja bola, a ne neki drugi: zabadanje igala u rame ili u koji drugi dio tela, stezanje ruku ili nogu u stegama, ili nešto slično.”

formalista⁴⁴ i ne zanemarujući osnovnu svrhu upotrebe simbolike u radu o *Don Giovanniu*, najjednostavnije je zaključiti da ovaj rad prvenstveno želi “oneobičavati” mit o Don Juanu na primjeru Mozartove opere.

Dva čina ove opere, te svi likovi u njoj: Don Giovanni, plemić, razvratnik – bas ili bariton, Leporello, njegov sluga – bas, Donna Ana, plemkinja koju Don Giovanni bezuspješno napada – sopran, Don Ottavio, obećanik Donna Ane – tenor, Commendatore, stariji plemić, otac Donna Ane – bas, Donna Elvira, dama koju je Don Giovanni volio i ostavio u Burgosu – sopran, Zerlina, seljančica – sopran, Masetto, Zerlinin mladoženja – bas, sluge, seljaci, muzičari, zbor, i svi elementi koji se dovedu s njima u vezu imaju svrhu oneobičavanja, pronalaženja simbolike u već postojećoj. Početak ulaska u taj svijet simbola opere *Don Giovanni* predstavlja njezina uvertira.

Ova uvertira nije nikakava mešavina tema. Ona nije lavirintski protkana asocijacijama ideja. Ona je sažeta,

⁴⁴ Da bi se shvatile osnove ruskog formalizma, dovoljno je znati da je to *metodološka orijentacija u proučavanju književnosti u Rusiji 1915 – 1928*. (...) *Formalistima su se smatrali V. Šklovski, B. Ejhenbaum, L. Jakubinski, R. Jakobson, J. Tinjanov, B. Tomaševski, O. Brik i dr.* (...) *Ruski formalizam je poricao biografizam, historizam i sociologizam u proučavanju književnosti, tražeći metode koje bi odgovarale specifičnosti književnog djela. Posebnu pažnju posvećivali su nastajanju književne forme, odgovarajući na pitanje “kako je napravljeno” književno djelo, upravo kao je od amorfne materijala iz života stvorena umjetnički relevantna stvar tj. književno djelo (B. Ejhenbaum, Kako je napravljena Gogoljeva “Kabanica”, 1919). Bit se postupaka” svodi na očuđenje (...)* R. f. je postigao znatne rezultate u proučavanju pojedinih elemenata književnih djela, napose na području izgradnje fabule u proznim djelima. (...) Ovi podaci su preuzeti iz *Rečnika književnih termina*.

određena, čvrsta tvorevina i, pre svega ona je prožeta celim bićem opere. Ona je moćna kao misao nekog boga, dinamična kao život sveta, potresna u svojoj ozbiljnosti, treperava u svom zadovoljstvu, smrvljujuća u svom užasnom besu, obodravajuća u svojoj veseloj radosti, potmula u svojoj presudi, kreštava u svom zadovoljstvu, ona je polagano svečana u svom upečatljivom dostojanstvu, ona je dinamična, lepršava, razigrana u svom uživanju. I to nije postigla ispijanjem krvi iz opere, ne, ona se odnosi prema njoj kao predskazanje. Muzika se razvija u uvertiri u celom svom bogatstvu, sa nekoliko moćnih udara krilom nadnosi se, tako reći, nad samu sebe; nadnosi se nad mesta gde želi da se spusti. Ona je borba ali borba u višim područjima vazduha. Onome ko sluša uvertiru. Pošto se pobliže upoznao sa operom, svakako će se činiti da se probija u tajnu radionicu, tamo gde se snage koje je upoznao u komadu pokreću pravom snagom, gde se sa svom silom međusobno krše.⁴⁵

* * *

⁴⁵ Kierkegaard, Sören. Ili – ili. Str. 123. (Autor piše o uvertiri Mozartovog *Don Giovannia*. Citat pripada poglavlju *Unutrašnja muzička konstrukcija opere*.)

II. Specifikacija = Don Giovanni ili priča o zavodniku

Okosnica svake verzije mita o Don Juanu je (gotovo) identična⁴⁶ jer sadrži osnovnu karakteristiku centralnoga lika. Ipak, upečatljive su samo one koje su i danas prisutne (u obliku uprizorenja).

Tako i Jean Rousset (*Mit o Don Juanu*) navodi sljedeće ključne autore drama o zavodniku⁴⁷. Tirso de Molina (*Seviljski zavodnik i kameni gost*, 1630.) i Molière (*Don Juan*, 1665.) su kreatori dvaju dramskih priča. One nastaju prije Mozartove operne verzije priče. Zavodnik, Don Juan se neprestano zaljubljuje, sve žene su mu privlačne i uvezane njegovom ambicijom da budu zavedene.

Sukladno sa koncepcijom toga shvaćanja ide izjava Mozartovog Don Giovannia koji u prvoj sceni drugoga čina kaže:

⁴⁶ Kao primjer može poslužiti Ujevićevo definiranje don Juana (Ujević, Tin. Opojnost uma. Str.69.); ono je mišljenje o onome što don Juan simbolizira :

Don Juan ne voli naročito ženu kao osobu; on voli svoje pustolovine; on je superiorni amater u osjećaju. I koliko treba apskožne pripreme za razumijevanje Filozofa romantike don Juana, naoko uprljanoga tolikim gnusom! Pjesnik, za razliku od don Juana, voli; on ženu voli specifički kao takvu, svaku na svoj način. On ne traži žrtve nego ideale. Svaka je za nj uječita, i on za nju pronalazi najljepše riječi.(...)

⁴⁷ Ostale također spominje autor u knjizi iako daje prednost ovim spomenutim autorima, uključujući i Mozarta i Da Pontea. Na kraju knjige su svi izvori nabrojani kao aneksi (str. 265. – 272.) podjeljeni u dvije grupe. Prvu čine sva djela namjenjena pozorištu, neovisno o činjenici da li je riječ o glazbenim ili dramskim, dok drugu skupinu čine pripovijesti. U prvoj skupini se nalaze, uz već spomenutog Molièrea, De Molinu i Mozarta, primjerice i Gluck (balet), G. B. Shaw, dok se u drugoj npr. nalaze E. T. A. Hoffmann i Byron.

Sve je to ljubav; tko god je vjeran samo jednoj, okrutan je prema drugima;
ja, koji nosim u sebi tako široko osjećanje, volim sve njih;
i kako žene ne razumiju te stvari, moju prirodnu dobrotu zovu obmanom.

I Molièreov Don Juan u drugoj pojavi prvoga čina razmišlja na identičan način kada njegov sluga Zganarel⁴⁸ počne spočitavati vlastitome gospodararu zbog *ljubakanja na sve strane*:

Šta! Ti misliš da se treba privezati za prvu na koju nađemo, da se radi nje odrekemo svih ostalih, pa ni pogled da ne bacimo na njih? I jeste mi to neka divna stvar po svaku cenu hteti ostati pri lažnoj vrlini vernosti, sahraniti sebe zauvek u jednu jedinu ljubav i, još mlad, biti mrtav za svaku lepoticu koja bi mogla izaći na oči! Ne, ne, stalnost je samo za glupake; pravo je svake lepote da nas očara, a ako smo se s nekom od njih već ranije sreli, to još ne može uskratiti njihov opravdani zahtev da dobiju našu ljubav. Mene, eto, lepota ushićuje ma gde je sreo, i ja se lako podajem slatkoj vlasti kojom nas ona privlači. Sasvim je uzaludno što sam se nekoj obavezao, jer ljubav koju osećam prema jednoj lepotici nikako me ne obavezuje da budem nepravedan prema ostalima; ja imam otvorene oči, da bih mogao videti vriline sviju njih, i svakoj odajem poštovanje i plaćam danak na koji me primorava priroda. I desilo se bilo šta, ja ne mogu svom srcu da uskratim ništa od onoga što nađem da je dostojno ljubavi; pa da imam deset hiljada srdaca, kad bi

⁴⁸ U Mozartovoj operi ime sluge Don Giovannia je Leporello. Nije na odmet spomenuti da je Leporello zapravo Don Giovannijev alter ego, što potvrđuje i David Cairns u *Mozart and his operas*, str. 153. te Kierkegaard u *Ili – ili* (str. 121.) kada zaključuje: *Najvažnija ličnost komada, pored Don Žuana, očigledno je Leporelo.*

*mi ih zaiskalo kakvo lepo čeljade, ja bih mu ih poklonio
sva. Najzad, naklonosti koje tek nastaju imaju neizrecive
draži, a sve ljubavno zadovoljstvo baš i jeste u promeni.
Nema ti većeg uživanja nego stotinama sitnih laskanja
osvojiti srce kakve mlade lepotice, gledati kako se iz dana
u dan napreduje, svojim zanosom, suzama i uzdasima
savladata bezazlenu stidljivost duše koja se jogunasto
brani, stopu po stopu uklanjati slabački otpor koji ona
stavlja pred nas, savladati kolebljivost koje ona smatra
čašću, pa je polagano odvesti onamo kuda hoćemo. A kad
već jednom zagospodarimo, nismo više kadri ništa ni da
kažemo ni da želimo; svršeno je sa svim onim što je u
ljubavi lepo, pa i mi zadremamo u miru takve jedne lju-
bavi, osim ako nam neka nova lepota ne razbudi želje i
svojim primamljivim dražima ne pokrene naše srce na
nova osvajanja. Jer, najzad, ništa nije toliko slatko kao
likovati nad otpornošću kakve lepotice; a u toj oblasti ja
imam ambicije onih pobednika koji neprestano lete iz po-
bede u pobedu i koji su nesposobni da postave granice
svojim željama. Nema toga što može obuzdati plahovi-
tost mojih želja; osećam se tako kao da imam srce koje bi
moglo voleti čitavu zemlju; pa kao Aleksandar Veliki, i ja
bih voleo da ima još svetova, kako bih i na njih proširio
svoja ljubavnička osvajanja.⁴⁹*

Ovaj citat ima funkciju povezivanja dvaju autora sim-
bolom zavodnika koji figurira na identičan način iako je
riječ o operi i o drami. Ono što oba don Juana govore to
ih određuje kao likove, jer i u drami i u operi naracija go-
vori o liku i lik je dio naracije, s tim da je naracija opere
potpomognuta glazbom – dimenzijom više nego što je to
slučaj u drami.

⁴⁹ Molière. *Don Juan*. Str.114./115.

Drugi značajan lik u operi je Leporello. Njegova uloga alter ega je “burleskno” iskarikirana zamjenom identiteta koju Mozart preuzima iz komične drame.

Sličnost sluga i gospodara je tolika da zbog nje jedan ženski lik (Elvira) ne sluteći biva prevaren. Riječ je o scenama II. i III. drugoga čina.

(...)

DON GIOVANNI: Ah bježi, ti si velika budala! Dobro slušaj: kada dođe ovamo, idi i zagri je, budi malo nježan, oponašaj moj glas i pokušaj da je odvedeš negdje drugo.

LEPORELLO: Ali gospodaru...

DON GIOVANNI:(maše Leporellu pištoljem ispred nosa) Bez pogovora!

LEPORELLO:Ali ako me prepozna?

DON GIOVANNI:Samo će te prepoznati ako ti to želiš...

Tišina, otvara: pazi sada.(Sakriva se.)

Scena III: prethodni; Donna Elvira.

DONNA ELVIRA:Tu sam!

DON GIOVANNI:(Pogledajmo šta će da uradi.)

LEPORELLO:(Kakva prevara!)

DONNA ELVIRA:Da li mogu da vjerujem da su moje suze pobijedile tvoje srce? Voljeni Don Giovanni se dakle kaje, vraća se svojoj dužnosti i mojoj ljubavi?...

LEPORELLO:Da, ljepotice!

DONNA ELVIRA:Okrutniče! Kada biste Vi znali koliko suza i koliko uzdaha ste me Vi koštali?

LEPORELLO:Ja, ljubavi moja?

DONNA ELVIRA:Vi.

LEPORELLO:Jadnice! Kako mi je samo žao!

DONNA ELVIRA:I nećete mi više pobjeći?

LEPORELLO:Neću, draga moja.

DONNA ELVIRA:Zauvijek ste moji?

LEPORELLO:Zauvijek.

DONNA ELVIRA:Najdraži!
LEPORELLO:Najdraža! (Ovo mi se sviđa.)
DONNA ELVIRA:Ljubavi moja!
LEPORELLO:Moja Venus!
DONNA ELVIRA:Izgaram od želje za Vama!
LEPORELLO:Ja sam pepeo.
DON GIOVANNI:(Prevarant se zagrijava.)
DONNA ELVIRA:I nećete me varati?
LEPORELLO:Neću sigurno.
DONNA ELVIRA:Obećajte mi.
LEPORELLO:Kunem se ovom rukom koju ljubim zanosno...
ovim lijepim očima...

Odnos svih likova u operi konsolidiran je i dejom o kažnjavanju centralnog lika priče o Don Juanu. S tom konstatacijom se slaže i Jean Rousset. Ovaj autor pišući o mitu o Don Juanu od početaka do danas, smatra da je od krucijalne važnosti za mit pojava mrtvaca, odnosno Kamenog gosta. Kameni gost je spona vezivanja usmene tradicije s književnošću. On koji se pojavljuje kako u samoj operi tako i u dramama spomenutih autora, kako opet saznajemo od Rousseta⁵⁰, ima zadatak kažnjavanja onoga koji krši (a to bi bio don Juan, odnosno, don Giovanni), ne samo moralne⁵¹ kodekse, već i religijske principe.

⁵⁰*Mit o don Juanu*, Prvi dio, poglavlje 1. Prikazanja mrtvaca, te drugi dio (Varijacije) poglavlje 1. Geneza, dokazuju da se pojava mrtvaca može tumačiti kroz odnos prema mrtvima, odnosno narušavanje toga odnosa koji pak ima vezu sa kršćanskom tradicijom. Religija je ta koja kao nužnost postavlja poštovanje prema mrtvima i njihovim skeletima. Don Juan taj odnos narušava onoga trenutka kada Kamenog gosta rugajući mu se, poziva na večeru.

⁵¹Iako taj podatak opovrgava Harnoncourt u *Glazbenom dijalogu* (str.156.) kada piše: *Ni Monteverdi ni Mozart nisu se deklarirali spram moralnih pitanja u svojim operama.*

Kameni gost, usmrćeni Komandant konstruiran je uz pomoć kršćanske vizije o moralu i kažnjavanju kršenja toga morala.

*Sakupljeno je više od 250 usmenih verzija, ne računajući pisane verzije kojima su se bavili propovednici XVI i XVII veka.*⁵²

U svima se s jedne strane nalazi lik koji ismije mrtvaca pozivajući ga na večeru i taj mrtvac koji osuđuje postupak ruganja, odnosno nepoštovanja prema mrtvima, njihovih kostiju, te naposljetku, neadekvatan odnos prema njihovom počivalištu. Nadopunjuju se religijska i moralna opaska vezane striktno likom don Juana. Stav crkve prema mrtvima je jedna stepenica, nakon koje će uslijediti sljedeća. Ona predstavlja koncept braka, čistoće i vjernosti. Danteova književnost⁵³ je samo jedan primjer crkvenog, odnosno, religijskog utjecaja na poimanje ljubavi i “čistoće”. Takvo shvaćanje se nadovezuje na kult Djevice Marije⁵⁴ simbolično prisutnog i danas unutar katoličke Crkve.

Prema tome, tvrdnja ili jedno tumačenje može biti točno ukoliko postoji određeni stupanj rezerviranosti prema autorovoj biografiji.

⁵² Rousset, Jean. Mit o Don Juanu. Str114./115.

⁵³ Uz osnovni izvor *Božanstvenu komediju* koji bi poslužio kao dokaz utjecaja religijskih mitova na književnost i poimanje života uopće, jer Danteova *Komedija* je slika koncepta srednjovjekovnog svijeta; sekundarna literatura (tj. jedna od mogućih studija, odnosno analiza) koja govori i o Danteu i o srednjem vijeku je *Europska književnost i latinsko srednjovjekovlje* Ernsta R. Curtiusa, posebice poglavlje naslova *Dante i srednjovjekovlje*.

⁵⁴ Kult Djevice Marije nastao u 13. stoljeću simbolizira duhovnu ljubav. Taj koncept ljubavi ne postoji u helenskoj Grčkoj.

Djeвица Marija što je besgrešno začela Isusa, simbol je “platonske” ljubavi koja gaji tjelesnu i duhovnu čistoću. Srednjovjekovna književnost upotrebljava tu simboliku djevičanske čistoće. Dante svoje najznačajnije djelo – *Božanstvenu komediju* posvećuje ženi, Beatrice s kojom nije stupio u fizički kontakt. Usmena tradicija iznjedriviši mit o don Juanu miješa ga sa europskom tradicijom uopće. Dante je kanon te iste tradicije. *Don Giovannia* je moguće interpretirati kao opoziciju vizije slobode i ljubavi zagovaranu od strane Dantea i kršćanskog stava o istom. Bipolarno gledište gdje je razgraničeno dobro od lošeg rezultat je vremena prije stasanja mita o Don Juanu. Kako religija sa svojim utjecajem slabi, tako društvo poseže za simbolikom koja će odražavati buđenje iz religijskog mitološkog sna.

Moralni i religijski kodeksi se preklapaju stvarajući jednostavnu distinkciju primjerenog i neprimjerenoga ponašanja.

*(...)Doživljavanje Don Dovanija kao napad, u isto vreme i frontalni i sa strane, na estetičke i moralne vrednosti, korisniji je za razumevanje opere i Mozartove muzike uopšte, nego onaj odnos zdravog razuma koji nestrpljivo odbacuje ovaj aspekt.*⁵⁵

Primjereno ponašanje bi očito bilo ono koje Don Giovanni vlastitim postupcima krši. Samim tim što spletari i laže, na najbeskrupulozniji način radi protiv drugoga.

⁵⁵Rosen, Charles. *Klasični stil Haydn, Mozart, Beethoven*. Str.401.

“Drugi” ili drugo umanjene vrijednosti zbog prijevera su žene kojima se on poigrava. Dok naočigled opera poprima veoma seriozan karakter jer se poigrava moralom, s druge strane pojedini likovi su građeni tako da se dovode u relaciju sa komičnom operom, pa prema tome i kršenje morala biva komično.

To je vidljivo u dijalogu, odnosno duetu Don Giovannia i Zerline br. 7. scene IX. Prvoga čina koji pretihodi pridruživanju Donne Elvire (još jedne “žrtve” Don Giovannia) navedenom paru. Dijalog slijedi nakon što Leporello od njih uspijeva odvesti Masetta.

Masetto je muškarac za koga se Zerlina treba udati, no pojava Don Giovannia sasvim očekivano, zavodjenjem Zerline, narušava taj odnos/plan.

Dijalog/arija izgleda ovako:

DON GIOVANNI: Konačno smo slobodni od tog glupog klipana, lijepa mala Zerlina, što kažeš na to, moja draga? Zar ne znam kako da dobijem ono što želim?

Pokušava da zagrlj Zerlinu ali ona ustukne.

ZERLINA: Gospodine, on je moj zaručnik!

DON GIOVANNI: Tko? On? Da li misliš da jedan pošten čovjek, plemić na što sam ponosan, može trpjeti da to malo dragocjeno lice, to slatko lice, niski prostak uvrijedi?

ZERLINA: Ali, gospodine, dala sam mu riječ da ću se udati za njega.

DON GIOVANNI: Takva riječ ne znači ništa: ti nisi predodređena da budeš seljanka, te nestašne okice dosudit će ti drugu sudbinu, te dražesne male usne ti bijeli i mirisni prstići; to je kao dodirivati trsku i mirisati ruže.

ZERLINA: Ah, ja neću –

DON GIOVANNI: Šta nećeš?

ZERLINA: Neću da budem prevarena na kraju. Znam kako ste rijetko vi plemići iskreni i ozbiljni sa ženama.

DON GIOVANNI: Oh, to je kleveta među svjetinom! Aristokracija ima iskrenost oslikanu u očima. Hajde sada, ne gubimo vrijeme; hoću odmah da te oženim.

ZERLINA: Vi?

Don Giovanni maše rukom u smjeru svog zamka.

* Nakon ovoga dijela dueta nastavlja se dio poznat kao *La ci darem la mano* gdje se glasovi Don Giovannia i Zerline sve češće izmjenjuju. U njemu je vidljivo kako nagovorena Zerlina napokon popušta Don Giovannievom udvaranju.

(...)

DON GIOVANNI: Ja, sigurno. Ona mala kuća je moja, bićemo sami. I tamo, moj biseru, vjenčat ćemo se. Tamo ćemo spojiti ruke, tamo ćeš mi reći pristanak; vidiš, nije daleko, hajdemo draga.

ZERLINA: Hoću, i neću, moje srce malko drhti, biću sretna, točno je, ali možda me ipak ismijavaš, ali možda me ipak ismijavaš!

DON GIOVANNI: Hajdemo moja slatka radosti!

ZERLINA: Žao mi je Masetta!

DON GIOVANNI: Promijenit ću ti sudbinu!

ZERLINA: Uskoro se neću više opirati, neću se više opirati, neću se više opirati!

U međuvremenu, Dona Elvira se pojavljuje sa strane i promatra što se događa.

DON GIOVANNI: Hajde, hajde! Tamo ćemo spojiti ruke –

ZERLINA: Hoću, i neću –

DON GIOVANNI: Tamo ćeš mi reći da –

ZERLINA: Moje srce malko drhti –

DON GIOVANNI: Hajdemo, draga moja, odavde –

ZERLINA: Možda me ipak ismijavaš –

DON GIOVANNI: Hajde, moja slatka radosti –

ZERLINA: Žao mi je Masetta –
Stidljivo popušta Donovoj ruci na drugoj strani.
DON GIOVANNI: Promijenit ću ti sudbinu –
ZERLINA: Uskoro se neću više opirati, neću se više opirati!
DON GIOVANNI: Hajdemo! Hajdemo!
Zerlina se priljubljuje uz Dona.
ZERLINA: Hajdemo!
ZERLINA i DON GIOVANNI: Hajdemo, hajdemo dragi, da se oslobodimo muka nevine ljubavi! Hajdemo, hajdemo, draga, da se oslobodimo muka nevine ljubavi!
DON GIOVANNI: Hajdemo!
ZERLINA: Hajdemo! Hajdemo!
DON GIOVANNI: Hajdemo!
ZERLINA i DON GIOVANNI: Hajdemo dragi, da se oslobodimo muka nevine ljubavi!

Ovaj ženski lik opere *Don Giovanni* zbog svoje naravi (načina na koji je konstruiran) srodan je likovima karakterističnim za operu buffa (tzv. komičnu operu)⁵⁶.

Namjenjena uloga (komična) vidljiva je u trenutku kada Don Giovanni postepeno mijenja njene planove za udaju obećavajući joj to isto, a da ona pri tom ne sluti prijevaru. Zbog nje ta prijevara je samo komična bez moguće moralne opaske unutar komične situacije izazvane

⁵⁶ Cairns, David. *Mozart and his operas*. Str. 157. (Ovaj autor na dotičnoj stranici uspoređuje lik Donne Anne i Zerline. Priroda prvog lika ima karakteristike, kako ističe “high seria style” (visokog seria stila), dok citirajući jedno Mozartovo pismo za lik Zerline tvrdi da “the third female role must be entirely buffa – and so can all the men’s, if need be” (treća ženska uloga mora cijela biti buffa – a takve mogu biti i sve muške ako zatreba). Dalje isti autor potvrđuje da su sva tri muška lika iz opere *Don Giovanni* upravo tako i konstruirana (*Leporello, Masetto, the Don himself are buffo characters – with a difference, but still recognizably in the tradition*. Leporello, Masetto i sam Don su buffo likovi – s razlikom, ali svejedno prepoznatljivi u tradiciji.)

komičnom konstrukcijm lika koji čini njen sastavni dio. Odnos Zerlina – Don Giovanni prvenstveno služi komičnom prikazivanju zavodjenja⁵⁷. Dio libretta koji oslikava taj segment nalazi se u trećoj sceni prvoga čina kada se Don Giovanni istodobno poigrava Zerlinom i Donnou Elvirom⁵⁸ obraćajući se čas jednoj čas drugoj:

DONNA ELVIRA: Stani huljo! Nebesa su me spriječila da čujem tvoje laži; ali došla sam na vrijeme da sačuvam ovu nesretnu djevojku iz tvojih okrutnih ralja!

ZERLINA: Jadna ja! Šta čujem!

DON GIOVANNI: *Sebi*. Kupide, pomози mi!

Sa strane Donna Elviri. Moj idole, zar ne vidiš da se želim zabaviti?

DONNA ELVIRA: Da se zabaviš? To je točno! Da se zabaviš! Okrutni čovječe, znam kako se zabavljaš.

ZERLINA: *Don Giovanniu*. Ali gospodine Plemenitašu, da li ona govori istinu?

DON GIOVANNI: *Zerlini*. Nesretna sirotica je u mene zaljubljena, a iz sažaljenja se pretvaram da je volim; moja je nesreća što sam ljubazna srca.

DONNA ELVIRA: Ah! Bježi od izdajice! Ne dozvoli da kaže bilo šta više; njegove usne lažu, njegov izraz lica je varljiv! Nauči iz moje patnje da mi povjeruješ; i neka moja opasnost stvori tvoj strah, o bježi, bježi! Ah, bježi od izdajice! Ne dozvoli mu da kaže bilo šta više; njegove usne lažu, njegov izraz lica je varljiv, da izraz lica mu je varljiv!

Donna Elvira uzima Zerlinu za ruku i one zajedno odlaze. (...)

⁵⁷ Kierkegaard (*Ili – ili*, str. 93.) naziva je (Zerlinu naravno) *predmetom zavodjenja* te zaključuje da se Mozart *trudio da učini Cerlinu isto tako beznačajnom koliko je to samo moguće*.

⁵⁸ C. Rosen (*Klasični stil...*, str. 398.) navodi da Donna Elvira, Don Giovanni i Don Otavio (obećanik Donne Anne) posreduju između opere buffa i opere seria.

Evidentno Zerlinina uloga ne funkcionira poput Komandantove ili uloge druga dva ženska lika. Ta opozicijona ženska grupa⁵⁹ koju čine Donna Elvira (ali lik ipak nije u potpunosti “seria” lik) i Donna Ana⁶⁰ (čiji je otac Commendatore, mrtvac koji kažnjava a koga je ubio Don Giovanni) nadaju se kažnjavanju Don Giovannia. Konstrukcija njihove profane osude nadopunjava se sakralnim odgovorom na isto. Zato je bitna uloga Komandanta⁶¹. On realizira/dovršava težnje Donne Ane i Donne Elvire. Kao oživljeni mrtvac jedini je lik mita u funkciji poveznice sa onostranim.

Komandant višestruko kažnjava. Najprije zbog ubojstva (jer Don Giovanni ga je usmrtio kada ga je Komandant pozvao na dvoboj braneći čast kćerke), a zatim kažnjava preljub i ismijavanje mrtvaca pozivanjem na večeru.

Prvi zločin koji zaslužuje kaznu je ubojstvo. Ono se događa na početku opere u prvoj sceni prvoga čina nakon što Donna Ana pobjegne od nasrtaja Don Giovannia. Situacija izgleda ovako:

Dolazi Commendatore, sa svetiljkom u jednoj a mačem u drugoj ruci. Donna Ana bježi u palaču, ostavljajući Don Giovannia i Commendatorea da se suoče.

⁵⁹ Jean Rousset u *Mito o don Juanu* ženskoj grupi posvećuje drugo poglavlje prvog dijela (*Ana i ženska grupa*), te također i drugo poglavlje trećeg dijela *Antologije* sačinjene od citata autora koji su pisali o ženskoj grupi.

⁶⁰ Ovaj lik u potpunosti je pripada operi seria.

⁶¹ I ovome liku (na općem planu, odnosno njegovoj funkciji uopće neovisno o autoru i umjetničkoj vrsti), i njegovoj simbolici Jean Rousset posvećuje dva poglavlja *Mita o don Juanu*, a to su *Prikazanja mrtvaca* i *Mrtvac koji kažnjava*.

COMMENDATORE: Ostavi je, prokletniče, i sa mnom se bori!
DON GIOVANNI: *oholo*. Idi, neću se poniziti boreći se s tobom.
COMMENDATORE: Misliš da ćeš mi tako umaknuti?
DON GIOVANNI: Idi, neću se ponižavati, ne!
COMMENDATORE: Misliš da ćeš mi tako umaknuti?
LEPORELLO: *na strani*. Kad bih barem mogao pobjeći odavde!
DON GIOVANNI: *na strani*. Prokletnik!
COMMENDATORE: Bori se!
Don Giovanni izvlači mač.
DON GIOVANNI: Prokletniče! Prokletniče! Pazi, ako hoćeš da gineš!
Izbija baklju iz ruke Commendatorea, i oni se bore. Nakon nekoliko udaraca, Don Giovanni smrtno ranjava Commendatorea, koji pada na zemlju.

Kršćanska tradicija je u mogućnosti objasniti genezu ove simbolike na sljedeći način. Bog je Mojsiju (koji je spasio izabrani božji narod), sklopiši s njim savez, dao Deset zapovijedi⁶². Tih Deset zapovjedi služi da bi se izbjeglo Božje kažnjavanje nakon ovozemaljskog života. Don Giovanni otvoreno krši nekoliko tih zapovjedi. Krši zapovjed *ne ubij* – jer ubija oca Donne Anne i zapovjed *ne*

⁶² *Biblija*, str. 58./59. Skraćen oblik zapovjedi (da ga vjernici lakše upamte, dio je svakog molitvenika) izgleda ovako:

1. Ja sam Gospodin Bog tvoj; nemaj drugih bogova uz mene.
2. Ne izusti imena Gospodina Boga svoga uzalud.
3. Spomeni se da svetkuješ dan Gospodnji.
4. Poštuj oca i majku, da dugo živiš i dobro ti bude na zemlji.
5. Ne ubij.
6. Ne sagriješi bludno.
7. Ne ukradi.
8. Ne reci lažna svjedočanstva.
9. Ne poželi tuđeg ženidbenog druga.
10. Ne poželi nikakve tuđe stvari.

učini preljuba – jer je zavodnik kojemu je cilj da osvaja žene neovisno o njihovu statusu (to je vidljivo u drugoj sceni prvoga čina kada Leporello Donni Elviri pokazuje bilježnicu u koju je Don Giovanni zapisivao svoja osvajanja). *Obmana* ili *laž* je također na popisu prekršenih zabrana Deset zapovijedi božjih.

Uz zabrane postoji i Sedam svetih sakramenata (također dio kršćanskoga nauka⁶³) po kojima ravna svaki moralan religiozan čovjek. Slijedeći zapovjedi on (vjernik) indirektno postepeno slijedi i sakramente. Svaka greška nije nadoknadiva, ali ukoliko se iskreno pokaje, čovjek može očekivati Božju nagradu ili spasenje na “onome” svijetu. Moralna kataklizma događa se onda kada se pokajanje izbriše iz prakse. Jedno pokajanje pri skončanju života može “spasiti dušu”. Don Giovanni konstruiran tom indoktrinacijom služi kao primjerak apsolutnog nemoralna jer se ne pokaje čak ni na kraju života.

Aluzija takve osude prikazana je u XV. sceni Drugoga čina.

Scena XV: Prethodni; komandant.

KOMANDANT: Don Giovanni, pozvao si me da ručam s tobom; evo, došao sam.

DON GIOVANNI: Ne bih nikad povjerovao ali ću učiniti šta mogu! Leporello, neka odmah donesu novi pribor za jelo!

LEPORELLO: (izviruje ispod stola)

Ah, gospodaru, gotovi smo!

⁶³ Čine ih (također su, kao i Zapovjedi sastavni dio molitvenika): krštenje, potvrda (krizma), euharistija (sv. pričest), pomirenje (pokora, ispovijed), bolesničko pomazanje, svećenički red, ženidba.

DON GIOVANNI: Idi, rekao sam ti...

(Leporello izlazi prestrašen i hoće da izađe.)

KOMANDANT: Ostani! Ne hrani se jelom smrtnika ko je jeo hranu nebesku. Druge brige, teže od te, dovele su me ovamo!

LEPORELLO: Čini mi se da imam groznicu, ne mogu da se prestanem tresti.

DON GIOVANNI: Onda govori: Šta tražiš, šta hoćeš?

KOMANDANT: Reći ću ti; slušaj me, nemam mnogo vremena.

DON GIOVANNI: Govori, govori, slušam.

KOMANDANT: Pozvao si me na večeru, sada znaš svoju obavezu; odgovori mi: Da li ideš sa mnom na večeru?

LEPORELLO: (iz daljine, drhteći)

Užasno! On nema vremena, oprostite.

DON GIOVANNI: Niko me neće zvati kukavicom!

KOMANDANT: Odluči se!

DON GIOVANNI: Već sam se odlučio.

KOMANDANT: Ideš li?

LEPORELLO: (Don Giovanniju) Recite ne!

DON GIOVANNI: Moje srce kuca čvrsto: ne bojim se, idem!

KOMANDANT: Dajte mi Vašu ruku!

DON GIOVANNI: Evo je! Bože!

KOMANDANT: Šta ti je?

DON GIOVANNI: Kakva je ovo hladnoća?

KOMANDANT: Pokaj se, promijeni život: ovo ti je posljednji trenutak!

DON GIOVANNI: (uzalud pokušava da se oslobodi) Ne, ne, ne kajem se, bježi od mene!

KOMANDANT: Pokaj se, bludniče!

DON GIOVANNI: Neću, budalo stara!

KOMANDANT: Pokaj se!

DON GIOVANNI: Ne!

KOMANDANT i LEPORELLO: Da!

DON GIOVANNI: Ne!

KOMANDANT: Ah, Vaše vrijeme je prošlo.

(Odlazi. Plamen sa više strana, zemljotres.)

DON GIOVANNI: Čudni potresi mi napadaju duh... Odakle dolazi ova strašna vatra!

HOR: (iz dubine) Sve je to premalo za tvoje grijehе. Dođi, čeka te veće zlo!

DON GIOVANNI: Šta mi kida dušu? Šta mi kida utrobu? Kakav užas, kakvo ludilo! Kakav pakao! Kakav strah!

LEPORELLO: Kakav užas na licu! Kakvo prokletstvo u pokretima! Kakvi vrisци, kakvi jauци! Tako sam prestrašen!

(Plamenovi rastu; Don Giovanni tone.)

DON GIOVANNI: Ah!

(Zemlja ga guta.)

LEPORELLO: Ah!

Zahvaljujući Mozartovoj biografiji (kroz koju se zaista uvijek želi objasniti čitav Mozartov glazbeni opus⁶⁴, pogotovo opere jer se smatraju izričitom refleksijom njegovog poimanja života⁶⁵), simbol Komandanta se može dovesti u kauzalnu relaciju sa Mozartovim ocem Leopoldom. Upravo tako i izgleda njegova reinterpretacija u filmu *Amadeus*⁶⁶. Salieri gledajući uprizorenje Don Giovannia, u oživljenoj statui, basu koji svom silinom govori “da!” dok se Don Giovanni odupire paklu, prepoznaje lik Mozartova oca. Taj otac kažnjava sina zbog razvratnoga života. Taj život je mimo planiranoga.

⁶⁴ Što je vidljivo u svim referencama.

⁶⁵ Tako je čitava Mozartova biografija od strane Dorotheae Leonhard (*Mozart jedna biografija*) sinteza razuzdanosti i zanosa, neutažene želje za uspjehom. (Čitava biografija ocrta početnu želju za sjajem velikih dvorova, za visostima, bogatstvom, elegancijom i ljepotom, zahtjevnim narudžbama (str.17.))

⁶⁶ Riječ je o filmu Milosa Formana. Salieri (Mozartov suvremenik, skladatelj i u filmu predstavljen kao njegov glavni rival) u njemu ima ulogu pripovjedača. Film sadrži i dio biografskih podataka.

*Leopold Mozart uvijek je polazio od pretpostavke da njegov sin, kao i on sâm uostalom, te kao i svi drugi u to vrijeme, želi napredovati u društvu. Ne samo radi novca već i stoga što svaki viši društveni položaj automatski donosi više slobode i veću zaštićenost. Važeći zakon tako čini jasnu razliku između prekršaja nekog običnog vojnika ili dvorskog sluga i jednog kavalira. Stoga Leopold Mozart nastoji odgojiti sina tako da jednog dana postane dvorski kapelmajstor, daleko od podređenih služućih umjetnika, te da živi u sloju utjecajnih, obrazovanih ljudi, koji posjeduju duh ili barem stil.*⁶⁷

Priželjkivani društveni napredak sina nije se ostvario. Mozartova dezorjentiranost je vidljiva u biografskim podacima. Pisma iz 1771.godine svjedoče da se *Mozart pomirio s činjenicom da ga ne izbjegavaju samo bečko visoko društvo, prijatelji i kolege, nego i njegova supruga.*⁶⁸

Leopold Mozart umire 28. svibnja 1787. godine.

*Od 4. travnja sin zna za tešku bolest svog oca (...) Ali umirući Leopold Mozart uzaludno čeka svoga sina.*⁶⁹

Iste godine nastaju libretto i opera *Don Giovanni*. Zato je itekako moguće da opera zbog očeve smrt posjeduje elemente Mozartove osobne tragedije.

Zbog suradnje W. A. Mozarta s Da Ponteom u stvaranju libretta⁷⁰ za svoje opere, ne treba zanemariti mogućnost nazočnosti te simbolike Komandanta koja crpi fragmente iz stvarnosti. Razjareni duh mogao bi biti duh razočarana oca Leopolda.

⁶⁷ Leonhart, Dorothea. *Mozart jedna biografija*. Str. 104.

⁶⁸ Leonhart, Dorothea. *Mozart jedna biografija*. Str. 252.

⁶⁹ Leonhart, Dorothea. *Mozart jedna biografija*. Str. 178./ 179.

⁷⁰ Tu činjenicu nam potvrđuje David Cairns u *Mozart and his operas*, str. 141. i str. 147.

Nije li i Mozart u želji za slobodom ispoljavao sklonost hedonizmu⁷¹?

Opis događaja iz Mannheima 1777/78. ide u prilog potvrdnom odgovoru.

*(...) Sa sve većom udaljenošću nestajao je i pritisak očeva autoriteta, a radost zbog neovisnosti bila je sve veća.*⁷²

Biografija rješava svu moguću simboličku enigmu očeve uloge i kažnjavanja.

Slava budi instinkte u ženama; Mozartova je erotska privlačnost porasla s aurom njegovih trijumfa.

“Marljivo je njegovao ljubav”..., pišu jedne novine nakon njegove smrti, i pri tom ne misle na njegov brak. Bio je i prepušten u svom ponašanju prema ženama, kako kasnije govori jedan suvremenik obitelji Novello, te” ... uvijek je bio zaljubljen u svoje učenice.”⁷³

⁷¹ Autobiografija (koja se temelji na sačuvanim pismima i podacima o Mozartovom životu) objašnjavajući Mozartov život uz konstantna novčana dugovanja i neiscrpan hedonizam poklapa se sa slikom Mozarta u u biografiji Dorotheae Leonhart, njegovom slikom u sačuvanim u *Pismima ocu*, također i viđenjem Mozarta o čijoj veličini u svijetu glazbe piše Massimo Donà u poglavlju *Od Mocarta do Betovena ili: od Kanta do Hegela* svoje *Filozofije muzike*, str. 85.

Autor započinje navedeno poglavlje infantilnim i “vulgarnim” riječima iz pisma upućenog rođakinji Mariji Ani Tekli (*dreck, dreck! – dreck! – o dreck! – o süßes wort! – dreck! – schmeck! – auch schön! – dreck, schmeck! – dreck! – leck – o charmante! – dreck, leck! – das freuet mich! – dreck, smeck und leck! Schmeck dreck, und leck dreck! – Nun um auf etwas anders zu kommen; haben sie sich diese fasnacht schon braflustig gemacht. (Seri – peri! – kakac mljakac! Ljis!! – sklis! – o šarmante! – kaka ždraka! I to je lijepo! – govance žumance! – kaka sraka, laka kaka! – liz, zviz, ugriz! – baš me veseli, samo seri! – o radosti! – o lepote!). Konačno i onaj iz filma *Amadeus* je upravo taj Mozart. Salieri (iz filma) ga smatra razmaženim i raskalašenim i zato nedostojnim glazbenoga dara.*

⁷² Leonhart, Dorothea. *Mozart jedna biografija*. Str. 30.

⁷³ Leonhart, Dorothea. *Mozart jedna biografija*. Str. 212.

Ako se biografskim podacima pridruži sljedeći zaključak Derika Kuka mehanički nastaje konkluzija prema kojoj su nužno povezani elementi naracije opere i opere kao naracije. Taj sveukupan postulat o operi (fertilan zbog svih segmenata koje posjeduje u jedinstvenom umjetničkom djelu) bi izgledao ovako:

Prečesto se zaboravlja da je Mocart živio do onog doba kad je francuska revolucija već počela; da je došao u žestok sukob s nepravednim aristokratskim patronom; da Figaro i Don Đovani sadrže izvesnu dozu satire na račun aristokratije; da je pretrpeo neverovatnu nepravdu da se dozvolilo da, iako genije, umre u bedi u 36. godini života; i da je on izrazio raspoloženje buntovničkog nezadovoljstva svojom muzikom koja je smatrana u elegantnom XVIII veku "rđavim ukusom" ili "rđavom formom". U Mocartovoj ličnosti sadržani su elementi "heroizma", "buntovništva" i "protesta", u kontekstu kompozitorovog položaja sluga u XVIII veku (...) Mocart nudi svoj emocionalni stav u izrazima muzičkog stila XVIII veka i u formalnom okviru klasične simfonije⁷⁴ (...) Klasični kompozitor ne pokazuje otvoreno svoja

⁷⁴ Ovaj stav prema kome se Mozartov stil ne razlikuje od njegovih suvremenika, u smislu inovacije, dijeli i Nikolaus Harnoncourt u svome *Glazbenom dijalogu*, odnosno, tekstu naslovljenom Mozart nije bio inovator što uostalom dovoljno govori o Mozartovoj glazbi. Naravno, takav stav ne želi aludirati na loš glazbeni status, već na sposobnost da se jedan glazbeni izričaj izgradi na već postojećim pravilima bez ključnih inovacija (ključne inovacije bi bile, primjerice Wagnerovi leitmotivi – kratka glaz. ideja povezana sa likom, idejom ili sl. u drami, te npr. prva upotreba dvanaestonske tehnike kod Schönberga) . Prema tome, slobodno se u tom kontekstu Mozartu može pripisati stvaralačka virtuoznost. Harnoncourt na str. 96. to potvrđuje sljedećim riječima: *Njegova glazba utjelovljuje danas najviši stupanj razjašnjene vedre harmonije. S osjećajem sreće hvalimo one interpretacije u kojima vlada elizijska savršenost, gdje nema napetosti u vezi s tempima* (oznaka za brzinu kao što je npr. vivace-živahno, adagio-sporo i sl.) *koji moraju biti apsolutno "prirodni", u vezi s dinamikom* (razlike u jakosti zvuka; najvažnije dinamičke oznake su: p-tiho, pp-vrlo tiho, mp-srednje tiho, mf – srednje glasno, f-glasno,jako, ff – vrlo glasno,vrlo jako.) *koja nipošto ne smije biti oštra. Ne osjeća se nikakav konflikt, nema ni-*

*osećanja, već utkiva svoja subjektivna osećanja u lucidnu, opšte
važecu, objektivnu izjavu.*⁷⁵

* * *

Sljedeće poglavlje utire put ka slobodi kao simbolu inherentnog suodnosa svih spomenutih elemenata koji se pomalaju u čitavoj operi. Preostaje konkretno dokazivanje.

* * *

III.

Donna Elvira – simbol u umjetnosti & žena iz stvarnosti

Izazov u interpretaciji simbolike ženskih likova u Don Giovanniu predstavlja Donna Elvira. Međutim, eklatantan podatak o važnosti ženske grupe (uopće, zajedno s Komandantovom ulogom) nalaže da se objasni razlog zbog kojega je izazov ovaj lik a ne Donna Ana, ženski lik koji se prvi pojavljuje na sceni.

Početak opere prikazuje Annino odupiranje Don Giovanniu kojemu još uvijek ne zna identitet, potom slijedi

kakava očaja. Ova glazba reducirana na svoj mudri osmijeh i na smirenu, savršenu harmoniju (suzvuk, nauk o suzvučju koji teorijski istražuje njegove vrste i zakone spajanja). (...) Mozartova je glazba, po mom mišljenju, tako savršena i zbog toga što sadrži i to, ali i beskrano mnogo više od toga. Ona sadrži posvemašnju puninu života, od najdubljeg bola do najčišće radosti. Ona izlazi na kraj s najčemernijim konfliktima, često ne nudeći rješenja. Nerijetko je zastrašujuće izravno kako nam prinosi svoje zrcalo. Ona je mnogo više nego lijepa, ona je strašna u onom starom smislu ove riječi: uzvišena, sve proniče, sveznajuća je.

⁷⁵ Kuk, Derik. *Jezik muzike*. Str. 276./ 277.

ubojstvo njezinog oca. Nakon što dotična sazna da je Don Giovanni taj ubojica, ženski lik je motiviran dvostrukom osvetom (zbog nasrtaja na nju i zbog ubojstva). To je vidljivo u sceni prvog čina.

Scena III: Don Ottavio i Donna Anna, sa slugama koji nose svjetiljke.

DONNA ANNA: (odlučno) Ah, požuri, otac mi je u opasnosti; Moramo mu pomoći!

DON OTTAVIO: (sa povučеним mačem u ruci) Svu svoju krv ću proliti ako je potrebno!

Ali gdje je zločinac?

DONNA ANNA: Ovdje... (*ugleda leš*) Ah, kakav užas, o bogovi, se pruža mojim očima!

Otac... moj otac... moj voljeni otac...

DON OTTAVIO: Bože...

DONNA ANNA: Ah! Ubica mu je oduzeo život. Ova krv... ova rana... ovo lice...

izobličeno i boje smrti...

ne diše više... hladno mu je tijelo...

Oče moj... Dragi oče... Voljeni oče...

Gubim svijest... umirem...

DON OTTAVIO: Brzo, prijatelji, pomozite mojoj dragoj!

Potražite... donesite... neki miris... nešto alkohola... ach! Ne odugovlačite...

(Sluge odlaze.)

Donna Anna... ljubavi draga... ta ogromna bol ubija nesretnicu...

DONNA ANNA: Ach...

DON OTTAVIO: Dolazi sebi...

(Sluge se vraćaju.)

dajte joj još nešto...

DONNA ANNA: Oče moj...

DON OTTAVIO: Sakrite, nosite joj sa očiju

Taj predmet užasa.

(Iznose leš.)

Živote moj... smiri se... budi hrabra...

DONNA ANNA:(očajno)

Pusti me, okrutniče, pusti me!

Pusti da i ja umrem,

sada kada je mrtav onaj

koji mi je poklonio život.

DON OTTAVIO: Slušaj me, draga, slušaj,

pogledaj me samo na trenutak,

to sam ja, tvoj voljeni

koji samo za tebe živi.

DONNA ANNA:To si ti... oprosti... dragi moj...

moje patnje, moj bol...

Ah, gdje mi je otac?

DON OTTAVIO:Otac... ne razmišljaj o toj gorkoj stvari...

Bit ću ti ja i ljubav i otac.

DONNA ANNA:Ah! Zakuni se da ćeš osvetiti njegovu krv ako budeš mogao.⁷⁶

DON OTTAVIO: Kunem se... kunem se tvojim očima, kunem se našom ljubavi.

DONNA ANNA i DON OTTAVIO: Kakva zakletva, o Bogovi!

Kakav strašan trenutak!

Na stotine osjećanja

sada trese moje srce.

(Odlaze.)

Osveta Donne Ane je koncizno utemeljena. Kristalizira se kulminirajući onda kada Donna Ana potanko opisuje ubojstvo oca i događaje uoči tog ubojstva.

Scena XIII: Don Ottavio i Donna Anna

DONNA ANNA: Don Ottavio, ja umirem!

⁷⁶Ovo je konkretan dokaz motiviranosti, želje za osvetom oca.

DON OTTAVIO: Šta se desilo?

DONNA ANNA: Pomozite mi, molim Vas!

DON OTTAVIO: Draga moja... skupite hrabrost!

DONNA ANNA: O, bogovi! To je ubica mog oca.

DON OTTAVIO: Šta kažete...

DONNA ANNA: Bez ikakve sumnje: posljednje riječi koje sam čula od tog bezbožnika su u mom srcu probudili sjećanje na onog nečasnog koji je u mom stanu...

DON OTTAVIO: O nebesa! Da li je moguće da je pod okriljem svetog prijateljstva...

Ali ispričajte mi taj čudni događaj.

DONNA ANNA: Noć je već bila poodmakla,

kada sam u svojoj sobi u kojoj sam na svoju nesreću bila sama vidjela kako u sobu ulazi muškarac u mantilu za kojeg sam u prvom trenutku vjerovala da ste Vi: ali sam onda primijetila da sam se prevarila...

DON OTTAVIO: Nebesa! Nastavite...

DONNA ANNA:

Tiho mi se približava i hoće da me zagrlji. Pokušavam da se oslobodim, on me stišće čvršće; ja vičem, niko ne dolazi. Jednom rukom pokušava da me spriječi da vičem, a drugom me stišće tako čvrsto da već vjerujem da sam izgubljena.

DON OTTAVIO: Strašno! I onda...

DONNA ANNA: Onda sam zbog bolova, užasa i čudovišnog napada smogla takvu snagu da sam se nakon dugog okretanja i otimanja uspjela osloboditi.

DON OTTAVIO: O, Bože, sad mi je lakše-

DONNA ANNA: Sada vičem još glasnije, zovem u pomoć, on bježi, ja ga hrabro pratim do ulice kako bi ga zadržala, nisam više praćena, sad ja pratim. Otac se pojavljuje, želi da ga vidi, a hulja, jači od jadnog oca, čini svoj zločin i ubija ga.

Sada znaš ko mi je htio oteti čast, ko je bio izdajnik koji mi je oteo oca;

Osvetu tražim od tebe, i srce tvoje je traži.

Sjeti se rane u starim grudima,
sjeti se zemlje natopljene krvlju
ako bijes u tebi žudi za pravednom osvetom.⁷⁷
(Odlaze.)

Zbog ovih osobina Donna Anna je lik koji odgovara operi seria. Motiviranost zločinom je bespogovorno oblikuje u lik lišen mogućeg komičnog sadržaja (sjetimo se Zerline!).

Nasuprot njoj nalazi se Donna Elvira, ništa manje značajana od prethodno spomenute⁷⁸. Drugačije je konstruirana, jer ne podliježe striktnim pravilima prema kojima je spremna samo slijepo ići za osvetom. Sebe negirajući, “oponaša” stvarnost (jer ne sastoji li se naša svakodnevica od neprestanog demantiranja samog sebe!?)⁷⁹. Dokaz je scena V. prvoga čina. Donna Elvira obraća Don Giovanniu dokazujući da je svjesna njegove prijevare:

*Šta ti možeš reći
nakon tako zlog djela? Krišom*

⁷⁷ Vidjeti prethodnu referencu.

⁷⁸ Cairns, David. *Mozart and his operas*. Str. 156. (*Elvira – the in-between role, between seria and buffa – is equal in quality and in importance to Anna. At the end, after the heartbreak and humiliation, her resigned, infinitely weary decision to abandon the world and its deceptions and withdraw to a cloister has its own triste dignity.* Elvira – u podijeljenoj ulozi, između seria i buffa – je jednaka u kvaliteti i važnosti Anni. Na kraju, nakon duboke boli i poniženja, njeno odricanje, konačna mučna odluka napuštanja svijeta i njegovih obmana i povlačenje u samostan ima samo svoju triste dostojanstvenost.)

⁷⁹ Kierkegaard (*Ili – ili*, str. 186.) je zato zaključio: *Mržnja, ogorčenje, kletve, molbe, prekori, smenjuju se, ali njena duša nije se još vratila u samu sebe da počine i sagleda da je bila prevarena.*

*se šunjaš u moju kuću, slatkim riječima, obećanjima i komplimentima uspio si da zavedeš moje srce:
ja se zaljubim, o okrutniče,
ti me proglašiš svojom ženom, a onda,
gazeći sveto pravo pred nebesima i zemljom, napuštaš, natovaren teškom krivicom, Burgos nakon tri dana,
napuštaš me, bježiš i prepuštaš onu kaja te je tako voljela kajanju i suzama, možda za kaznu što sam te tako voljela!*

Isto zaključuje potom i u sljedećoj sceni:

Scena VI: Donna Elvira sama.

DONNA ELVIRA: Tako me je znači izdao bestidnik!

Je li to nagrada koju mi je okrutnik dao za moju ljubav?

Ah, hoću da osvetim svoje prevareno srce: prije nego što mi pobjegne... brzo... idem... U grudima osjetim samo osvetu kako gori, bijes i prezir.

(Odlazi.)

U XIX. sceni kaže: *pravedno nebo neka osveti moju ljubav*; tada se čini da je sa sigurnošću lik motiviran osvetom, te da je sličnost s Donna Annom neupitna, no, međutim libretto govori suprotno. Navedeni zaključak se gubi ili varira što je vidljivo u tekstu arije “Mi tradi”⁸⁰. Donna Elvira ju izvodi u trećoj sceni drugoga čina:

U kakve je prekršaje, bogovi, kakva grozna nedjela ova hulja uljučena!

Ah ne! Bijes nebesa, pravda, ne može se odlagati. Mislim da već osjećam fatalnu munju koja će ga udariti! Vidim da se smrtna provalija otvara!

Jadna Elvira! Kakva se suprotstavljena osjećanja podižu u tvojim grudima!

⁸⁰ Mozart je tu ariju dodao za bečku premijeru opere *Don Giovanni*.

Čemu ovi uzdasi? Ova bol?

Taj nezahvalni duh me izdao, taj nezahvalni duh me baca u tugu, Bože! Ali izdana i napuštena, još uvijek osjećam sažaljenje prema njemu. Kad osjetim muku, svoju muku, moje srce govori o osveti, ali kad pomislim na njegovu opasnost, srce mi zalupa.

Definitivno je pogrešna pretpostavka *da se ona ne bori za moralna načela*⁸¹. Kao varijabilan lik negira jednodimenzionalnost samodemantiranjem, nestalnošću. U njenu osvetničku borbu (jer je ostavljena), negiranje želje za borbom, susretanje sa Zerlinom (X. scena prvoga čina⁸²) spoj ljubomore, želje za osvetom, ali i težnja da

⁸¹ Kierkegaard, Sören. Ili/ili. Str.187.

⁸² Iako je ovaj razgovor Donne Elvire, Zerline i Don Giovannija u radu već prethodno naveden, važno je još jednom ga prenijeti u cjelosti kako bi se objasnilo ponašanje Donne Elvire u cijeloj operi i njen odnos prema zavodniku.

DONNA ELVIRA: Stani huljo! Nebesa su me spriječila da čujem tvoje laži; ali došla sam na vrijeme da sačuvam ovu nesretnu djevojku iz tvojih okrutnih ralja!

ZERLINA: Jadna ja! Šta čujem!

DON GIOVANNI: *Sebi*. Kupide, pomози mi!

Sa strane Donna Elviri. Moj idole, zar ne vidiš da se želim zabaviti?

DONNA ELVIRA: Da se zabaviš? To je točno! Da se zabaviš! Okrutni čovječe, znam kako se zabavljaš.

ZERLINA: *Don Giovanniu*. Ali gospodine Plemenitašu, da li ona govori istinu?

DON GIOVANNI: *Zerlini*. Nesretna sirotica je u mene zaljubljena, a iz sažaljenja se pretvaram da je volim; moja je nesreća što sam ljubazna srca.

DONNA ELVIRA: Ah! Bježi od izdajice! Ne dozvoli da kaže bilo šta više; njegove usne lažu, njegov izraz lica je varljiv! Nauči iz moje patnje da mi povjeruješ; i neka moja opasnost stvori tvoj strah, o bježi, bježi! Ah, bježi od izdajice! Ne dozvoli mu da kaže bilo šta više; njegove usne lažu, njegov izraz lica je varljiv, da izraz lica mu je varljiv!

se upozori na Don Giovannia kao na moguću opasnost, zaista je uključena i moralna dimenzija (jer ukoliko se u laži nazire opasnost, moralna odgovornost jest otkriti lašca). Ljubomora koju iskazuje usmjerena je isključivo prema don Giovanniu. On je cilj. Svi ostali ženski likovi, ali i likovi uopće s kojima dolazi u kontakt, sredstva su kojima objašnjava ili opravdava predominaciju cilja u odnosu na sredstva, odnosno, objašnjava ili opravdava postupke kojima se želi približiti cilju.

I Leporello je na jednom mjestu u očitoj ulozi sredstva.

Monologom/arijom iz scene br. V. prvoga čina, u Donni Elviri pobuđuje osjećaj povrijeđenosti.

Leporello vadi dugački papir ili svitak, kojeg odmotava tako da se prostire od ruku do poda. To pokazuje Donni Elviri.

Napokon iz Leporellovih riječi saznajemo o čemu se radi:

Pogledaj, ova ne baš mala knjiga potpuno je ispunjena imenima njegovih ljepotica; svaki dom, svako selo, svaki grad bio je svjedokom njegovih poduhvata sa ženama. Draga gospo: ovo je katalog ljepotica koje je moj gospodar volio; ovo je popis kojeg sam ja napravio; pogledaj ga, čitaj sa mnom! U Italiji, šest stotina i četrdeset; u Njemačkoj, dvije stotine i trideset jedna, stotinu u Francuskoj, devedeset jedna u Turskoj; ali u Španjolskoj, u Španjolskoj već ima hiljadu i tri! Među njima su seljanke, sobarice, gradske žene, grofice, barunice, markize, princeze i tu su žene svih položaja, svih oblika, svih dobi. Sa plavušama imao je običaj da hvali njihovu nježnost, tamnokosima je hvalio postojanost, sije-dima slatkoću. Zimi želi punoću, ljeti mršavost. Visoka je žena

Donna Elvira uzima Zerlinu za ruku i one zajedno odlaze. (...)

otmjena; mala sićušna djevojka uvijek je zavodljiva; osvaja starije da bi ih dodao na spisak. Njegova ogromna strast je prema mladoj početnici; nije ga briga ako je bogata, ako je ružna, ako je lijepa, ukoliko nosi suknju, ti znaš šta radi.

Puna ogorčenosti, Donna Elvira shvaća da je prevarena. Cilj – Don Giovanni, odnosno, odnos povrijeđene Elvire uz pomoć sredstva – Leporella se mijenja. Kraj libretta dodjeljuje joj krajnju rezigniranost⁸³.

Lik Donne Elvire u operi je *vjerodostojan* utoliko koliko vjerodostojnost karakterizira kontinuum između pro i contra odluka svojstven rastrzanom živom biću (individui iz stvarnosti). Kao takva (za razliku od ostalih ženskih likova) naliče je žene iz stvarnosti. Kierkegaard tvrdi da ima *idealno držanje*⁸⁴. Ono je rezultat filtriranja Molièreove komike iz esencije priče u svrhu *renesanse* žene. Reinkarnacija Donne Elvire od strane muškaraca – umjetnika, Da Pontea i Mozarta, simbolikom upućuje na nadolazeće vrijeme. Ne zaboravimo, da je osamnaesto stoljeće povoljno tlo socijalizaciji žena. Već tada su članice viših klasa mogle biti glazbeno obrazovane⁸⁵. Zato je i

⁸³ Posljednje riječi koje izgovara su: *Ja idem u manastir da tamo dočekam kraj svog života.*

⁸⁴ Kierkegaard, Sören. Ili/ili. Str. 110.

⁸⁵ Više o tom segmentu razmatranja – obrazovanja žena u ovom periodu možemo naći u *Not in God's image*, posebice u dijelu naslovljenom *The early modern period*. Unatoč činjenici da se obrazuju, prioritet ostaje isti, što je vidljivo na sljedećem primjeru (autori na str. 247. parafraziraju Rousseaua): *Thus women's entire education should be planned in relation to men. To please men, to be useful to them, to win their love and respect, to raise them as children, care for them as adults, counsel and console them, make their lives sweet and pleasant: these are women's duties in all ages and these are what they should be taught from childhood on.* Prema tome

predstavljanje žena trebalo biti dolično. Žene bi trebale igrati ženske role.

Počinje neutraliziranje osnovnog patrijarhalnog polazišta. Opera na granici serie i buffe preispituje granične uloge poput Elvirine. Na taj način crpi ideju direktno iz stvarnosti zbog koegzistencija komičnog i tragičnog kao sastavnog dijela čovjekove svakodnevice. Opera i ovaj ženski lik su realistični.

I moral je realističan ukoliko uopći individualnu nelagodnu, u suprotnom on je nepojmljivi akt. Donna Elvira djeluje kao živi lik jer upire prstom pitajući se o smislu postojanja morala. Varijabilnošću, propitivanjem iskušava njegove granice pitajući se zašto Don Giovanni zaslužuje kaznu (ne samo zato jer je povrijeđena i reagira iz individualnih pobuda, već stoga što svoje iskustvo pridružuje iskustvima ostalih žena).

Primjer se nalazi u XIV. sceni drugoga čina.

DONNA ELVIRA:(ulazi očajna)Posljednji dokaz svoje ljubavi želim da ti dam. Ne mislim više na tvoju prevaru, osjećam sažaljenje...

DON GIOVANNI:(ustajući)Šta je ovo? Šta je ovo?

LEPORELLO:Šta je ovo? Šta je ovo?

DONNA ELVIRA:(pada na koljena)Od tebe ova napaćena duša ne traži nagradu za njenu vjernost.

DON GIOVANNI:Čudi me! Šta želite? Ako ne ustanete, i ja ne

ženska čitava edukacija bi trebala biti planirana u odnosu prema muškarcima. Ugoditi muškarcima, biti im korisna, osvojiti njihovu ljubav i respekt (poštovanje), odgajati ih kao djecu, paziti ih kao odrasle, savjetovati i tješiti ih, učiniti njihove živote slatkim i ugodnim: ovo su ženske dužnosti u svim godinama (starostima, vremenima) i one su ono čemu bi se trebale učiti od djetinjstva.

mogu da stojim!(Pada na koljena.)
 DONNA ELVIRA:Ah, ne smiji se mojim mukama!
 LEPORELLO:Zamalo me rasplakala.
 DON GIOVANNI:(ustaje i diže i Donna Elviru; pretjerano nježno)Ja da se tebi smijem? Nebesa! Zašto?Šta hožeš, živote moj?
 DONNA ELVIRA:Da promijeniš svoj život.
 DON GIOVANNI:Bravo!
 DONNA ELVIRA:Ti nemaš srca!
 LEPORELLO:Ti nemaš srca!
 DON GIOVANNI:Pusti me da jedem;
 (Opet sjeda da jede.)
 a ako ti se sviđa, pridruži se.
 DONNA ELVIRA:Onda ostani u svom prljavom smradu, užasni monstrume bez savjesti.

Donna Elvira simbolično priziva put do ženske samospoznaje. Ovo je konstatacija bez pitanja jer *nikakva melanholija, već samo nepokolebljiva i čvrsta ljubav prema životu u Mocartovoj muzici bila je stvaran i konkretan dokaz o tome da se "sve" ne samo može, već i mora – iskazati.*⁸⁶

Trebamo li odati poštovanje Mozartu i Da Ponteu zbog hrabrosti i želje da prikažu simboliku stasanja žene u stvarnosti unutar simbolike opere?

Sjetimo se antičke muze su bile i inspiratorice glazbe i poezije⁸⁷. S njihovim kultom su povezane Pitagorina i Platonova škola. Simbolika se nadopunjuje – umjetnost traži ženski oslonac. Wagner se slaže kada piše:

Žena stvarno voli, koja svoju vrlinu uliva u ponos, a svoj ponos u žrtvu, u žrtvu kojom, dok prima, ne podaje samo delić svoga

⁸⁶ Donà, Massimo. *Filozofija muzike*. Str. 88.

⁸⁷ Konkretan primjer iskaza je npr.Plutarh: *O muzici*.

bića već čitavo svoje biće, u najbogatijem izobilju njegovih sposobnosti kada prima. Da to što je primila pak veselo i radosno porodi, ženino je delo – a da bi to mogla da dela, žena stoga treba samo da u potpunosti bude ono što jeste, a ne da nešto samo želi: jer ona može da želi samo jedno – da bude žena! Žena je muškarcu stoga večno jasna i prepoznatljiva mera prirodne nepatvorenosti, jer je ona ono najsavršenije, što nikad ne izlazi iz kruga lepe spontanosti, u koji ju je uvuklo ono jedino što njenom biću može da podari dušu – nužnost ljubavi.

(...)

Pogledajte Mozarta! (...) Vidite njegovog Don Đovanija! Gde je ikad muzika dostigla tako beskonačno bogatu individualnost, gde je uspela da dâ tako sigurnu i odlučnu karakterizaciju u najbogatijem, najraskošnijem izobilju, ako ne ovde gde muzičar po prirodi svoje umetnosti nije bio ništa drugo do žena koja bezuslovno voli?⁸⁸

Ovo je efemeran dokaz, ali opet, kao da njemu možemo zahvaliti zbog prikazivanja statusa žene ponosito smještene na pijedestal u umjetnosti. Taj status u stvarnosti gotovo je nepostojeći. Probuđena u 18. stoljeću kao da stagnira sve do 19. stoljeća.

Okrenimo se ponovo glazbi.

Izravna sljedbenica antičke glazbe je crkvena glazba. U srednjem vijeku je većinom izvode klerici, dakle muškarci. Institucionalizirana Crkva u tom vremenu⁸⁹ predstavlja društveni primat. Ako su u sakralnoj umjetnosti prvenstvo prisutni muškarci, odgovor se krije u Svetoj knjizi. Već prvi Biblijskom mit o Istočnom grijehu

⁸⁸ Wagner, Richard. *Opera i drama*. Str. 82./83.

⁸⁹ Vidjeti poglavlje *Opera kao naraciji/naracija opere*.

objašnjava zašto je ženska uloga u svim društvenim aspektima veoma udaljena od muške.

Sažetak mita gdje: Eva prva zagriža jabuku sa stabla spoznaje i time je i prva popušta đavolskom zavodjenju, zbog čega su ona i Adam protjerani iz Raja; zaključuje da je žena grešnija od muškarca. Da nije tako ne bi prva posegnula za jabukom. Mit se uzima kao istina. Žena je poročna zato treba slušati muškarca. Stvarnost kreira ovakvu sliku, umjetnost je briše.

Antika je još uvijek prisutna sa svojim simbolom muze unutar srednjovjekovne umjetnosti koja slavi čednu ljubav i ženske ljepote te obiluje ženskim aktovima. Sve to je estetska interpretacija umrtvljene žene iz stvarnosti. U njoj su sve nalik jedna drugoj, opterećene ulogom ne biranja. Transcendentalna dimenzija se gubi. Nailazimo na paradoksalan fenomen žene kao mrtvog simbola, jer žena je formalno ipak živo biće.

Utjelovljenje je estetike – umjetnosti a marginalizirana u društvenom poretku.

*Glazba je govor zvuka*⁹⁰, a taj govor se da zapisati simbolima (notni zapis). Gomilanje simbola bez koegzistencije sa stvarnošću kao da ženu još više umrtvljuje. Njoj je nedopušteno da dosegne sebe barem uz pomoć tih simbola⁹¹.

Lik Donne Elvire podrazumijeva sopran. Ako su žene kao žene stasale u stvarnost tek oko 19. stoljeća, kako je

⁹⁰ *Govor zvuka* je naslov već ranije spomenute knjige austrijskog dirigenta Nicolausa Harnoncourta.

⁹¹ Još uvijek je riječ o statusu žene do 19. stoljeća.

do tada živjela Donna Elvira rođena 1787. godine?

Da bismo odgonetnuli odgovor na ovo pitanje, potrebno je poslužiti se retrospekcijom imajući u vidu i zane-mareni ženski glas.

Tek u 17. stoljeću dolazi do razbijanja razlika među pjevačima, tj. između kastratskog i ženskog. Ranije su kastrati⁹² igrajući ženske uloge sticali popularnost, dok o ženama pjevačicama još nije bilo govora u današnjem smislu shvaćanja (nisu postojale operne dive). No, međutim, ipak taj period još uvijek odražava prvenstveno želju za tehničkim podvizima u pjevanju. Tumačenje određenih uloga stoga i nije prioritet. Svijet kastrata, tako se širi, i to sasvim očekivano s obzirom na spol i slobodu koju nosi sa sobom. Nova rješenja donosi novo stoljeće.

Diskutabilna je uloga pjevačica, iako već postoje primadone nasuprot kastratima. Simbol su nepatvorene umjetnosti nasuprot umjetno stvorenom virtuozerstvu.

Dve se predstave erotskog imaginarnog sučeljavaju bez mogućnosti mešanja. Prva odluka revolucije biće da zabrani kastrate, a za njom će se povesti bratske republike posle osvajanja: kastrat predstavlja lepu ne-prirodnost koju treba otkloniti. Nije, dakle, slučajno što pojava građanske revolucije znači početak dugog niza primadona u Francuskoj, od Katalanijeve do Čintijeve i Milibrana. Kastrat i primadona, obično dramski sopran (Kucóni, Faustina) – relativno dubok glas – nose zajedno ideal tela u pevanju XVIII veka⁹³.

⁹² Kastrati su muški pjevači sopranskog i altovskog registra koji nisu mutirali zbog kastracije. Karakteristični su za XVII. i XVIII. stoljeće.

⁹³ Salazar, Philippe-Joseph. *Ideologije u operi*. Str.131.

Napokon Elvira kao simbol oživljava u tijelu oslobođene žene. Osamnaesto stoljeće je plodno tlo: glas se razvija, sopran je žena kojoj simbol neće biti stran. On je način njenog izražavanja, dodira s umjetnošću i egzistencijom. Konačno započinje rušenje mitskih barijera.

Činjenice govore da je ne tako davno 19. stoljeće zaslužno za ono što osnovno danas znamo o glazbi. Dramska uloga biva i jest itekako bitna, a spriječeno je i odstupanje od raspodjele uloga prema obujmu glasova – muških i ženskih. Također i *najviši ženski glasovi, oni najprodorniji postali su najomiljeniji*.⁹⁴

Donna Elvira, rođena u “pravo” vrijeme napokon živi kao žena.

* * *

Umjetnost egzistira kao zasebna, živa tvorevina. Nikako se ne nalazi u neskladu sa stvarnošću. Dapače, stvarnost ju vlastitom surovošću vrlo često guši namećući joj ograničenje izraza. U tim trenucima oduzima pravo vjerodostojne asimilacije umjetnosti s porukom koju želi odaslati.

Problematiziranje uloge izvođača vidljivo u navođenju razlike između kastrata i ženskih soprana, dotaklo se točke predstavljanja te glazbeno scenske manifestacije života. Shemu te konstrukcije čini želja za iskazivanjem moći lažno stvorenim virtuozištetom. Virtuoznost muških izvođača bila je na prvome mjestu, a cjelovit sadržaj

⁹⁴ Salazar, Philippe-Joseph. Ideologije u operi. Str. 164.

opere bio je u drugom planu. Vjerodostojnost prema kojoj bi ženske uloge igrale žene bila je gotovo uništena.

Donna Elvira sa vlastitim simboličnim očajanjem, koje je možda i moralno (baš zato jer očajanje kao rezultat prevare i jest, u neku ruku moralno pitanje), postalo je fraza (zato jer stvarno nije bila prisutna), ili je, što je još gore, ona kao žena – ženski lik, bila *parafrazirana* kastratom. Njezin bol i dvosmislenost bola, bio je banaliziran, bila je svedena na puku funkciju na sceni. Stvarnost je nalagala da rođenjem žena mora činiti ono što nalaže patrijarhat, a teška uloga majke i supruge nije ostavljala slobodan prostor svijetu umjetnosti.

Novo doba, s novim izazovima, novim simbolima i novim iščitavanjem poznatih simbola označilo je i u društvu i u umjetnosti angažiranost koja je podražavala stvarnost.

Sopran je žena i pronalazi vlastito mjesto u potpunosti *igrajući* svoju ulogu. Sve to, simbolizira Donna Elvira⁹⁵.

* * *

⁹⁵ Uvjeti su se zaista promijenili. Ženske uloge napokon dodijeljene ženama, nekadašnje kastratske uloge, vrlo zahtjevne kolorature, danas izvode pjevačice. Jedna od najslavnijih zbog iznimne kvalitete glasa je Cecilia Bartoli koja je snimila glazbeni uradak nazvan *Sacrificium – The art of castrati*.

Zaključak ili reinterpetacija simbola (Opća interpretacija slobode = donhuanizam⁹⁶)

Mozart je umro a nije doživio da bude dvorskim skladatelj. No, kroz glazbu koja je ostala iza njega, živo progovara o njoj (glazbi), životu, čak i o aristokraciji. Aristokracija se usudila uskratiti mu užitak stalnog zaposlenja bez dugovanja (jer Mozartov rad za života nikada od strane kritike, često i nedovoljno kompetentne, nije bio dovoljno valoriziran⁹⁷). Odatle pristiže i simbol poznatog razvratnika. Iscrpljujući nade žena koje čekaju da se ostvare njegova obećanja, on slobodno odlazi

⁹⁶ Donhuanizam je naziv jednog poglavlja Camusovog *Apsurdnog čovjeka* (str.66.).

Kako je don Juan "personifikacija" ljudske potrebe udovoljavanju vlastitim porivima, donhuanizam (kao osobina) je je sinonim za jednu od mogućih interpretacija slobode, ili slobodnog čovjeka, koja se iščitava unutar te općeprihvaćene kategorizacije, a očekuje se u ovome poglavlju koje se na nju poziva (Jednostavna shema bi glasila:

DON JUAN = ZAVODNIK; DONHUANIZAM = SLOBODA.)

Nije slučajno da se u ovome kontekstu našlo baš Camusovo poglavlje. Egzistencijalizam kao plodno tlo za misao o ljudskoj slobodi shvaćenoj na suvremen način ne razlikuje se od onog suvremenog uopće. Ratovi koji pogađaju i one koji im žele umaknuti (odnosno puk koji nema mogućnosti izbora, nema mogućnosti pobjeći) brišu individualnost. Strah od smrti, pa prema tome i intenzivna borba za slobodu zbog toga postaje kolektivna. No, do tog poimanja vode i druge interpretacije donhuanizma. Ovaj rad želi stvoriti smisaoni serkl tih interpretacija sloboda

⁹⁷ U filmu *Amadeus* postoje dvije ključne scene u kojima je karikiran odnos vlasti i umetnosti. Prva prikazuje Mozartov dolazak na dvor Josipa II. u Beč. Tu ga on dočekuje prilično loše svirajući Salierijevu koračnicu ne primjećujući vlastitu nekompetentnost. Druga scena je pak ona koja prikazuje premijeru opere *Otmica iz saraja* (riječ je o godini 1782.). Tu Josip II. na Mozartovo pitanje da li mu se sviđa opera koju je upravo čuo, odgovara da *ima previše nota* objašnjavajući da je činjenica da uho ne može primiti toliko nota, na što Mozart odgovara da *nota ima onoliko koliko ih treba biti*.

od njih, bez grižnje savjesti, jer, napokon, aristokrat je a aristokracija ne čeka, ne strepi, ne želi, već samo ostvaruje svoje želje. U tom slučaju Mozart je kao Elvira, žena u nadi i strepnji. Želi se svetiti i vraća se onome komu je dužna osvetu.

Samo Mozart i *Don Giovanni* kojega je on stvorio (operu, ne mit!) mogu istovremeno govoriti o dvije slobode. Jedna je vezana za umjetnost, jer Mozart je tada slobodan, a druga je ona za kojom je težio, nedostupna (zbog konstantnih dugovanja).

Tako, poput dueta gdje se glasovi isprepliću ne nadgavajući se, niti osujećujući jedan drugoga, one (življena sloboda – sloboda umjetnosti i žuđena sloboda) istovremeno govore o mogućim istinama različitih svjetova.

Što Don Giovanni može predstavljati sam za sebe, drugima može biti povod donhuanizmu. Ako je riječ o donhuanizmu, ne gine promišljanje o egzistencijalnoj slobodi, a ona se uvijek nalazi u blizini razmišljanja o moralu ili moralnome. Apsurd morala očituje se u želji da se svi identificiramo, a tako što nije moguće. Nikako ne možemo biti isti. Don Juan je to shvatio, zato ga moral ne dotiče.

Stendhal (Henri Beyle, 1783 – 1842) o Don Juanu⁹⁸ zaključuje da se *odriče sve dužnosti koje ga vezuju za ostale ljude*.

Nije li takva svaka individualna težnja; biti slobodan, ne dugovati ispunjenje obećanja, jer obećanja inkliniraju

⁹⁸ Stendhal. *O ljubavi*. Str. 219.

ispunjenju mimo stvarne želje za njim. Obećati predstavlja unaprijed učinjeno, a kako je moguće znati da li će postojati stvarni uvjeti za ispunjenje tih obećanja⁹⁹.

Don Giovanni da bi ostvario ciljeve laže, jer zna kako je obećanje dovoljno da bi se zaboravili naumi pri prepuštanju uživanju. Žene u obmani kada im je već nešto obećano što treba uslijediti, nesmetano su uživale u trenutku (ne razmišljajući o tome što je obećano). Ta Don Giovannieva manipulatorska igra predstavlja odnos vlasti i potčinjenoga. Da bi se ostvarila ideja nužna je obmana. Onaj koji obmanjuje je u prednosti. Već učinjeno nemoguće je promjeniti. Obmanjeni ne priznaju poraz, ratom brane čast. Donhuanizam tako prelazi na drugu stranu. Ta strana počinje osjećati vlastitu slobodu jer je izazvana prijevarom. Osjeća da može i smije uzvratiti udarac jer je njen integritet doveden u pitanje. Sada se ne biraju sredstva osvete, ideja je zauzela maha ne imajući u vidu moguće posljedice.

Pojavljuje se nova ideja – ideja o ljubavi. Nakon njenog rođenja uz Don Juana pojavljuje se i Werther¹⁰⁰ kao moguće objašnjenje ljubavi. Trenutna i destruktivna ljubav se nadmudruju. Obje na kraju nestaju. Objašnjenje je paradoks: ni jedna ne obećava trajanje.

⁹⁹ Odavde kreće povezivanje donhuanizma sa slobodom vezanom za poimanje rata.

Ova ideja se oslanja na egzistencijalizam, poimanje apsurga i otuđenosti koja postoji ukoliko se svijetu oduzme iluzija. Mit jest ta iluzija i pruža opstanak unutar granica ovoga svijeta.

¹⁰⁰ I Camus u *Donhuanizmu* i Stendhal u *O ljubavi* promišljaju o ovim simbolima.

Smisao egzistencije je zato besmislen. Postoje simboli koji čovjeku daju smisao jer u njima prepoznaje sebe onog sebi stranog. O njemu postojećem izvan granica stvarnog govori mit. *Mit je govor*¹⁰¹. Postoji razlika između jezika i govora. *Jezik je društvena ustanova, govor je individualni čin.*¹⁰² Prema tome, dokaz individualnosti vrši se upotrebom mita. Upotreba je rezultat motiviranosti onoga tko mit upotrebljava, pa je prema tome i mit građen istim motivom. Sukus mita uvijek je zadržan u svim elementima koji dođu s njim u vezu. Sve elemente tražimo u iskustvu a iskustvo nazivamo stvarnošću. Donhuanizam sa svojom težnjom da postane interpretacija slobode, zadržava dio mita utoliko što zavodi stvarnost. Poimanje slobode unutar naše sfere shvaćanja jest zavodljivo, pomalo lažno. Mi nismo nikada slobodni. Rođenjem nam je uskraćena sloboda prvog biranja.

Jasno je: sloboda je težnja koja je neostvariva.

Zato Don Juan završava u paklu.

Literatura

1. Barthes, Roland. *Književnost, mitologija, semiologija*. Beograd: Nolit, 1971.
2. *Biblija*. Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 1991.
3. Biti, Vladimir. *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska, 2000.

¹⁰¹ Barthes, Roland. *Književnost, mitologija, semiologija*. Str. 263.

¹⁰² Barthes, Roland. *Književnost, mitologija, semiologija*. Str. 321.

4. Cairns, David. *Mozart and His Operas*. London: Penguin books, 2007.
5. Camus, Albert. *Mit o Sizifu / Pisma jednom njemačkom prijatelju / Govori u Švedskoj*. Zagreb: Zora – GZH, 1976.
6. Curtius, Ernst Robert. *Europska književnost i latinsko srednjovjekovlje*. Zagreb: Naprijed, 1998.
7. Donà, Massimo. *Filozofija muzike*. Beograd: Geopoetika, 2008.
8. Focht, Ivan. *Tajna umjetnosti*. Zagreb: Školska knjiga, 1976.
9. Fergusson, Francis. *Sušтина pozorišta*. Beograd: Nolit, 1970.
10. Harmoncourt, Nikolaus. *Glazbeni dijalog*. Zagreb: Algoritam, 2008.
11. Harmoncourt, Nikolaus. *Glazba kao govor zvuka*. Zagreb: Algoritam, 2008.
12. Kierkegaard, Sören. *Ili-ili*. Sarajevo: Svjetlost, 1990.
13. Kuk, Derek. *Jezik muzike*. Beograd: Nolit, 1984.
14. Leonhart, Dorothea. *Mozart Jedna biografija*. Zagreb: Izvori, 2005.
15. Molière. *Don Juan ou le festin de pierre*. Beograd: Rad, 1962.
16. Mozart. *Pisma ocu*. Banja Luka: Novi glas, 1991.
17. Nietzsche, Friedrich. *Rođenje tragedije*. Beograd: BIGZ, 1983.
18. O' Faolain, Julia. *Not in God's image*. London: Harper colophon books, 1973.
19. Plutarh. *O muzici*. Podgorica: Unireks, 2008.
20. *Poetika ruskog formalizma*. Beograd: Prosveta, 1970.
21. *Rečnik književnih termina*. Beograd: Nolit, 1985.
22. Rosen, Charles. *Klasični stil / Haydn, Mozart, Beethoven*. Beograd: Nolit, 1979.

23. Rousset, Jean. *Mit o Don Juanu*. Sremski Karlovci; Novi Sad, 1995.
24. Salazar, Philippe-Joseph. *Ideologije u operi*. Beograd: Nolit, 1984.
25. Solar, Milivoj. *Teorija književnosti*. Zagreb: Školska knjiga, 2001.
26. Stendhal. *O ljubavi*. Subotica; Beograd :Minerva, 1976.
27. Souriau, Etienne. *Odnos među umjetnostima*. Sarajevo: Svjetlost, 1958.
28. Ujević, Tin. *Opojnost uma*. Zagreb: August Cesarec, 1986.
29. Wagner, Richard. *Opera i drama*. Beograd: Madlenianum, 2003.
30. Žmegač, Viktor. *Književnost i glazba*. Zagreb: Matica hrvatska, 2003.

Filmografija

1. *Amadeus*, Milos Forman, 1984.

Opera

1. Mozart (Da Ponte) *Don Giovanni*, Praha, 1787.

4.

(Ne)Svakidašnja jadikovka

(...)

Jer mi je mučno biti slab,
jer mi je mučno biti sam
(kada bih mogao biti jak,
kada bih mogao biti drag)
no, mučno je, najmučnije
biti već star, a tako mlad!"

Svakidašnja jadikovka,
Tin Ujević

Aristotel u svojoj *Nikomahovoj etici* piše da je *domišljatost strahovito vješto pogađanje*. Kada netko svoju zbirku eseja naslovi *Dosadna razmatranja*, ne može se čitatelj pred takvim nazivom ne upitati što je tu tako vješto smješteno u kontekst dosadnog razmatranja/razmišljanja i da li te teme koje su obuhvaćene tim naslovom pogodile srž neporecive neobuzdanosti dokolice, ima li ondje ironije. Ali vješto zavođenje naslovom naići će na otpor u sadržaju kojeg Karahasan dijeli na *Sjećanja*, *Pejzaže* i *Ljude*. Odsutnost onoga tko piše daje primat samom sadržaju.

Foucault (Što je autor?) navodi: *U pisanju nije riječ o pokazivanju ili slavljenju geste pisanja; nije riječ o fiksanju subjekta u jeziku, već o pitanju otvaranja prostora u kojem pišući subjekt neprestano iščezava.*

Na koji način iščezava ovdje subjekt dok piše? Što ispisuje tako da sve zapečati naslovom koji mnogo nudi (a da li obećava)?

Da, subjekt i ovdje iščezava utoliko što je odsutan tijelom ali iskustveno je itekako prisutan i u granicama jezika.

Taj jezik je isto tako iskustveno omeđen jezik.

Karahasan citira Fritza Mauthnera:

ne postoje dva čovjeka koji govore isti jezik. Materinji jezik je zajednički onako kako je horizont zajednički; ali ne postoje dva čovjeka s istim horizontom jer je svaki središte svoga vlastitog.

Ako je tako, naslov ove zbirke eseja naglašava važnost vlastitih jezičnih konstrukcija te je konstelacija sadržaja i naslova opredmećena kao i uvijek subjektivnim paradigmama.

Snaga jezika očituje se u snazi izražaja piščevog fakticiteta.

Razboritost u odabiru takvog naslova samo može naglasiti/uputiti/nagovjestiti cirkulaciju možda već poznatih tema čija prepoznatljivost ne mora nužno izazivati prijezir i izostavljanje.

Razboritost je zapovjedna; naime, njezina je svrha što treba ili što ne treba činiti (Aristotel, Nikomahova etika).

Baš ta razboritost koja gospodari odlukama ima moć suprotstavljanja anomalijama – Karahasan u *Geografiji sjene* piše o spaljenoj i ruševnoj Vijećnici. Životnosvjetovnim iskustvima doprinos čovjek iskazuje djelovanjem/

djelatnošću kroz unutarnji poriv/potragu za istinom (otvarajući se novo poglavlje vlastitosti istim pitanjem – zašto?). Ono što je svojstveno pojedinačnoj razboritosti tako domišljato i iskustveno daruje još jednu dimenziju onom već postojećem. Može se tvrditi kako je razboritost misaona djelomična anulacija postojećih istinitosnih životnosvjetovnih iskustvenih građevina čije odstranjene krhotine izbačene uslijed sebestitajućeg potresa ako se nadomjestite subjektivnoiskustvenim ne pridonose izmijenjeni te građevine do neprepoznatljivosti nego su joj samo dopune na onom horizontu drugačijeg/vlastitog preko *sjetila, uma i žudnje*. A to troje, uči Aristotel, *gospodari djelatnošću i istinom*. Pitati se stoga, zašto, pa onda na koji način slijedeći pri tom racionalističku tvorbu istine koja trpi nadopune jer nije iskustveni udžbenik – konkretnizirana misaona apstrakcija (?) koja može riješiti pitanje metafizike (na svako konkretno činidbeno “ovo”/“ovako” pruža “zašto”/“kako”-dopuna racionalističke uzročno-posljedične panorame) jest opet dokazivanje da *velika je zagonetka čovjek sam* (Aurelije Augustin, *Ispovijesti*).

Zato “dosadno” u *Dosadnim razmatranjima* svjedoči o dihotomijama formi kao *uzdizanje uobičajenog iskustva ili kao odstupanje od njega* (Bernhard Waldenfelds, *U mrežama životnog svijeta*). Riječ je o relativnosti misaone prakse jer kada Karahasan piše *Posvetu bosanskim franjevcima* može li itko pretpostaviti da će pišući ondje i o tragičnom odnosu heroja i božanstva doći do zaključka da u racionalističkom svijetu gdje vlada nužnost nikako ne može

postojati heroj. Dakle, taj racionalizam uvodi temperament samodestruktivnog oduzimanja slobode. Čovjek ne može biti heroj u svijetu nužnosti/kauzaliteta postavljenog tako da uništava ono što je svojstveno teocentrizmu. A teocentrizam razrješava enigmu bitka/smisla.

Dalje opet, Karahasan prisjećajući se repeticije Dostojevskog – *300 rubalja i pitanje o smislu* uvodi razmatranja o duši. Da, tehnološka stranputica opet guši metafiziku. Prisjetimo se ponovo Aurelija Augustina da bismo poput njega identificirati sjećanje i dušu. Bez konkretnog pri-sjećanja, iskustvo i misao sadržane unutar drugog horizonta i jezika mogu formulirati razlikovanje ispravnog i neispravnog neovisno o odsutnosti vlastitosti na konkretnom primjerku. Zato je i moguće shvatiti radikalno poigravanje ljudskim životom i vrijednostima bez direktne uključenosti u samo zbivanje neposredno. Vrijednosti za koje se zalaže etika mogu biti posredovano prisutne u svijesti pojedinačnog jezika i horizonta. Etika kao odsutni duh (nemilih zbivanja devedesetih na ovim prostorima) tako se suptilno problematizira u ovoj zbirci eseja.

Zašto?

Jer, kako navodi Kierkegaard (*Ili-Ili*): *tek kada život promatramo etički, on stiže svoju ljepotu, istinitost, smisao, egzistenciju, trajnost (...)*.

Spoznaja ili pitanje (o) smisl(u)a ne može preobraziti čovjeka u nebiće samo zato jer ne može shvatiti kontekst kretanja vlastite egzistencije. On se pita polazeći od sebe.

Vraćanje temi slobode, uništavanje ideje o čovjeku kao reproduktivnom materijalu tehnološkog svijeta je neminovna anticipacija pitanja njegovog smisla. Odgovor kojeg racionalistički pristup briše jest onaj koji ključna pitanja bitka stavlja u predio metafizike.

Karahasan zato i postavlja racionalizam nasuprot tradiciji metafizike, ali dajući prostora za nove horizonte/interpretacije, pitanje: *treba li Fausta spasiti?*, ostavlja otvoreno.

Iluzija o znanju o postojanju tako ostaje u domeni individualne otvorenosti za interpretaciju kroz iskustveno. Ono ne mora metafizici pristupiti jednako kao i drugi – zbog različitog jezika i različitog horizonta.

Dakle, kroz individualno.

Pišući o duši, Karahasan preuzima jedan koncept svijeta smisla kroz eksplikaciju vlastitosti subjektivnoiskustvenog.

Ono ipak, moramo se složiti, jest dijelom životnosvjetoavnog iako je duša isključivo dio vlastitosti.

Ako duša prestane biti dijelom vlastitosti, to upćavanje narušava ideju izbora/individualne slobode. Čitav koncept (o) autentičnosti se ruši. Ljudi postaju funkcije. Ljudi-funkcije obitavaju u svijetu proizvodnje gdje ponovo tekovine racionalizma koriste da bi samovolju pretočili u zanimanje opravdavajući postupke intelektualizmom – raciom a ne osjećajem/emocijom. Karahasan takve intelektualce poistovjećuje s Pontiusom Pilatusom. Krivnja

Pilatusova je nazivanje krivim imenom (uz ime i prezime je funkcija – intelektualca), tj. skrivanje sebičnosti iza funkcije što je onkraj hrabrosti/herojstva.

Uvezivanje *Sjećanja*, *Pejzaža* i *Ljudi* želi uputiti na potrebu metafizike koja nije izmaštana koještarija zbog granica razumijevanja bitka.

Ja vjerujem da se svijet kreće iznutra prema van i ozbiljno uzimam činjenicu da je u svetim, knjigama dragi Bog izgovorio svijet. Za mene nema sumnje u to da će se u materijalnoj stvarnosti pojaviti ono što je jednom izgovoreno (Karahasan).

Koliko god jezici bili različiti zbog različitih horizonta ili koliko god različiti horizonti bili zbog različitih jezika, etika koja se zalaže za smisao a pronalazi ga u ljudskom ponašanju i odnosu prema smislenosti postup(a)ka, priložena u nizu tih različitosti u tekstovima knjiga, jedina ima snagu da kroz prijateljstvo koje se stvori između teksta i čitatelja, a ono je moguće jer su *knjige hladni i sigurni prijatelji* (Victor Hugo, *Jadnici*), da prostor novim sjećanjima a ova pak novim mislima gdje neće biti mjesta ideji o rezignaciji, revoluciji orjentiranoj ka uništenju onog životnog u čovjeku.

Iščezavanje subjekta u pisanju tako se tako se kroz razboritost subjektivnoiskustvenog, onog drugog vlastitog u nadopunjavanju građevine životnosvjetovnog, misaonim angažmanom ili smislenim odupire korespondencijama bezumlja u poništavanju smislenosti bitka.

Ne dati odgovor na pitanje treba li Faust biti spašen nije pokušaj ukazivanja na besmisao slobode koja može biti destruktivna, nego pokušaj da se ta sloboda smjesti u smisao ponovo subjektivnoiskustvenog.

A sloboda i smisao mogu biti zajedno jedino kad metafizika nanovo uskrsne. A uskrsnuti može i preko posredovanjeg sjećanja i bez neposrednog iskustva.

5.

Ništa i nešto

Što jest *nešto* zbog čega o(p)staje razlikovanje zla i dobra i njihovih fetišističkih izvedenica Raja i Pakla?

Ako je nešto povezano sa značenjem i *ništa* je također.

Krenimo ovako:

Torinski konj (Tarr) je priča o preživljavanju u odnosu *ništa* i *nešto*, potpuno minimalistički. Ali renesansa minimalizma može se naći i u *Sotonskom tangu* (Kra-sznahorkai), prilogu rođenju i stasavanju tihe anarhije. Kakvi su likovi u tom romanu i kako se odnose prema distinkcijama?

Takvi da postaju svjedočanstva onoga *nešto* što postade postojeće jer u njemu (p)ostaje opipljiv dualizam. Rasprava o odsustvu počinje ovdje – sada.

Nešto postade naš svijet mogućih iluzija. A kakv je naš svijet? *Naš svijet je postmodernistička kuća strave* (Wilson). Nestabilnost, konfuzija, putokazi krajnosti dovode do apsurda. *Ništa* nečega što jest ili je bilo. Upravo zato jer nešto zaziva prethodno, zaziva sjećanje/spomen. Ako jest *ništa* nečega, onda priznajmo nedostajanje. Čega? Bića ili regula?

Ja jesam, bivam, mislim. Ukoliko je tako mogu shvatiti razgraničenja.

Ono što jest apstrakcija sadaovdašnjosti jest ono moje jastveno u vlastitoj biti bitka. Ono se pak iskustveno obrazuje. Uči se razlikovati krajnosti. Ponovljenom dualizmu. Opustošeni bitak bitaka zahtjeva mikroanaliza jastva pa onda i analiza onoga štostvenog po čemu jest ono što jest u svijetu kakav jest, u kojemu je Zemlja samo jedna točka-centar uobličavanja čovještva. Nadalje, moje – jastveno i ono štostveno jest razapeto između razuma i strasti. Upravo zbog toga lakše je pojmiti odsutnost *nečega*. A nešto je moguće zamisliti kao smisljeno i logično. Ako je tako, potrebno je odvojiti ništa i nešto da bi nešto u odnosu na suprotnost postalo smisao po sebi. Ništa jest prethodnica sadaovdašnjosti koju zahvaljujemo Sveprisutnom i Svevidećem (prije Početka jer u Početku bijaše Riječ). Nešto jest razlikovanje u sadaovdašnjosti. Iz čega proizlazi niz zabrana kao svakodnevnih lajtmotiva. Što smijem a što ne, što me određuje kao misaono biće, a što određuje to štostveno. Ono što je uvjetovano razumom naziva se moralno (Ciceron). A ono što je strast jest dio jastva koji više: *u svojoj osnovi, čovjek je divlja i užasna zvijer* (Schopenhauer). Prema tome, ono moje ja koje se obrazuje protivi se onome ja koje je divlje i nepokoreno. Dalje i za razliku od *Torinskog konja* a bliže *Sotonskom tangu* amoralno može predstavljati pustoš – odsustvo, nedostatak jer u tom kontekstu *nešto* ono što doziva odstupanje. *Nešto* kao prepuštanje apatiji – novi apsurd koji *ništa* vizualizira nečim što jest takvo kakvo jest u odsustvu drugoga – *nečega*.

Pitati se: jesam li onda zaista čovjek ili samo čovjekoliko biće strasti koje se obrazuje ne bi li obuzdalo nagne; ili stremiti onome *nešto* po čemu *ništa* predstavlja oponentno stanje i oblikovanje naravi tog stanja, *ništa* kao nedostatak onoga što jest i zbog čega jest *nešto* jest takvo – postojeće.

Pitati se o moralu jednako je kao baviti se područjem parcijalnog jastva, pitanjem stanja onog razumnog jastvenog obranjenog od maksimiziranja čulnog obmanjivanja. Pitati se o moralu jest jednako stvarati i bivati u onome *nečemu* što zaziva ono *ništa* samo utoliko ukoliko se ništavnost podrazumijeva kao stanje degradiranosti bitka.

Samoodređenje može opstati i prema jednoj osnovi, odnosno usmjeravanju k jednoj dimenziji bića gdje *ništa* predstavlja odstupanje –samodestruktivno unižavanje i bivanje jedino u strasti. Strasti koja želi pod svaku cijenu, onoj nepokorenoj, nestrpljivoj; onoj koja ratuje i nanosi zlo, koja je agresivno progresivna. Dolazimo do onog razlikovanja ljudskog od neljudskog, lošeg od dobrog. Je li loše izlazak iz suštine ljudskosti jastva, je li porok ili neformirano, nekultivirano jastveno? Što jest ljudsko a što nije? Je li zlo odraz strasti i protivno razumu pa stoga i to *nešto* što je manje ljudsko ili nije uopće ljudsko? Je li neljudsko prema tome *ništa*?

Dakako, Zlo nije neljudsko...Ili je to neljudsko u čovjeku...Nepochvječnost čovjeka, kao životna mogućnost, kao osobni projekt...

Kao sloboda... Dakle, posve je neprimjereno suprotstavljati se Zlu, distancirati se od njega, tek pozivanjem na ljudsko, na ljudsku vrstu... Zlo je jedan od mogućih projekata slobode što tvori ljudsku čovječnost... Slobode u kojoj su ukorijenjene u isti mah i čovječnost i nečovječnost ljudskog bića...(Semprun)

Neljudskost prema tome jest ono *nešto* što je (ponovo) odstupajuće ali i ono što je nisko, unižavajuće pa se zato približava onome *ništa* ništavnog, onome što je poražavajuće, lako podložno strasti a zato i nerazumno. Pitanje morala stoga je pitanje odluke ili pristajanja na formu/e ponašanja. Opće mjesto o slobodi odabira uskrsava u determiniranim oblicima ophođenja prema sebi, drugome i nečemu što je kontrolirano, zadano ili smisleno. Ne želim li biti podložan samo strasti željet ću uroniti u život ispunjen smislenim zadacima koje ću objasniti kao odraz razuma.

Isto tako, vlastito poimanje bitka treba shvatiti dvojako i u sljedećim dinstinkcijama: imaginarno kao dušu koja uzlazeći transcendentnim kuca neprestano na vrata Raja vs. realno kao tijelo koje se neprestano odupire Paklu jer je opterećeno vlastitim porivima. Nadalje, Raj je nagrada, Pakao je kazna. Ukoliko je Raj nagrada, ili bitak posvemašnjosti, Pakao je bitak propadanja i u srži nebitak. Ako je tako Raj je dobro – *nešto* što jest moralno, razumno, uobličeno, svrsishodno dok je Pakao sva moguća suprotnost koja u samom začetku jest *ništa*. Riječ je i o stanjima (sjetimo se Swedenborga!) duha. *Kakav si onako i vidiš.*

Svijet je stoga distonirana po-misao o vlastitom bitku oslonjena ponovo na razum-sko i/li na strast. Ako ni na što/*nešto* direktno ne mogu utjecati, dalje se približavam onome *ništa* u odnosu na polja nedjelovanja. *Nešto* tražim u sebi, u bitku između strasti i razuma. *Nešto* jest i jedno i drugo ukoliko nije potpuno potonuće vrijednosti. Kada je bitak u tom stadiju, on jest postojeći, jest bitak, nije nebitak. Nedostatak smislenog približava se formuli ništavnog iako nije *ništa*.

6.

Reinkarnacija pobunjenog čovjeka

Duša mi je nasmrt žalosna!

Ostanite ovdje i bdijte.”

(MK 14,34)

Što može prouzrokovati misao o privatnom i javnom?
Što jest a što nije privatno, odnosno javno?

Ako postoji svijest o vlasitom bitku onda ona mora biti razdijeljena na sfere pripadanja koliko god se odupirali svakoj pomisli o tome da tjelesna ljuštura sa svojom unutrašnjom sadžinom može ili mora pripadati bilo kome osim – meni. Javno mogu biti sročeni u profesiju, zalaziti u socijalna strujanja koja naglašavaju pripadnost i strogu uobličenosť u definiciju, privatno ću dakako opet biti dijelom definicije ali ona na svu sreću može biti toliko fleksibilna da će mi dopustiti da ju nadopunim ili da joj što god oduzmem. Javno i privatno se prožimaju ipak jer međudjelovanjima potvrđuju uspješnost ili bezuspješnost rukovođenja ulogama koje smo si odabrali i koje su nametnute. Postoji li u tom iscrpljujućem dokazivanju i samodokazivanju sredstvo koje će ublažiti bol sukcesivnog iscrpljivanja bitka ili će jedna dijagnoza umanjiti vrijednost jednog nasuprot drugome te u konačnici iznijeti

zaključak da je riječ o *bolesti kao odsustvu duševnog blagostanja koje ovisi i od kulture i lokalnih uvjeta, a ne samo od "objektivnih činjenica"* (Milaković)?

Moj nihilistički poriv zbog čega se može tvrditi da je moja duša (sve ono što podrazumijevamo pod tim pojmom) bolesna smije za sobom ostaviti muk jer *nesvjesno je nijemo* (Lorenzer). Moja bolest je manifestacija javno galopirajuće histerije ili je tihi ubojica iz zasjede opterećen onim unutrašnjim konfliktima potisnutih sjećanja ili trauma. Usloženost tih prožimanja, odnosno procesa međudjelovanja dodatno je otežana ako socijalni diskurs obuhvati ta oba pola računajući na vlastiti život zajednice/društva. Epidemija beznađa može zahvatiti društvo tako da su posljedice vidljive u uskom krugu istosti/jednakih s obzirom na društvene uloge. Sukob privatnog i javnog kulminirat će dalje i u kontekstu definiranja života unutar jednog omeđenog prostora – grada, države, regije, ali tada privatno neće biti više privatno niti javno javno već će ti oblici biti imenovani likom i naličjem tih prostora. Lice bile bi egzistencijalne poteškoće, ekonomski, politički i ini slike/disbalansi(...) dok bi naličje bila slika lansirana u medijima koju smo voljni prisvojiti prihvaćajući ju kao istinu.

U središtu svih tih odnosa je ipak čovjek sa djelovanjima izvan konteksta zajednice i pojedinačno. Rasprave o svim tim odnosima mogu biti dijelom postupka promatranja djelovanja empatije.

Lorenzer na jednom mjestu knjige *Intimnost i socijalna patnja* navodi kako je Kohut kao najvažniji doprinos

psihoanalize humanističkim znanostima odredio upravo uvođenje empatije.

Ona se, može se smatrati, gubi pod naletom želje za redom a ta želja je *najelementarnija pobuna* (Camus). Shvaćanje reda je diskutabilno ukoliko postoji mogućnost izuzetka.

Red u umjetnosti nametnut je od strane *slobodnog umjetnika koji sam mučno stvara vlastiti poredak* (Camus, *Govori u Švedskoj*). Umjetničko stvaranje tako rukovodi empatijom na vlastiti način dok izvanjsko djelovanje može biti transformirano u sposobnost ili nesposobnost čitanja rezultata tog stvaranja.

Red u javnoj sferi zato se ne mora podudarati s redom u privatnoj sferi djelovanja. Odnosno, psihološki mehanizmi mogu biti suprotstavljeni socijalnim/javnim mehanizmima.

Da li je moguće iz književnosti na temelju empatije iščitati stanje duše (ili psihe)? Može li adaptaciji u javnu sferu djelovanja prethoditi prihvatanje vlastitog poriva za umjetničkim stvaranjem pri čemu bi umjetnost naposljetku bila shvaćena kao oblik terapije (o ovom problemu piše Arheim u tekstu *Umjetnost kao terapija*)?

Camus svog *Pobunjenog čovjeka* teatralno suprotstavlja pojmovima kao što su pravda, disciplina, nihilizam, individualizam (...) kako bi objasnio samo dio konteksta paradoksalne stvarnosti. Pojedinačno nastojanje da se da prednost jednom nasuprot drugom dovodi do nijekanja ili

ponišavanja pravila jedne od baza. Takvo negiranje zato je i negiranje empatije jer empatija podrazumijeva postojanje želje za “potstrekavanjem” onoga što je svojstveno privatnom čak i ako je ono toliko varijabilno da je nemoguće obuhvatiti ga bilo kakvom definicijom. Izbijanje privatnih težnji u javnim afirmacijama bit će označeno kao degradacija pravila javnog ponašanja kao npr. u slučaju Mersaultovog ispijanja bijele kave nad majčinim odrom (individualni čin briše socijalna očekivanja).

Osuditi je moguće bez shvaćanja svih umrežanih karakteristika osobe. Apsurd tog nužnog suodnosa različito pozicioniranih pojmova jest u negaciji samopotvrđivanjem. Ukoliko jesam unutar kontekstualne stvarnosti jednoga izbačenog na površinu ono drugo će se raspliniti postajući zatvorena, teško dostupna cjelina podložna vlastitim zakonitostima.

Logika je podivljala rekao bi Henry Miller pišući o Parizu u svojoj *Rakovoj obratnici*, romanu koji slavi afaziju kolektivismu u korist individualizma teško shvatljivog možda, ali opipljivog kroz funkciju likova. Taj Pariz obuhvaćen likovima romana je lice tog omeđenog prostora.

Utiranje puta individualizmu kroz difuzno interpretiranje privatnog može ubuhvatiti mnogo kompleksnija pitanja kao što je pitanje samoubojstva. Htijenje ili nehtijenje života u odnosu na transcendentno razrješenje. Schopenhauer problematizira samoubojstvo polazeći od religije. Striktna zabrana ne postoji (kako navodi ignorirajući petu Božju zapovijed “Ne ubij” koja se nalazi

u Sarom zavjetu!) . Ona je rezultat, kako zaključuje isti filozof, *vlastitih filozofskih razloga* učitelja religije.

Ako bacimo pogled na ljudski život, vidjet ćemo da se on sastoji od neumorne i velike borbe za opstanak, i da zahtjeva najveće moguće naprezanje duhovnih i fizičkih snaga; da se ta borba vidi pred licem zala i opasnosti svih vrsta, spremnih da nasrnu na nas svakog trenutka (Schopenhauer).

Diskurs individualnog potkupljuje takvo razmišljanje. Pravo na život u tezi o antagonizmu privatnog i javnog može samo još jednom uputiti na trošnost idejnog falsificiranja.

Samoubojstvo koje se *također može promatrati kao eksperiment, kao pitanje koje čovjek postavlja prirodi* (Schopenhauer) dovodi ponovo do apsurdna. Određivanje koordinata tog problema vidljivo u *Mitu o Sizifu* doprinos je shvaćanju unutarnje kolizije. *Na svoj način, samoubojstvo rješava apsurd. Ono ga odvlači u jednaku smrt* (Camus). Racionalizirati smrt moguće je uobličavajući smislenost/i postupka interpretacijom čije neosporavanje validnosti istog postupka predstavlja oblik empatičkog s/uživljavanja. Javna osuda postupka bila bi rezultat poništavanja mogućnosti koegzistiranja djeljivih elemenata bitka.

Da li je onda liječenje duše isto što i kliničko liječenje psihičkih poremećaja?

Posezanje za posljednjim od svih izbora – rezultatom rješenja pronicljive ranjene duše/psihe utišava se načinom koji je određen i podređen javnom nasuprot privatnoj/individualnoj otuđenosti ili odbačenosti ili depresiji. Beznadnost gdje *sve što ljudi rade izgleda tako glupo, s obzirom na to da na kraju samo umru* (Sylvia Plath) zato se mora nadzirati prodre li u sferu javnog.

Stakleno zvono sindrom progresivne depresije smiješta u narativ kolorističke konstitucije bića ne pretpostavljajući, ne vrednujući bilo što osim Esther ali upozoravajući da je opasnost pobunjenog čovjeka izražena u buntu protiv samog sebe.

Empatija može ići u oba smijera: da bi spriječila postupak i da bi izostavila osudu onoga što je izbor individue i to ne da bi poticala takav izlaz iz apsurdna nego da bi dala prostor iskupljenju.

7.

Temperament čovječnosti i(li) drugo lice iskupljenja

Film *Šaulov sin* (L. Nemes) reprezentativno pokazuje ne samo preživljavanje nego i antigonsku borbu vraćanja dostojanstva onome kome je ono već oduzeto. Osjetila glavnog lika su oguglala, nestala je borba za opstanak vlastitog bića jer ambijent bivanja je uništavajuće sirov.

Je li moguće mrtvog čovjeka stavljati ispred sebe živućeg kad je kazna tako očekivana?

Sonderkommando možda ne želi sebi smiriti savjest jer on ne čini ništa u čemu njegov glas ima funkciju, on je tihi radnik abnormalne mehaničke fizičke pripravnosti ali uništenog duha, njegovo jastvo je izgubljeno do onoga trenutka kada uočava da nekoga može dostojno pokopati, ali i to je samo zabluda. Međutim, ono što je najvrijednije u čitavom procesu apsurdne bezizlazne situacije je dostojantvo mrtvog dječaka. Barem jednoga u nizu onih koji su bez traga nestali. Taj dječak je najprije postojao živeći, podsjećajući da se u nehumanim i zato očekivanim okolnostima može ipak dogoditi nešto nepredviđeno. Ali njegov život je kratko trajao. Ta kratkoća je ipak odupiranje od očekivanog.

Šaul želi spasiti to tijelo.

Zašto je došlo do prijenosa oduzetog dostojanstva živućeg, onome mrtvome? Je li to savijest; onaj posljednji glas koji se grčevito bori u jednom apsurdnom življenju koje tek čeka da bude prekinuto? Zašto je taj čin toliko značajan?

Iskupljenje duša tolikih bez groba, bez tijela, uskrsnulo je u tijelu dječaka. On nije sredstvo i cilj apsurdna već je reinkarnacija zatomljene želje, za sinom, za obitelji, za onim što je toliko važno živućem čovjeku. Tada kada Šaul želi pokopati mrtvoga – dostojanstven pokop je želja da jedno tijelo bude spašeno onda kada tolika ne mogu biti.

Tek ovdje, Šaul osjeća da ima pravo na vlastito mišljenje; *pravo na izražavanje mišljenja značajno je jedino ako smo u stanju da imamo vlastito mišljenje* (Fromm).

Je li to glas razuma ili neka suluda želja koja naginje tome da Šaul prije vremena presudi sebi smrt kažnjavanjem od strane nadređenih?

Fromm piše da *razum zahtjeva uočavanje veze i svijest o svome ja*.

Ali Šaul svoje ja ne iskazuje jer ne smije sve do tog krucijalnog trenutka spašavanja. Ako je Šaulov razum bio pomućen radi toga što je ambijent nehuman njegov postupak je ipak razumski razrađen i s jedne strane briše nečovječnost. Dva sredstva u kojima nije bitan identitet dobivaju smisao očovjekovljenog. Šaul i dječak.

Upravo Rosen (Dostojanstvo) i Kant bi zaključili kako se tim činom briše nehumanost u kojoj čovjek biva samo

sredstvom. Niti jedan čovjek ne smije biti sredstvo jer čak i Deklaracija o ljudskim pravima izričito nalaže dostojanstvo kao imanentnost svakog čovjeka.

Trostruko poniženje djelatnog čovjeka u ovom filmu je poniženje koje je uslijedilo prisilom rada kojom je samo odgođena smrt, samim radom s mrtvima-čišćenje prostora od mrtvih, od sunarodnjaka protiv kojih prvim poniženjem djeluje te samom prisilom boravka u tome zloglasnom prostoru.

Tim trostrukim sadizmom kojem je podvrgnut Šaul oduzeta je mogućnost samoodređivanja.

Na naknadu tome, dolazi Šaul tek kada želi pokopati onoga koga smatra vlastitim sinom. Uopće nije važno da li je dječak uistinu Šaulov sin. Važan je čin “*dostojanstva koje se mora potvrditi radi samog sebe*” (*Veritas Splendor – Dostojanstvo*, Rosen).

Šaul smatra da je njegova dužnost koju sam sebi pretpostavlja pokapanje prema židovskim običajima.

Etimološki gledano pak “deontologija” je učenje o dužnostima, te u stvari postoji načelna razlika između teorija zasnovanih na dužnosti i teorija zasnovanih na pravima. (...) mi imamo dužnost da se prema telima umrlih odnosimo s dostojanstvom naprosto zato što u načine na koje imamo dužnost da postupamo spada i to da izvršavamo radnje kojima izražavamo naše poštovanje. (Rosen, Dostojanstvo)

Ova dužnost koju osjeća Šaul je etički koncipirana dužnost koja ne očekuje korist već je uzročno-posljedični kodeks ponašanja prema mrtvome.

Ne odlikuje li se taj čin i milosrđem?

Dakako da da. Ali to je i znak pripadanja čovjeku. Jedini način da Šaul dosegne svoju ljudskost jest upravo taj čin. Njegova sloboda je anulirana. On ne posjeduje ništa niti ima slobodnu volju, njegov život čeka, kako rekosmo, na vlastitu smrt.

Što onda preostaje? Kakva borba?

Automatizirani pojedinac ne može ostvariti vlastitu slobodu nikakvim automatizmom, zato uz želju za pokapanjem mrtvog tijela dolazi i ona za bijegom, iluzorna kao i prvotna. No, uz te dvije možebitne slobode, ona koja je ovičena moralom jest bit Šaula kao čovjeka. Ono što je moralno mora biti u čovjeku jer moral jest odlika čovječstva (sjetimo se Kanta). U toj etičkoj opasci, ogleda se jedini mogući (s obzirom na ishod Šaulovog života) ishod etičke slobode koja je u Šaulu. Ako se nekome ukine sloboda izražavanja misli ukida mu se sloboda. Šaulu je na trenutak bila dopuštena ta sloboda. On se obraća s nakanom. Moral je prodro u pustoš.

Pakao može biti i u tebi, kažu. Ali pakao nije u Šaulu, u njemu je pustoš, pakao je oko njega. Ako je u njemu pustoš, onda je ona naprasno naseljena moralom jer se pojavila solidarnost kao naknada za anarhiju i pakao oko njega.

Zato njegov život poprima obličje smislenog u shemi: misao, riječ, djelo, molitva. Završnu riječ – molitvu, bi trebao imati rabin.

Dakle, u tom činu se također nalazi Šaulov etički kodeks. Čovjeku bez facijalnih ekspresija, u prostoru naseljenim zvukom užasa tišine osim radija koji se čuje na kratko, ipak se rađa misao kao otkrivenje slobode. Sama misao je potčinjena samo njemu, ono izvanjsko u nju ne mora prodirati.

Znamo li šta Šaul misli?

Ne znamo. O Šaulu se gotovo ništa ne zna. Osim imena. Šaul.

Šaul je kralj, koji pred kraj života nije bio vjeran Bogu. Ali Šaul je prvi izraelski kralj.

Ovaj Šaul je čovjek dobre nakane.

Što može očekivati za uzvrat?

Ništa.

Što je mislio dalje? Zašto dječaka mora ispratiti baš rabin molitvom i židovskim *ispraćajem*/obredom?

Zato što je metafizika dijelom bivstvujućeg koji etiku izranja iz dubine spoznajnog. Šaulovo ja nije kadro da na dostojanstven način isprati mrtvo tijelo. Taj etos koji izvire iz dubine spoznavajućeg koji je preko misli došao do činjenja – djela dokazuje da *metafizika odgovara biću kao logos* (Heidegger).

Napokon, odatle dolazi logika. Logos formira logiku tako da ono što je više od nas a opet rođeno s nama kao što je dostojanstvo, dobiva formu smislenog u jeziku iz koga i dolazi.

Ondje gdje nestaje filozofija počinje religija.

Ne, Šaul nije filozof ali njegova težnja postaje čvrsto vezana za misli o onostranosti. Ne, njega samoga, nego gledatelja.

Ono “zašto” koje se konstantno pomalja kao avet transmisijske značenjske, dolazi kao otklon kada se prisjetimo Finkovih riječi (Osnovni fenomeni ljudskog postojanja):

Ukoliko misli o onostranosti potiču od samog čovjeka, one su načelno samo slutnje živih – one su nagađanja u kojima srce jače govori nego um, bujnije kipte slike neobuzdane fantazije nego pojmovi mišljenja.(...)Ljudski život je posvećen u smrt.

Fink kaže da jedino čovjek umire. Svirepost smrti u koncentracijskom logoru nije umiranje nego ubijanje. Fatalnost takve smrti iskupljenje može naći jedino u molitvi. Ako postoji logika u kojoj logos ima svoju završnu naglas izgovorenu riječ, nasuprost pustoši i paklu, onda je on ondje gdje se čuje molitva.

Zato je dječak molitvom trebao biti spašen.

8.

Aveti kauzalnosti

Zašto ne možeš doseći za čim težiš, nego dohvatiš samo čestice
koje ti još bolnijim čine taj lov za varkama?

Guy de Maupassant
(Jaka kao smrt)

Čemu i kako težiti? Kako afirmirati sebe bez težnje i što je težnja? Je li ona oblik neke demencije, ludila koje je oformljeno i ukorijenjeno u nama, mozgu, u obliku atavizma, ili sjećanja ili energije koju nam majka impulsima vlastitog tijela ugrađuje onda dok još ni ne postoji misao o nama/tebi kao o osobi; dok smo smo želje u formi nedefiniranog bića ili odbojni, nepoznati, strani – objekti; viškovi?

I tako niz pitanja, došao bi klečeći i dahćući do Freuda, po x-ti put! Tko zna koliko osoba na svijetu pomisli na njega u trenutku perverzno se domišljajući kako da spoji sva pitanja i sve odgovore na onaj početni, temeljni odnos od kojeg sve kreće. Intimni odnos onoga koji je rođen a da sam to nije niti tražio i onoga tko rađa i potpomaže rađanje.

Kao da težnja i traženje, pronalaženje i jesu ekspanzivan odnos majke prema djetetu, pa majke i djeteta pa nakon toga djeteta koje se formira i transformira napokon u

osobu svjesnu da osim majke (!) postoje i drugi/e s kojima želi ili ne želi komunicirati, stvarati ili ne stvarati odnos: prijateljstva, kolegijalnosti, simpatije etc. A sve to želi ugraditi u idealističku projekciju, sliku stvarnosti koju samo on – ta osoba, čovjek u nastanku, individua par excellence, želi zaštititi vlastitim, autonomnim ekslibrisom – djelovanjem i koordinacijom slika, prividâ unutar prostora ograničenosti.

Na tragu rečenog, i Maupassant romanom *Jaka kao smrt* želi narativom obuhvatiti čitavu viziju čovjeka koji voli ideju: voli Any pa Anette, majku pa kćerku.

A zapravo, da li on “voli”, što on “voli”? Što se uopće može “voljeti”?

Ideja o njemu ili sam čovjek? Ili pak i ideja po sebi?

Voljeti je isto što i vjerovati. Ekvivalent naoko suprotnih polova koji izaziva na propitivanje: kako voljeti jednakim intenzitetom vidljivo i nevidljivo? Izrečeno i neizrečeno?

On *voli* ideju.

Lebdi u apstrakcijama kako bi rekao jedan lik iz romana *Kasandrin žig* (Dž. Ajtmatov). A ideju *voli* i protagonist trenutno kritičarima zanimljivog filma *Birdman*.

Jer ljubav ili voljenje je davanje smisla, razvrstavanje želja i mogućnosti. *Algodiceja*¹ (zbog čijeg se intenziteta – osjećanja razočarenja ili pomame (od)umire, a

¹ Posuđujem termin koji označava metafizičku interpretaciju bola (Peter Sloterdij: *Kritika ciničkog uma*)..

Olivier umire na kraju romana *Jaka kao smrt!*). Ali ideju je potrebno vizualizirati. Zato ideja koja se *voli* mora biti između ostalog i čovjek². Ako se čovjek voli kao ideja, onda impulsi moraju biti obostrani, poostvareni iako su impulsi za sebe.

Što je u umu žene i u umu muškarca kad su zajedno? Mogu li se potpuno razotkriti, ogoliti?

Ne, oni djeluju intuitivno, sa pretpostavkama koje mogu ali i ne moraju biti istinite, objektivne. One su mogućnosti koje žele da se ostvare. Individualna gno-seološka ravan. Radi želje i kauzalnosti odnosa u postvarivanju. Paralogizam poostvarenja, dakle, kao neminovnost.

Nadalje, kakav je odnos glavnih likova u Zolinom romanu *Slom*?

Kakve veze i smjernice on može ponuditi u poimanju “voljenja ideje”?

U ratu Prusa i Francuza na istoj strani nalaze se vojnici Maurice i Jean. Zajednički slijede ideju patriotizma, ali s različitim intenzitetom vjere u istu, a čijoj

²Mnogo je ideja. Od njih je sačinjen život. Ideja: redatelja, romanopisca, filozofa, pjesnika etc. Zato Cvetajeva na jednom mjestu piše: *Pokoravam se što u meni neprekidno ali ne i ravnomjerno zvuči, nečem što me čas upućuje, čas mi naređuje. Kad me upućuje – onda sporim, kada naređuje – povinujem se.*

Dalje također zaključuje: *Zašto pišem? Pišem zato što ne mogu da ne pišem. Na pitanje o cilju – odgovaram o uzroku, drugog odgovora ne može biti.*

A ne može ga biti zbog ideje, zbog njegovanja i reprodukcije te ideje koja je zato višesmjerna. Pa se zato vratimo i spomenutom *Birdmanu* i otvorenom završetku filma. Mi biramo kraj, ideju jer Birdman je svoju već odabrao i naglasio apoteozom travestije kao modusom vivendi.

različitosti pridonose i odnosi: obrazovanost - neobrazovanost, razmaženost – nerazmaženost, kultura – priroda, buržuj – pučanin i td. Dijeleći ideju oslobađanja, kasnije dijele i ideju prijateljstva (spašavanje, hranjenje, snalaženje u ratnim uvjetima). Henriette, Mauriceova sestra se sviđa Jeanu. I njoj se sviđa Jean, ali o tome ne progovaraju, ideja tog odnosa je želja.

No, što se događa kasnije?

Nakon što se pojave/odvoje dvije frakcije, dvije ideje istog naroda – građanski rad, Jean ranjava Mauricea. Slučajno naravno, nije vidio da je onaj na koga je nasrnuo, njegov prijatelj. Maurice nakon nekog vremena umre. Henriette je tek nakon bratove smrti prozrela svoju želju – vjenčanje s Jeanom. Oni se rastaju neostvarenih želja o uzajamnosti. Poostvarenje je tabu realiteta vidljivo ne samo u odnosu mogućih ljubavnika, već i u odnosu prijatelja (Jean i Maurice) čija se različita ideološka usmjerenja zauvijek rastaju kao i njih dvojica.

Zbog čega?

Zbog ideje, Zoline, možda političke i ideje koje inkorporira u živote svojih likova. Težnje za poostvarenjem. Koncentracijom na jedino moguće, ono što je preostalo – (još jednom!) ideju (o)³.

³ Tako Zola završava roman ovim riječima: *Opustošeno polje bilo je zaparloženo, izgorela kuća je srušena, a Jean, skrušen i ojađen kao nitko, otišao je kročeći u susret budućnosti, spreman da se lati velikog i teškog posla: ponovne izgradnje cijele Francuske.*

A što je budućnost ako ne želja za poostvarenjem ideje aktiviranjem i usmjeravanjem “trčanja” za vizijom.

Da li je moguće zamisliti Jeana i Mauricea, Jeana i Henriette u drugom odnosu, drugačijem nego što jest?

Nije u ovome kontekstu poostvarenja.

Zato jer se impulsi nikad ne mogu u potpunosti podudarati. To su mogućnosti koje žele da se poostvare do kraja, ali su neostvarive, neobjektivne.

Izvanjska kauzalnost ih melira u vlastitom aranžmanu.

Kao likove u predstavi. Likove koje na sceni prati Newland Archer (film Martina Scorsesea *The Age of Innocence*). One na koje su mu oči fokusirane. A i on je kao i ti likovi u poostvarenju (građanskom/elitnom, bračnom – s May Welland, te naposljetku onom romantičnom s groficom Olenskom gdje sama ideja/želja uzima maha).

Ideju voli kao ideju (odnos prema Olenskoj), kao prošlost u budućnosti i sadašnjosti. Toj prošlosti je ipak mjesto u njezinom začetku, vremenu gdje je nastala. Zato u poznim godinama odbija “vidjeti” ideju, oživotvorenje ideje kao ličnost/lik koji je stvaran i na kome se vide godine, vidi se prolaznost. Ideja nema prolaznosti. Poostvarenje kao nedovršena, nezavršena akcija akcijâ je njezin stvarni cilj.

U glazbi nadalje, isti je cilj i simfonijske pjesme⁴.

⁴ Prema definiciji, simfonijska pjesma je *programno orkestralno djelo u jednom stavku, slobodne forme, u simfonijskom stilu (specifičnoj orkestralnoj kompozicijskoj tehnici izgrađenoj u simfoniji bečkih klasika)*.

Bečku simfonijsku školu je proučavao muzikolog Guido Adler.

Berliozova *Fantastična simfonija* (glazbeni locus communis) je također želja, poostvarenje ideje o glazbi koja može biti sačinjena od programne osnovice kao umjetničke projekcije osjećaja. Romantizam kao ideja epohe reflektira se u glazbenom romantizmu, iskazu jedinstvenog jezika – notnog teksta, pokušaja, poostvarenja ideje (o) poetičke/oj komponente/i.

Zvuk, melodija idu ka ideji da jesu i jezik koji uvezuje priču – dramski tok. Završavaju ponovo u ideji i pojedinačnom poostvarivanju. Glazba Berliozu nije bila *samo* glazba.

Poostvarenje u impulsu, a/efektu rodilo se iz romantičarske vizije.

9.

I nadrealno je stvarno – poetika zrcalâ – vol.1

Kakav golemi, čudesni svijet u mojoj glavi.

A kako se osloboditi i osloboditi njega, ne rasprsnuti se. Ali
hiljadu puta rasprsnuti se nego ga u sebi zadržati ili pokopati.

Pa zbog toga sam i tu,

To mi je posve jasno.

Franz Kafka, *Dnevnik*

Duša i tijelo = hipoteza o podvojenosti koja seže u pitoresknu spoznaju o biću i svijesti.

I dok taj dualizam potiče na razmišljanje i pozivanje na filozofske postavke koje i danas ne jenjavaju, ne zaboravimo da on nužno sa sobom donosi i percepcije vremena koje sve to trpi. Dodamo li tome i književnost ili umjetnost, vrijeme neće više biti samo permanentna (sic!) kategorija mjerena godinama i iluzornim spektrom znanja o njemu, filozofski teorem o bitku koji inzistira na dubini iako proširuje i uopćava. Sjetimo se samo jednog primjera koji ide u prilog odnosu *bitka i vremena*. Riječ je naravno o Heideggeru. Što on zapravo obuhvaća terminom *tubivstvovanje (Dasein)*. To je i ontološka i fenomenološka analitika postojanja.

Što zaključiti, može li se zaključiti?

Vrijeme će tek tada biti konfuznije nego što svakako jest. Biti će usmjereno na pojedinačno, psihološko i subjektivno. Edin Pobrić (*Vrijeme u romanu od realizma do postmoderne*) vrlo jednostavno objašnjava tipologiju vremena u književnosti, napose romanu. Tako najprije moramo razlikovati *fizikalno* i *psihološko (subjektivno)* vrijeme. Upravo to vrijeme – subjektivno je ono koje se ne mora potvrđivati fizikalnim vremenom. Dalje autor navodi tipologiju tzv. “novog” vremena *kako sa stanovišta lika u romanu tako i kroz unutarnju strukturu djela etc.*

Subjektivno vr(ij)eme(na) nam se razlikuju prema iskustvu; da, svi to znamo, nije potrebna “ljubav prema mudrosti” da bismo zaključili očito. Iskustvo i vrijeme kao različito od općeg ili uopćenog prepoznatljivog je shema međudjelovanja našeg tijela i duše – prizma.

To dvoje čini nas živim, svjesnim bitka. Uključenim, uronjenim u vlastito postojanje. Odvojenim i metamorfnim (Jer nas misli mogu vraćati u prošlost, obećavati budućnost, ignorirati sadašnjost i što sve ne?! I kako onda biti cjelovit, priseban?), otklonjenim i zaklonjemin u zrnu preživljavanja.

Nadalje, ne stoji li čak i religija a potom i čvrst literarni oslonac Dante nepomično iza teze da se smrću duša odvaja od tijela; tijelo nestaje a duša nastavlja živjeti (ili prolazi kroz?) u Paklu, Čistilištu ili Raju. Ona je ta koja biva nagrađena vječnošću kakva god da ista vječnost jest.

Ali što je dakle duša?

Zašto je toliko prisutna u raspravama, u umjetnosti-
ma, u životima – kao ponovljena ili ponavljajuća revolu-
cionarna (po)misao?

U kakvom je ona odnosu sa tijelom ako su možda od-
vojeni i spojeni jedno vrijeme, za života umjetničkog ili
ne...?

Što tijelo čini i može činiti?

I nemir, drhtavica su refleksi beznađa, odgovor tijela
odmetnutoj duši. Trijumf misli/î. Tijelo naprosto ustu-
kne, i to poraženo.

Ona, duša je spona, emotivna supstancija, viši oblik
djelovanja. Zato je i nadrealna.

Subjektivno sveobuhvatna i objektivno neshvaćena.

Pretpostavka je da smo i nešto više i složenije od ono-
ga što je priprosto i obično. Svakodnevno, svedeno na
tijelo ispod dijafragme.

Tako Plotin zaključuje: *kad bi duša bila tijelo, ne bi po-
stojalo ni opažanje ni mišljenje ni saznavanje ni vrlina ni
išta od ljepotâ.*

Dakle, ono iznad je vrijedno, zar ne?

Ono bi trebalo (trans)formirati dušu.

Dalje, i Aristotel (*O duši*) nas uči jednoj od distinkci-
ja, razdoru između sistematičnosti i nesistematičnosti
– učinkovitom dvosmjernom djelovanju.

Vežanost za filozofske postulate, epistemološke koji filtrirajući se kroz praksu a priori moduliraju percepciju stvarnosti, percepciju vremena, percepciju *uloge u svijetu* – frakcijâ je potragâ za životom u konačnici.

Život je čini se, uz “splet okolnosti” i niz okvira koji se šire i to onako kako mislimo da se trebaju modelirati, točno prema želji i nepostojećem. Percipiramo svijet u odgađanju percepcije svijeta u kojem boravimo, mi – tijelo i duša. Odveć odvojeni nedovoljno naučenim poučkom mudrosti. Percepcijom razdvajamo jer niti jedna teorija nije od pomoći.

A što je percepcija?

Rezultat. Zatečena misao. Ubrzani rad srca. Ono što jest i u tijelu i u duši.

Nadalje, uz predigre percepcije/a, razbacane kakve jesu (mnogo ih je, promatramo svijet i sebe, zato se gomilaju), stvara se ambijent za konačan obračun s tom mnogostrukošću ali kao varkom. Pobjedom trenutka spoznaje, kvintesencijom tog mnoštva, jedinstvenog vremena subjektivne priče (jer život i jest sociološki, psihološki, biološki narativ) koja nužno mora biti i dijelom filozofije (fond zajedničkog u svrsi pojedinačnog!).

Ona – filozofija mora biti njezina marioneta. Podložna iskustvu, subjektivnom vremenu, subjektivnošću vlastitosti – onim što nas čini tim što jesmo ako jesmo. Ako jesmo onda smo i svjesni osamljenosti bića. Ono mora biti takvo da bi potvrdilo bitak.

Filozofija nije subjektivna. Ona je ogledalo percepcije stvarnosti uopće. Individualne, subjektivne kategorije je ne zanimaju.

Je li to tako?

Filozofija pokušava biti amblem vojske istosti.

Ali i ta istost biva drugačija iz epohe u epohu. Ona nije (iz)vankontekstualna u odnosu na vrijeme (sjetimo se i Heideggera).

Ona je u vremenu, u zbiljskom dakle, u izričitom sada – ovdašnjem.

Ali i sada i ovdje se razgraničava paradoksom: mi jesmo ali i nismo. Tijelo jest ali i nije sada i ovdje, ono izmiče sada – ovdašnjem zbog kretanja u prostoru koji jest jedan ali se zatvara ili otvara u odnosu na pokretnost tijela.

Istost je opće, javno, sada – ovdašnje na ulici, trgu, u parku. Tada je istost na najvećem nivou istosti.

U kinu je također istost, ali je prostorno više ograničena, sintetizirana u pažnju/i na “ono” što se promatra ili jest promatrano.

I tada su tijela a ne Tijelo u sada – ovdašnjem, iako Tijelo nesumnjivo jest. Oni je “tu”, “ovdje”, postojeće (samo sebi potvrdno, u-sebi, sa sobom, oblikovano).

Što onda jest filozofija? Ako tijelo jest i Tijelo?

I Rorty (*Filozofija i ogledalo prirode*) redefinirajući filozofske klišeje postavlja pitanje što filozofija u svojoj srži zapravo jest.

Doima se da je ono ostalo otvoreno u silini ponavljanja i obnavljanja prakse rječju “možda” zbog čega pitanja filozofije kao i njezina/e interpretacija/e ostaju epohalni placebo (učinak? za kratko vrijeme?).

Ali snaga odluke izaziva: neka *filozofija* bude *ogledalo svijeta!*

Tek nakon učenja, istraživanja, čitanja i življenja u sinkraziji odnosa uslijedi napokon ona jedinstvena i personalna interpretacija, skupljena u “definiciju” ili (i)spis jednako osobnog protoka vremena, ideja ili intuicija jedinstvenog poretka koji ne mora biti sistematičan.

On je “moj” odnos prema “meni”; zato je i to vrijeme “moje” i tijelo i duša. Mogu u svojoj definiciji raditi s njima što hoću. Dijeliti ih i spajati prema raspoloženju i iskustvenim mjerama, sinestezijama.

Ako je tako i književnost može podržavati svoju/vlastitu *hermeneutičku* jedinstvenost (koisteći filozofiju/e kao ideje i praktično ih sprovodeći u djelo) tek ovlaš izvlačeći i podvlačeći je autentičnošću iz konteksta isto tako autentičnih kauzalnih uvjetovanosti. One su svojstvene sebi, uronjene u vlastitost. Iskustvo – praksa.

Duša i tijelo u parcijalnim epizodama.

Književnost uravnotežuje idući pasažima raspoloženja, percepcije, nadnaravnog ili čudesnog prekidajući jedan put preusmjeravanjem, zaustavljanjem nekim drugim vremenom, bez očekivanog slijeda, iznevjeravajući

očekivanja. Ona eksperimentira rušeći barijere egzaktne kauzalnosti (uzrok+posljedica).

Vrijeme je tu “vitražno”, sačinjeno od dijelova.

U njemu – narativu, tijelo i duša koji su kako konstatiramo, ionako u potrazi jedno za drugim, mogu biti još više nadnaravni, nadrealni. Ali oboje, ne samo duša. Književnost nudi i taj ustupak pokazujući kako smo upravo mi sami i nadrealnost, i nepodudarnost i čudesnost. Jer je od nas i iz nas ona nastaje.

Ona je stvarnost koja se skuplja i buja u nama. Stvarnost je jer jest nesumnjivo u nama. Kako mogu onda sumnjati da ona jest?

Osjećam je.

A što je u nama nego dinamika raspoloženjâ. Autentična mjera vremena.

Jest, nadrealno je u nama. Ono nepovratno i nestalno.

Ako je tako, književnost je odraz. Zrcalo nadrealne cjeline.

Duša nastavlja put i nakon tijela – to je jeka ogledala svijeta. Ako je tako onda ona može izmanipulirati i postojanje mnoštva tijelâ.

Evo što kaže suvremena književnost.

Mirnes Sokolović u *Rastrojstvu* dijeli likove a prema toj razdiobi oni su tijela koja su odrazi jednog raspolučene duše; jednog koji jest i mnoštvo.

...svaki put kad bi me vidio činilo se kao da razgovara s nekim drugim, jer sam tada, ostavši u samoći nakon što kamarad

nesta iz mog života, smislio četvoricu svojih prijatelja, davši im ruska imena, sam na mansardi, šaljući ih onda u dan da umjesto mene žive i razgovaraju s ljudima, onako kako je svakomod njih pristajalo ili bio gušt u tom trenutku.

Možda piščeva svijest i podsvijest dozivaju Teofrasta.

Svaki lik ima svoju funkciju a da na samom početku stoji sjenka smrti jednog koji jest svi oni ili u kome su svi oni. Karakteri, tijela, osjećaj/i (o).

Oprostio sam se , u sebi, samo ih zagrlivši – neću reći: isa suzama u očima – i s Rostropovičem i s Dolgorukovim i Nehljudovom, i Lavrovičem – svi oni zajedno, dali su jednu: jedva dostojnu (poetsku) dušu, koja je konačno otperjala čeznući za spokojem. Ostalo im je micanje usana u grobu kojim su se tješili, kao i suluda nada da će se srce već jednom praćaknuti iznova. (...)

Ogledala su se razmnožila, iskrivila. Tko se kome obraća, tko je s kim, kakva je to unutarnja borba s tjeskobom.

Nije li ta duša kao čudesna epifanija?

Jer ono što je u njoj izazvano je trenutkom, raspoloženjem što je opet izazvano mnoštvom predašnjih trenutaka i raspoloženja posloženih tako da djeluju kao utjecaj neznanih sila.

Sve to se nalazi u književnosti rukovođeno onim tko stvara izazvan drugim silama koje uobličavaju metafore, simbole, jezik autentičnosti – roman postaje cjelina. Enterijer ideje i idejnog.

Ukoliko je tako, moraju postojati razlozi zbog kojih ono jest tako – konstrukcija apologije/â sa začetkom u

čovjeku koji je/ih čini odnosno prepoznaje stvarnim po sebi.

Stvarno je ako je u meni, to je moje stvarno; moje Tijelo i moja duša u sada – ovdašnjem.

Možemo li stoga zaključiti: *književnost je ogledalo čovjeka!?*

U njoj vidimo tijelo i dušu: nekontroliranu misao, lebdeću i nestajuću i razdijeljene oblike (kao, ponovo u *Rastrojstvu*).

Književnost nas upućuje. Pisac je jedan od nas. Ne zaboravimo! On je Tijelo sada – ovdašnjeg, on jest.

Što su činili Virginia Woolf i James Joyce “konfuznim”-narativima koji su kao i mi i naše vrijeme i naše percepcije – misli, svakako. Dali su omaž individualnosti, vremenu koje je “moje” i zato u njemu može biti sve ono što nitko drugi ne može razumjeti (ili ja najbolje mogu ne razumijevati!).

Kontrola ne postoji. Misli vrludaju.

* * *

Načas mi se čini da je moja unutrašnjost sačinjena od stakla, od sitnih pravilnih ogledala složenih u kugle, onakvih kakve vise sa stropa u disko klubovima, okreću se i na plesače bacaju snopove bijelog svijetla. Ogledala su okrenuta unutra, ogledaju se jedno u drugome i čine umnoženu pravilnu kristalnu strukturu koja nema kraja ili joj je kraj nesaglediv. Misli, osjećaji, događaji, osvjetljeni minijaturnim snopom svjetlosti, reflektiraju se u svakom pojednom ogledalcu i vežu u mrežu sjećanja, u kojoj se ne gubi ni najmanji dio prošlosti.

Ali upravo me tada spopada fizički osjećaj cijepanja nadvoje. Osjećam najprije neizdrživu napetost, a zatim pkinu. Pukotina raste. Lomim se kao tanak, krut komad papira. Mrvim se. Sada su to komadići koji lete po sobi. Košmaro Ja tone u svijet mutnih prikaza i halucinacija. Zatim izbija iz dubine – tamno, divlje, nepredvidivo. Trese me, ne pušta. Vuče dalje. Grize trbuh, otkida komade mesa. Ostaju rupe. Ne mogu protiv njega ništa. Visoko gore, netko sve to gleda. To sam također ja. Znojim se – i od tog slatkog mirisa gubim svijest.

(Drakulić, *Hologrami straha*)

* * *

Ruke mogu pisati, svirati, slikati a hoće li iste radnje popratiti i duša?

Je li raspon različitih vremenâ, čudovišni i teško spoznajno uhvatljivi dijalog znanja (o) (filozofija) i umijeća (umjetnost) – čega?

On je rušilački amok.

Književnost može podnositi.

Podnoseći stvara. Stvara jezikom i u jeziku – stvara značenje, (od)naređuje bitak.

I snovi postoje iako nisu stvari (Ujević). Dakle i duša onda može postojati. Nadrealno je stvarno!

Moje postojanje tome svjedoči.

Postoje tumači. Postojim Ja. Tijelo. Duša. Mnoštvo ako je potrebno u sada – ovdašnjem.

10.

Mogućnost tragičnog u romanu egzistencijalizma

Početak

Stranac i *Mit o Sizifu* su Camusova djela koja objašnjavaju poimanje ili “mirenje” s pojmom alijenacije u svijesti suvremenog čovjeka. Upravo ovaj pojam Nikola Kovač rabi pišući o cjelokupnom Camusovom stvaralaštvu (*Sukob bića i ideala*). Zadatak ovoga rada je objasniti što bi obuhvaćao taj pojam ukoliko ga vežemo uz Camusova već spomenuta djela ali i roman *Kuga*.

Na jednom mjestu Camus ističe da je *umjetnost ništa bez stvarnosti*. O kakvoj stvarnosti je, prema tome riječ? U kakavom odnosu su ta ista stvarnost i umjetnost. Kakvom su idejom vođene?

Kako je moguće da se čovjek prepušta vlastitoj otuđenosti, odnosno, što ga na nju navodi?

Svi odgovori se nalaze u spomenutim djelima.

Apsurd i revolt su također dva značajna pojma. Kako oni figuriraju u Camusovim očima, kao ih objašnjava, da li ih je moguće izbjeći?

Zanimljivo je da autor neprestano inzistira na *nadi* čiju mogućnost opstanka itekako podupire u svijetu

besmisla. Uz nju apsurd dobva novu dimenziju. Čovjek se počinje “buditi” mišlju da ako ne uspije promjeniti neminovno, barem ustraje u toj mogućnosti, da ipak takvo ništo nije potpuno isključivo. Taj čovjek je pobunjeni čovjek. Sizif čija nam je sudbina itekako poznata, postaje njegovim simbolom. Ta sudbina zapečaćena poznatom radnjom je značajna zbog trenutka kada Sizif on postaje nadmoćan u odnosu na kamen. Camusa zanima upravo taj trenutak zbog odsutnosti apsurda. Kada se Sizif spušta u podnožje u kojemu kamen nepomično leži, on je nadmoćan, *on je jači od svoje stijene*¹. Na ovome mjestu se pomalja nada kao jedino rješenje, jer je posao koji Sizifu predstoji neminovan, apsurdan.

Kao pobunjeni čovjek (ali ne doslovno u Camusovom shvaćanju, jer ta pobunjenost je faza koja predstoji književnosti – opusu nakon faze apsurda) na neminovnost sudbine ne gleda kao na isključivu kaznu, u kojoj je mižerna njegova uloga, već je promatra u dvostrukosti, pri čemu opet, njegova istrajnost biva nagrađena trenutkom spoznaje o nadmoći u odnosu na stijenu.

¹ Camus u *Mitu o Sizifu* (str. 112.) taj trenutak Sizifove nadmoći u odnosu na stijenu i svoje zanimanje (autorovo! za taj isti trenutak) iskazuje slijedećim riječima: *Na samom svršetku teška napora, određena prostorom bez neba i vremena bez dubine, cilj je bio postignut. Tada Sizif promatra kamen kako se za nekoliko trenutaka spušta prema tom nižem svijetu, odakle ga opet valja uzdignuti do vrha. On iznova silazi u podnožje. Baš za vrijeme toga povratka, toga odmora zanima me Sizif. Lice koje pati u neposrednoj blizini kamena već je i sam kamen! Vidim toga čovjeka kako iznova silazi tromim ali jednakim korakom spram mucu kojoj ne pozna svršetka. Taj čas koji je kao predah i koji se, također, pouzdano vraća poput njegove pratnje, taj čas je čas svijesti. U svakom od tih trenutaka, kada on napušta vrh i spušta se malo-pomalo spram skloništima bogova, on je nadmoćniji od svoje sudbine. On je jači od svoje stijene.*

Jednako se ponaša i Rieux u romanu *Kuga*. Susrećući se sa smrću doktor istrajava do kraja u obavljanju svoga posla. Kuga se i dalje širi ali ga ne spriječava da djeluje kao po Sizifovoj formuli ustrajnosti.

Napokon, dolazimo do smisla u besmislu; bezizlazna situacija rađa novi poredak u društvu – onaj u kome je jedino bitno opstati. Sljedeći citat iz kuge to savršeno dokazuje:

*Kuga je ukinula vrednovanje. To se vidjelo i po tome što se nitko više nije brinuo za kvalitet odijela i živežnih namirnica koje je kupovao. Sve se primalo bez razlike.*²

* * *

Obrisi egzistencijalizma³ u *Strancu* i *Kugi* (& mogućnost tragičnog)

Riječ “obrisi” u naslovu ovoga poglavlja ne aludiraju na marginaliziranu ulogu egzistencijalizma u spomenutim Camusovim romanima, nego, naprotiv, ona aludira na vrlo značajnu ulogu te filozofije, no kako bi se ogradila od nje, i nadalje, kako bi sama filozofija ustupila

² Camus, Albert. *Kuga*. Str. 138.

³ Bitno je napomenuti da je egzistencijalizam filozofski pokret koji u središte svoga zanimanja smješta *osjećanja* modernog čovjeka okružena inovacijama u tehnici, industriji, te kapitalizmu. Njegovo (čovjekovo) nesnalaženje u tom svijetu manifestirano je krajnjom rezigniranošću. Alijenacija (otudenost) od tog životnog ambijenta tako, sasvim očekivano (s obzirom na vrijeme nastanka Camusovog opusa) postaje ključan faktor u konstrukciji Camusovih dijela, jer se ona rađaju upravo u tom razdoblju (20.stoljeće-svj.ratovi). Naravno, Camus nije jedini autor egzistencijalističkog perioda. Uz njega značajno mjesto u ovome razdoblju zauzimaju i npr. J.P. Sartre te Simone de Beauvoir.

mjesto književnoj fikciji, “obrisi” su se čini adekvatnom riječju u danom trenutku. Filozofija tako vlastitu misao prenosi u književnost, ali ne doslovno, već kroz naraciju. Culler⁴ na jednom mjestu piše: *književnost je mogućnost fikcionalnoga nadilaženja onoga što je već mišljeno ili napisano. Sve što se čini smislenim književnost može učiniti besmislicom ili nadići, preobraziti postavljajući pitanje o legitimnosti i primjerenosti.*

Dalje u istom tekstu autor navodi i da je književnost pisanje koje priziva čitanje i zaokuplja čitatelja problemima značenja⁵.

Tako “obrisi” mogu biti shvaćeni kao preispitivanje funkcije egzistencijalizma u ovim romanima.

Sukladno sa poimanjem uloge filozofije u književnosti moguće je na istom fonu promišljati i o stvarnosti i njejoj ulozi. Jednako kao što je filozofija usredotočena na čovjeka i njegovo poimanje svijeta i samog sebe u tome svijetu, tako je ta realnost upriličena filozofijom našla svoje mjesto u književnosti.

Svaka književna epoha percipira stvarnost na sebi svojstven način⁶, iako je već spomenuto da književnost ne projicira doslovno tu istu stvarnost⁷.

⁴ Culler, Jonathan. *Književna teorija-vrlo kratak uvod*. Str. 50.

⁵ Culler, Jonathan. *Književna teorija-vrlo kratak uvod*. Str. 51.

⁶ Tako Viktor Žmegač u Povijesnoj poetici romana (str. 348.) navodi (referirajući drugi izvor) da su za realnost *romantičari mislili da je romantična, nadrealisti da je nadrealna (...) a Camus pak da je apsurdna.*

⁷ Albert Camus u *Pobunjenom čovjeku* (str. 262.) ističe da *nijedna umjetnost ne može potpuno odbaciti stvarno.*

Mersault, protagonist *Stranca* ruši svojim ponašanjem društvene konvencije. Prva informacija iz romana je ona o smrti majke za koju ne zna kada je točno umrla⁸, a dalje se nižu događaji i odnosi jedan za drugim: odbijanje da posljednji put vidi majčino tijelo, ispijanje bijele kave u mrtvačnici, ravnodušan odnos prema pokopu majke, ravnodušnost prema Mariji⁹ (s kojom ima odnos nalik ljubavnoj vezi), nedefiniran odnos prema Raymondu koji kao takav (jer se ne bi mogao nazvati prijateljstvom koje očekuje žrtvu u bilo kojem smislu te riječi) nije spriječio ubojstvo Arapina s kojim nema nikakve veze (jer Mersault i ovdje reagira spontano ugledavši Arapinov nož ali ne ispaljuje samo jedan hitac u tijelo¹⁰), odbijanje pomoći odvjetnika, te, na kraju sve kulminira, odbijanjem svećenika tj. pokajanja pred samo izvršenje smrtno kazne.

Sve to što on (Mersault) doživljava, odnosno, njegovu otuđenost, “imunost” na ljude, Camus “oživljava” jezikom

⁸ *Danas je majka umrla. Možda jučer, ja ne znam. Primio sam brzojavku iz ubožnice: “Majka umrla, pokop sutra. Iskreno saučesće.” To ne znači ništa. Možda je to bilo jučer.* (str.7.)

⁹ Bitno je uočiti reakcije i odnose likova u ovome dijelu romana, zato jer Camus i na ovome primjeru ukazuje na problem otuđenja.

Uveče je Marija došla po mene i pitala me dali bih se htio oženiti njome. Rekao sam joj da mi je to svejedno i da bismo to mogli učiniti ako ona hoće. Tad je željela znati da li ju ljubim. Odgovorio sam joj, kao što sam već jednom bio učinio, da to ne znači ništa, ali bez sumnje je ne volim. “Zašto onda da se uzmemo?” upita ona. Objasnio sam joj da je to bez ikakve važnosti i, ako želi, da se možemo vjenčati. Uostalom, ona je to tražila, a ja sam se zadovoljio da kažem: hoću. Tad primijeti da je ženidba ozbiljan korak. Odgovorio sam: “Nije”. (str.36.)

¹⁰ *Tada sam pucao još četiri puta na ono nepomično tijelo, u koje su se taneta zabijala a da se nije vidjelo. (str. 48.)*

romana, tj. modalitetom pisanja u tzv. “nultom stanju”¹¹.

On je taj lik o kome “stara” okolina (tj. skrbi, ali ne doslovno već figurativno, osudom njegovih postupaka kao bešćutnih, primjerice onoga ravnodušnog (tako shvaćenog od strane te iste okoline, ljudi) ponašanja na majčinoj sahrani (= Mersault ne plače) koje se u procesu za ubojstvo Arapina uzima kao primjer negativne karakterizacije). Za njega je *puno važnije kako njega doživljava svijet u kome živi nego kako on vidi taj svijet*.¹²

Novovjekovna filozofija nije utopijska¹³ (egzistencijalizam otkriva sve negativnosti suvremenog doba i opću dehumanizaciju o kojoj svjedoče svjetski ratovi: ubijanje djece, civila, logori i dr.), ne pronalazi i ne nudi

¹¹ Biti, Vladimir. Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije. Str. 377. Objašnjenje “nultog stanja” o kome je ovdje riječ, ovaj autor objašnjava na sljedeći način (pogledati pod Pisanje): *Opreka pisanju u književnosti funkcionira u francuskom jeziku bolje nego u drugim stoga što je francusku književnu prozu dugo obilježavala uporaba 1) trećeg lica i 2) aorista, tzv. passé simple. Oni pripadaju “sigurnosnom sustavu lijepo književnosti” s pomoću kojega “društvo uspostavlja vlast nad svojom prošlošću”. Oduzimanje tih zaštitnih razlikovnih obilježja, do kojeg Barthes prvi put dolazi u Camusovu Strancu, djelovalo je kao šokantno iskoračivanje iz književnosti u neki neutralan, bazičan jezik “podjednako udaljen od živa jezika i od pravoga književnog jezika. Upravo za takav modalitet pisanja u “nultom stanju” rabi Barthes pojam pisanje.*

¹² Pobrić, Edin. Vrijeme u romanu od realizma do postmoderne. Str. 119. (Ovaj autor uz Camusove likove takvima smatra i Kafkine, te ističe : *Za Kafkine i Camusove junake puno je važnije kako njih doživljava svijet u “kome žive, nego kako oni vide taj svijet”*)

¹³ Camus u Zapisima (str.110.) navodi da: *danas kada osjećamo da je početak ratova nalik na početak mira: svijet i srce ne razlikuje ih. Zato filozofija kojom je rukovođen nije utopijska već je melanž karakteristika koje se ne raspoznaju i ne obećavaju nešto što bi se nalazilo izvan njih i uhvatljivo je.*

rješenje (jer se više ne zalaže za postojanje onostranog (Boga!)), prema tome ona svjedoči o sebi kao *istinskoj tragediji građanskog svijeta*.¹⁴ Roman s druge strane, kao i *Stranac* u ovome slučaju, na sebi svojstven način rezimiraju tu filozofiju tako što lik (i situacije u kojima se on nađe) biva nosilac ideje. Apsurd koji je ključan element egzistencijalizma, tako je uhvaćen u mrežu odnosa Mersaulta s ostalim likovima. *Osuđen od Smrti, čovjek otkriva Apsurd; i odgovara odbijajući da popusti i jednom od njih*.¹⁵ Mersault je takav čovjek (lik). Jedini otpor, znak revolta (koji sažima čitav niz događaja u kojima se nalazio Mersault) očit je na samom kraju kada nasrće na svećenika lamentirajući o tome zašto ništa nije važno¹⁶. Zato Mersault bira apsurd jer mu ništa drugo ne preostaje, svijet ne nudi ništa bolje; ovim krikom on potvrđuje da ipak traži *mogućnost opstanka u svijetu besmisla*¹⁷. Da je ne traži, taj revolt – krik ne bi našao mjesto u romanu, Camus ga ne bi uvodio na samome kraju.

Prema tome, filozofija egzistencijalizma oživljava u liku Mersaulta, izmučenog besmislom (bespomoćnog),

¹⁴ Milivoj Solar u Teoriji proze (poglavlje Filozofija i roman) problematizira odnos književnosti i filozofije, te između ostaloga na str. 182. i 183. definira filozofiju upravo na taj način (kao tragediju) dok književnost, odnosno, eksplicitno roman smiješta u kontekst u kome je on definiran kao *ironija filozofije*.

¹⁵ Hassan, Ihab. *Komadanje Orfeja*. Str. 145.

¹⁶ *Ništa, ništa nije važno, i ja znam dobro zašto* (str. 88)...*I drugi će biti osuđeni jednoga dana*. (str. 89.)

¹⁷ Kovač, Nikola. Sukob bića i ideala. Str.186. (*Apsurdni čovjek traži mogućnost opstanka u svijetu besmisla*.)

međutim, i on sam oživljava smještajući sve ono u čemu se našao rezigniran, u krik usmjeren svećeniku¹⁸.

Drugi roman *Kuga* predstavlja drugu fazu Camusovog stvaralaštva koja u nadi i solidarnosti pronalazi smisao u besmislu (rješenje za stanje apsurdna i alijenaciju)¹⁹. Na taj način, ono što je moglo izgledati tragično, bezizlazno u liku Mersaulta zbog rezignacije i samo jednoga “krika”, u Rieuxu pronalazi smiraj u smislu borbe.

Roman *Kuga* započinje uvodom koji navješta neobičan događaj u Oranu, te kasnije u tekstu (poglavljju koje počinje datumom: 16. travnja²⁰ tehnikom in medias res saznajemo da se dr. Bernard Rieux spotakao o mrtvog štakora *koji je ležao usred stubišta*²¹ – riječ je o nekoj pošasti.

I zaista biva tako, kuga polako počinje djelovati na život ljudi.

Nije li ta slika zapravo slika apsurdna?

S jedne strane stoji Rieux, liječnik koji zapravo vrlo malo može utjecati na širenje bolesti, s druge strane stoji pošast koja se javlja iznenada postavljajući red u neredu²², smisao u apsurdnoj situaciji.

¹⁸ Camus, Albert. *Pobunjeni čovjek*. Str.544. (Jedino nas oživljuje krik; ushit zamjenjuje istinu. Na tome stupnju apokalipsa postaje vrijednošću gdje se miješa sve, ljubav i smrt, svijest i krivnja)

¹⁹ Camusov opus podijeljen je na dva razdoblja koja su ovjenčana ključnim djelima :
1) faza apsurdna (s djelima): *Mit o Sizifu*, *Stranac*, *Nesporazum*, *Kaligula*;
2) faza pobune (s djelima): *Pobunjeni čovjek*, *Kuga*, *Pad*, *Opsadno stanje*, *Pravednici*.

²⁰ Camus, Albert. *Kuga*. Str.10.

²¹ Camus, Albert. *Kuga*. Str.10.

²² Camus, Albert. *Kuga*. Str. 136. (...) čitav grad je bio nalik na čekaonicu.

Upravo ovom usporedbom stvara se aluzija o kojoj je bilo riječi. Kuga koja je uni-

Ljudi umiru, djeca umiru²³, on obavlja svoj posao.

Nameće se pitanje: kako je to moguće?

Koja je razlika između njega i Mersaulta, koja Rieuxa potiče na konstantnu borbu iako je stanje paradoksalno (ljudi svejedno umiru).?

Camus ipak daje prednost čovjeku. Dapače, Rieux nalazi rješenje u sljedećem zaključku:

*Budući da je poredak u svijetu reguliran smrću, bit će možda za Boga bolje da u njega ne vjerujemo I da se borimo svim silama protiv smrti, ne dižući pogleda prema nebu gdje on šuti.*²⁴

On se ne predaje, nagrada za borbu slijedi na kraju romana kada kuga odjednom nestane jednako kao što se “nepozvana” pojavila na stepeništvu. Ono što održava čitavu ideju (način kojim lik funkcionira u romanu) živom je nada, jer bez nje smisao borbe u besmislenom stanju pošasti ne bi sam imao smisla. Smisao u besmislu tj. paradoks kao jedino rješenje se nameće zato jer postoji nada da će kuga jednom završiti svoj smrtonosni pohod,

jela nemir u mjesto jer je došla neočekivano i nemoguće je boriti se protiv nje sa znanjem o ishodu borbe, a opet, uspostavila je red jer su ljudi bili opterećeni samo mišlju o sadašnjosti, trenutku, bili su u stanju stagnacije. Red samim tim što smiješta sve u neki kontekst djeluje kao stagnacija (bolesni ljudi u čekaonici djeluju kao da su u nepomičnom stanju dok ih se ne prozove da uđu u ordinaciju). Zato je moguće zaključiti da je aluzija zadovoljena.

²³ Camus, Albert. Kuga. Str.159-160.

Vidjeli su već umirati djecu, jer strahovlada već mjesecima ne bira koga će, ali nikada nisu pratili dječje muke minutu po minutu, kako to čine ovoga jutra. Muke, nametnute nevinoj dječici, učiniše im se ono što zaista jesu, to jest sablazan. No do tog dana oni se sablažnjavahu apstraktno, jer nikada nisu promatrali agoniju nevina djeteta.

²⁴ Camus, Albert. Kuga. Str.97.

što zapravo znači da se smisao nalazi izvan granica besmisla, u onome izvanjskom koje prethodi besmislu i koje će uslijediti nakon njega. Kako smisao prati taj besmisao koji nastaje omeđen njegovim granicama koje predhode i koje će uslijediti, on sam postaje besmisao smisla. Pono-vo paradoks.

Camus to demonstrira tako što nakon smrti Tarroua (Rieuxova prijatelja), i supruge kuga nestaje. Smrt rađa život. Svako rađanje stvara smrt, i ta dva oprečna poimanja su u neraskidivoj vezi²⁵. Upravo ta oprečnost rezultira tragičnošću koja je apstraktna misao romana.

Kada se odlučimo nazvati nešto tragičnim, ono nužno ne mora imati ulogu u sudbini lika. Rieux nije tragičan lik, nije heroj već predstavnik jedne filozofije predstavljene u fikciji. Mersaultova uloga jamačno je vrlo slična njegovoj, naprosto zato jer na njih obojicu djeluje ambijent u koji su smješteni. Sve ono što je važno u oba romana dolazi izvan njih, i oni se ponašaju sukladno sa ambijentom u kome nalaze. Zato Mersault upotrijebi pištolj (jer ga je dobio, dan mu je pa ga zato treba upotrijebiti) a Rieux obavlja i dalje posao liječnika iako realno, sukladno s djelovanjem bolesti, ne može ju pomoći izliječiti. Tragično se prepoznaje u pitanju: zašto?

Kada si postavimo to pitanje, besmisao kao ideja egzistencijalizma nas ne sprječava da suosjećamo sa

²⁵ Camus, Albert. Kuga. Str. 228. Autor tekstem: "No što je napokon kuga? Život, život i ništa drugo" oslikava taj paradoks kuge-smrti izjednačavajući je sa životom gdje mjera jednog i drugog biva tako izjednačena.

sudbinom likova. Kada suosjećamo, osjećamo tragičnost, inače u suprotnom problematiziranje jedne ideje ne bi imalo smisla. Smisao se gradi pisanjem, mišlju. Paradoks Camusovih romana očit je zato jer zbori o besmislu koji izgrađen u romanu biva smislen. Drugačije, u suprotnom se o njemu ne bi pisalo.

Zašto bi vrijedilo pisati o onome što je besmisleno?

Sve je smisleno čak i onda kada je besmisleno, jer ono dobiva smisao nadom da ipak besmisao nalazi rješenje u smislu. Zato nakon *Mita o Sizifu* i *Stranca* u kojima je ubojstvo i samoubojstvo rješenje apsurdna, ipak dolazi *Kuga* sa idejom o smrti koja može biti odgođena.

Rieux ne umire, on je pisac kronike²⁶. Njegova sudbina je drugačija, sebi svojstvena. Kada bi besmisao bio doslovan besmisao, sudbina pojedinačnog ne bi se prepoznavala, o njoj se ne bi pisalo (ne bi se *napisalo* – dovršilo pisanje), jer besmisao svijeta generalizira i briše pojedinačno²⁷.

Camus piše²⁸.

Kada počinje pisati, samim činom pisanja pretpostavlja postojanje nade o brisanju besmisla, jer ideja je tek u začetku i misao nije u potpunosti završena – napisana. Nada se stvara onda kada je djelo napisano. *Stranac* je

²⁶ Camus, Albert. *Kuga*. Str. 223. *Ova kronika se približava kraju. Vrijeme je da dr. Bernard Rieux prizna da je njen pisac.*

²⁷ Filozofija ne računa na pojedinačno nego na opće. Zato se govori o filozofijama kao što su primjerice racionalizam i već spomenuti egzistencijalizam.

²⁸ Zato je on pojedinačan jednako kao što su mu i likovi romana jedinke za sebe.

to djelo početne faze; djelo čiji “krik” daje naznake nade. *Kuga* s Rieuxom koji se bori do kraja je potpuna realizacija nade, jer on djeluje. Djelovanje očekuje nadanje, u suprotnom bi počinio samoubojstvo (jer apsurdnost stanja bez nade ne računa na promjenu apsurdnog stanja u stanje smisla).

Otvaraju se vrata novoj filozofiji.

Zaključak (ili individualno tragično)

Pobunjeni čovjek²⁹ je otrgnut iz općeg i svjedoči o pojedinačnom. Mersault i Rieux su pojedinačne sudbine. Tragičnost se očituje u nemogućnosti da se u potpunosti poistovjetimo s njihovim sudbinama. Naš bitak je isključiv (isključivo naš), kao što je i svaki odvojeni bitak, izvan našega, odvojen. Stoga, svaka ograđenost i isključivost govori o nemoći da se u potpunosti djeluje na drugoga i da se taj drugi izmjeni. Samim tim što smo nemoćni, mi smo tragični, mjerljivi.

Zato tragičnost i jest moguća u kontekstu romana egzistencijalizma, jer ona govori o višestrukome gubitku. Sve ono što je nedostižno shvaća se kao gubitak. Sudbina junaka je nedostižna, sudbina svakog drugog je nedostižna, čovjek je jedan drugome nedostižan. I konačno, svijet sam po sebi je nedostižan, a ako je nešto nedostižno, ono je tragično. Pa prema tome, svi smo tragični, svijet je tragičan.

²⁹ Ovo je direktna aluzija na Camusov esej *Pobunjeni čovjek* u kome autor pronalazi smisao egzistencije u pobuni protiv apsurdna zalažući se za solidarnost (upravo takva je uloga Rieuxa u *Kugi*, solidaran borac).

Mašta ili maštanje daje mogućnost poistovjećivanja ili transcendencije. Upravo to jest uloga književnosti. Ako ona daje tu mogućnost, samim tim postajemo ono drugo, ili izvanjsko, dobivamo moć. Dobivanjem te moći prijenosom u sudbinu koja nije naša već je sudbina drugoga, taj drugi biva dostižan. Dosezanjem nedostižnog brišemo gubitak. Brisanjem gubitka okrećemo leđa tragičnom.

Nakana ovoga rada bila je uočiti manifestacije tragičnog u ključnim romanima Alberta Camusa.

Popis literature

1. Camus, Albert. *Kuga*. Zagreb: Zora – GHZ, 1976.
2. Camus, Albert. *Mit o Sizifu*. Zagreb: Zora – GHZ, 1976.
3. Camus, Albert. *Pobunjeni čovjek*. Zagreb: Zora – GHZ, 1976.
4. Camus, Albert. *Stranac*. Zagreb: Zora – GHZ, 1976.
5. Camus, Albert. *Zapisi*. Zagreb: Zora – GHZ, 1976.
6. Culler, Jonathan. *Književna teorija – vrlo kratak uvod*. Zagreb: AGM, 2001.
7. Biti, Vladimir. *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska, 2000.
8. Hassan, Ihab. *Komadanje Orfeja*. Zagreb: Globus, 1992.
9. Kovač, Nikola. *Sukob bića i idealna*. Sarajevo: Svjetlost, 1975.
10. Pabrić, Edin. *Vrijeme u romanu od realizma do postmoderne*. Sarajevo: BH Most, 2006.
11. Solar, Milivoj. *Teorija proze*. Zagreb: SNSL, 1989.
12. Žmegač, Viktor. *Povijesna poetika romana*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske: Vjesnik, 1991.

11.

Vizionarska sloboda kao privid istine/a odabira između tandemskih zanosa dvije strane jednog bića

Film Krzysztofa Kieslowskog *Dvostruki život Veronike*¹ je zbir izborâ, *mimetizam* psihološkog/ih profila, tek na prvi pogled dvaju Veronika (poljakinje Weronike i francuskinje Veronique) čija simbolična funkcija može biti shvaćena na način da ih doslovno shvatimo kao dvije osobe, različitih emotivnih predispozicija ili ih pak možemo razmatrati kao bipolarni antagonistički prikaz psihološkog profila jednog lika. Weronika umire tijekom nastupa jer ima bolesno srce; umire s glazbom, bira mogućnost umiranja, dok Veronique ima sasvim drugačiju sudbinu s glazbenim izuzećem. Ona je obrnuta verzija sebe (zato u filmu jedna od njih dvije drži staklenu kuglu čija slika je obrnut odraz stvarnosti). Obje slijede *ideju*, sinkretizam istine i pokoravaju joj se. Iako Veronique *bira* život/oslobođenost ona je marioneta (jer što je izbor kada i naši neuroni odgovaraju na kulturološko-obiteljske temelje, zadanosti pridružene biću

¹ Analizom ovog filma bavio se S. Žižek u tekstu *Prinudan izbor slobode*.

rođenjem); jer ideja života može biti dvostruko destruktivna; može završiti smrću kao u Weronikinom slučaju, sagorijevanjem bića u konačnosti ideala ili postepenim ikonoklazmom tak u viziji predavanja/žrtvovanja za “ono” što se svakim časom sve više udaljava (želja!).

Jer, što je sloboda? Rođenje? Smrt nakon koje slijedi misterija podložna sakralnim fantazmama? Da li je itko u potpunosti odgovorio na ovo pitanje?

Na pitanje koje je istovremeno pitanje pravâ koja su uvijek konstruirana/konstituirana od nas samih nikad slobodnih zbog neodolijevanju vjerovanju-predispoziciji postojanja / bivanja kako zaključuje i Kristeva u *Neujerijatnoj potrebi da vjerujemo* (s naglaskom na religiju/e), mi nastavljamo sa zaključkom: u bilo što da bismo potvrdili vlastito postojanje čak i kada se zavaravamo autentičnošću.

Skica ili preslagivanje sličica života/â vs. izlazak iz idealizma i klonuća; sloboda ili robovanje idealu; ili vizija koja sve to spaja u kompletni egzistencijalistički inferno.

Možda je sloboda i jedno i drugo, shvaćena kao mogućnost/i odabira onoga što jesu posložene kategorije mogućeg ili je/su krajnji rezultat “viših sila” ukoliko sakralno vezujemo za metafizički diskurs djelovanja ispravnog postupanja u danom trenutku. Osjećati ili misliti da osjećamo ideju vlastitom i ispravnom ostaje vječna borba svojstvena šekspirovskom / hamletovskom pitanju / dvojbi / ponavljanju / obnavljanju / aporiji: *to be or not to be*.

A začudo ili ne, to pitanje odzvanja i u svim ostalim poljima djelovanja: dobro ili zlo, lijevo ili desno, istok ili zapad, ja ili ti, manjina versus većina, ja vs.drugi ja (ja kao vizionar i onaj ja kao jedinka koja preživljava-lišena suvišnih vizija; sukob stranâ bića koje označavaju bitak, introspektivni sukob).

Mogli bismo zaključiti da te dvije strane postoje istovremeno ali se nužno u prezentu isključuju. Zato se u ovome filmu dvije Veronike susreću ali susret je tek iskra jer ideja/ideal/sustav vrijednosti i predanost tome sustavu ma koliko trajao počiva na isključivosti uspostave samo trenutnog, bljeska jedne istine ili ideala, onoga što smo sada u stanju isključivosti kadri nazivati odabirom koji nas čini bićem po sebi.

U jednom drugom filmu *Sweeny Todd-The Demon Barber Of Fleet Street* Tima Burtona, Sweeny Todd u početku jest idiličan poput idilične slike ljubavi koju sažima trenutak dok kasnije, kada biva smješten/izbačen iz te slike, kada ideal i objektivno i subjektivno nestane jer mu "objekt" kao subjektivna želja bude "oduzet" (fizički se udaljava od ljubavi / žene / idealiziranog "objekta" (shvaćenog kao objekt samo zato jer je predmet čežnje fizički nedostupan, spoznajno udaljen, smješten uz drugog) on ideal idile sotonizira depresijom i ubojstvima i na taj način se obračunava sa samim sobom; onim drugim koji je obrnuti odraz, pol istog bića. To drugo, što označismo kao idealizirano po sebi zbog idile unutar suštine druge polovice bića, zato u novom destruktivnom /

ubilačkom kontekstu nema mjesta. Sukladno rečenom, od dviju Veronika jedna mora umrijeti da bi drugoj ustupila svoje mjesto.

Obje su strane bića utemeljene na isključivostima. Zato u oba filma postoji parcijalna smrt radi rađanja onog drugog dijela s tim da je smrt u *Sweeny Toddu* doslovno usmjerena na usmrćivanje drugih jer je rezultat ne mirenja i konfrontacije sa dijelom bića koji pripada prošlosti radi iznevjerenih očekivanja tog istog dijela bića.

Weronika koja umire, smrću u i zbog glazbe, predstavlja simbolično strukturiranje, formiranje, jačanje, koncentraciju na jedan dio bića koji je preostao u strmljenju ka novom idealu.

Mogu li se ta dva pola izmiriti kontemplacijom, spoznajom poljâ svijesti, samodisciplinom, procesima meditacije mistika i svim ostalim teorijama/filozofijama tišine o kojima piše Alice Borchard Green (*The philosophy of silence*)?

Koliko je istine umotane u ideale potrebno uočiti i primiti, “izvagati” da bismo bili cjeloviti, anima candida (introspektivno) i da bismo slobodu shvaćali kao individualnu, autorefleksivnu, čulnu osposobljenost bez (tragičnog?) razdora bića a u potrazi za njim, za dijelom kojeg bi Kierkegaard možda nazvao duhom?

Idemo li književnošću po odgovor, nailazimo na Kulevićevu konstataciju (*Jesenja violina*):

Mudraci današnjice upinju se da dokažu da nisu važne same stvari, nego veze među stvarima. Možda je to neizbježan put civilizacije, put matematike koja je od mjesta napravila predmete, od nule broj, od pet ovaca čistu peticu koja se dodjeljuju kao nagrada najboljim đacima u školama. Brojim, dakle postojim. Stvorili smo pametan i prazan svijet. Binarno strukturiranje vodi razumijevanju, ali ne vodi znanju. Mi razumijemo hladno preko toplog, gornje preko donjeg, lijevo preko desnog, nula preko jedan, ali ne znamo ništa ni o jednom od njih.

Simbioza neautentičnosti i apoteoza krajnosti ravna je onoj u *Ljubavnicama* Elfriede Jelinek, u kojoj sve binarne opozicije proizlaze iz dva centralna protagonistica Pauline i Brigitte a dalje slijede u odnosu selo-grad zbog čega (tih odnosa!) autorica čitav roman ispisuje izostavljajući velika početna slova. Ona upozorava!

Dakle, mi ne znamo, ne razlučujemo ili razlučujemo površno i oko tog površnog gradimo čitavu teoriju o sebi (pa i o drugome).

Sweeny Todd je tako samo plastičan primjer, filmski uzorak koji oponaša stvarnost. Njegova čitava ideja (lika) *pretočena* u djelovanje je rezultat zablude. Djelovanje Veronique pod krinkom slobode, života, zabluda je bijegom od stege drugačije sudbine; što dokazuje lažnu slobodu/lažan ideal jer se ne događa po sebi/od sebe. To je povlačenje, povlađivanje strahu od sebe, svoga jednog ja od svoga drugog ja. Sukob je u biću.

Ukoliko se rečeno prenese na vanjski svijet on kulminira kroz nametanje, agresije (još jednom *Sweeny Todda*) a

rezoniranje se uobličava u samo jednu dimenziju (u slučaju *Sweeny Todda* osvete) zasnovanu na pogrešci (s mogućnošću njenog umnožavanja).

Redundancija takvih dimezija stvara istinu / ideju / ideologiju / opredjeljenje koje se, sudeći prema zaključcima Rüdigerera Safranskog (*Koliko istine čovjek treba*) svakako gube trijumfom nekih dugih i tako u (najčešće bipolarni) nedogled (iako spomenuti autor optimistično završava svoj tekst).

I što preostaje?

Pohvala ludosti Erazma Roterdamskog ili npr. Glucksmannova *Glupost* kao burleskni odgovor ravan Krležinom ismijavanju pogleda na svijet, lažnog morala i nezostavne autoironije u romanu *Na rubu pameti*.

Ići tragom bića po sebi. Pokušati izgraditi autentično, ako je uopće moguće.

12.

Jedan traktat o melankoliji & Šehićeva *Knjiga o Uni*

“Kada sam dodirnuo svete predmete iz prošlosti i postao napokon cjelovit, opet sam ostao uznemiren shvativši da uzrok moje tuge nije jedino rat i njegov vremensko-prostorni diskontinuitet. Uzrok su i male antene razgranate po čitavom tijelu, raspored mojih živaca. Shvatio sam da pišem knjigu o melankoliji, ona je štit sa svjetlosnim riječima. Najtrajniji od svih mojih predmeta.”¹

Faruk Šehić

Kako pisati o *Knjizi o Uni* zanemarujući postojanje *tuge* ili Čehovljeve istoimene zbirke priča² koja se ja-

¹ Ovaj citirani tekst je sadržaj koji se nalazi u pretposljednem poglavlju *Knjige o Uni* Faruka Šehića.

² Pri tome je važno naglasiti da je riječ o naslovu *Tuga* Čehovljeve zbirke priča. Isti naslov inklinira istoimenom osjećaju koji kao takav nalazi svoje mjesto uz poimanje melankolije spomenute u početnoj referenci. Čini se da Čehov nije slučajno odabrao ovaj naslov jer isti (naslov!) tako naglašava jedan osjećaj kojim je prožeta svaka priča, a s obzirom na njegovu punoću koja se prenosi na svaki lik čineći osjećaj kolektivnim, priča tako samu sebe objašnjava (čak i kroz ironiju koju pisac itekako koristi kako bi okarakterizirao stanje u društvu*). *Tuga* je, prema tome, na ovaj način gledana, naziv za osjećaj skupine ljudi, dok je *melankolija* vezana isključivo za takav osjećaj/osjećanje pojedinca – njegovu *introspekciju*. Mnogi pisci se bave tim pojmovima pokušavajući doseći barem djelomično točnu definiciju koja ih *izaziva* ili *budi*. Tako na primjer Robert Barton piše *Anatomiju melankolije*, dok Orhan Pamuk u jedno čitavo poglavlje *Tuga-melankolija-tristessé (Istanbul-grad, sjećanja)* posvećuje toj temi razlikujući pri tom tugu (spomenuti osjećaj skupine ljudi), od melankolije (osjećaja pojedinca). Definicija ili specifikacija ove vrste sada se čini sasvim prikladnom.

vila kao neki iznenada oživjeli sugovornik, povezujući i nadovezujući se na ovu *priču* ili svojevrsno razmišljanje o melankoliji!?

Naime, nije potrebno poimenično dijeliti odlomke Šehićevog romana, razgraničavati naracije Čehovljeve zbirke priča *Tuga* kako bi se konstatiralo da oba autora različitim pristupom/tekstom reflektiraju jedinstvenu kvintesenciju s osloncem na svakodnevicu *običnog* čovjeka. To je čovjek pored kojega možemo proći/prolaziti/prolazimo ne pitajući se što ga *tišti* i je li nam sličan, ne pitajući se da li njegova prošlost i on, običan kakv jest, stoje poput figura ironijske slike društva – piščevog *imaginarno stvarnog* oblikovanja, ili pak, možda na neki drugi način taj isti pisac, potaknut nekom dimenzijom poimanja *običnog* i *običnosti*, deskripcijom traži sličnosti sebe samoga u liku koji je *tragikomično* mimetično stvaran.

Tuga kao opće raspoloženje tih priča predstavlja glavnu rolu u sustavu mnoštva osjećaja. Ona ne relativizira egzistencijalnu “težinu” već je opisuje ili definira ne računajući s pojedinačnim čimbenicima/uzrocima iste

*Kundera na jednom mjestu piše da:

“Ironija znači: nijedna tvrdnja u romanu ne može biti uzeta izdvojeno, svaka je suočena složno i proturječno s drugom tvrdnjom, situacijom, gestom, drugim idejama i događajima. Samo polagano čitanje, više puta ponovljeno, izvući će ironijske odnose unutar romana, bez čega roman ostaje neshvaćen.”

Kako Kundera ovdje izričito piše o romanu, preuzeto shvaćanje se mora preformulirati da bi se moglo dovesti u vezu s ironijom Čehovljevih priča. Naslov *Tuga* stremlji ka uopćavanju a i sam sadržaj uopće objašnjava poimenje tuge, pa prema tome tako i veže čitav niz priča u cjelinu. Cjelovitost je indirektno idejno povezuje s celovitošću romana i zato se ironija tj. ironijski odnosi mogu interpretirati u istom ključu kao što to čini i Kundera.

tuge. Određenje tuge u tom njenom općem sebstvu je kvantitativno.

Onda kada prijeđe granice tog općeg kada postane kvalitativna odrednica, tuga postaje pojedinačna, odnosno, postaje melankolija – dugo i iscrpno nizanje tužnog, sjećanja i događaja, postaje spoj svega toga smještenog u cjelinu jedinstvene sudbine, jednoga lika iličnosti³. Stoga, *Knjiga o Uni* na općem planu jest tužan roman o specifičnoj, odvojivoj melankoliji jedinstvenog lika.

Sasvim sigurno melankolija lika je izazovna jer se specifičnim određenjem poigrava isječcima možebitne stvarnosti. Možebitna stvarnost jest takva zbog tuge i melankolije. One vezuju prošlost i sadašnjost, te su u blagom “nagibu” prema budućnosti. Kada kažemo “sadašnjost”, ona je već prošlost, a prošlosti su spojevi tih sadašnjosti – krhotine od kojih se stvara sadašnja budućnost u prošlosti. Što je i prošlost i sadašnjost i budućnost bez naše percepcije istoga; od strane drugoga i odsustvu ega koji je definira, ona je samo predio *možebitnog*.

Dalje, u definiranju koncepta te/takve melankolije može pomoći Imre Kertézs. Isti autor u *Engleskoj zastavi* na jednom mjestu piše da je (...) *s iznimkom anegdotalne komponente, svaka i svačija priča posve ista; naime, u pitanju suštine svaka je i svačija priča navlas ista, a istodobno*

³ Ne može se izbjeći činjenica da stvarna ličnost *kroji romaneskno odijelo*. Nije moguće izbjeći pišćev ego (ono ne nastaje samo od sebe!). Lik jest u konačnici najbitniji, on jest baza za ostvarenje bitka unutar ovoga književnog djela – *Knjige o Uni*. Stoga, od sada neka bude odvojiv kako se ne bi stekao dojam o realitetu koji ruši imaginarno (no, i dalje neka je jasno da se ta dva svijeta preklapaju!).

je svaka priča zapravo i priča strave; u svojoj je biti svaka zaista stravična priča stvarno i bila po jedan stravičan događaj, a čak je i povijest u pitanju suštine već odavno u najboljem slučaju samo historija strave.(...)

Šehić pišući o (ili pišući u) jednoj melankoliji lika piše i o paradoksu rata, odnosno piše istodobno i o razaranja i o nerazorenom egzistiranju. Dok je rat stravičan i *umrtvljujući*, (Kertézs prema tome dobro zaključuje!), rijeka u neposrednoj blizini živi demantirajući tu smrt.

Rijeka Una i sama misao o njoj postaje katarzičan bijeg od strave tog rata, postaje međuprostorna osnovica prošlosti, sadašnjosti i budućnosti.

Ja sam hroničar nestalog, potonulog, spaljenog vremena, piše Šehić referirajući se na sva vremena u kojima Una ima ulogu katalizatora.

A dalje zaključuje:

Una sa svojim obalama je bila moje utočište – neprobojna zelena tvrđava. Tu sam se krio od ljudi ispod olistalih grana. Sam u tišini okružen zelenilom.

Čuo bih samo rad svoga srca, lepet krila mušice, i pljusak kada se riba izbacila iz vode i ponovo se u nju vrati. Nije da sam ispoljavao mržnju prema ljudima, ali sam se bolje osjećao među biljkama i divljim životinjama. Kada uđem u riječni gustiš, više mi se ništa loše ne može dogoditi.

Nakon toga ponovo ispisuje sjećanja, ratna zbivanja, pa se ponovo vraća rijeci ispisujući stranice i stranice opisa suživota s njom i života unutar te iste rijeke

maštovit i stvaran, jednako možebitan. Zapravo, čitav roman je sastavljen od opisa rijeke, svih njenih lica i naličja, od opisa riba, i ribarstva, pa se stoga može shvatiti i kao “oda” rijeci Uni.

Kao primjer opisa mogu poslužiti i naslovi dvaju poglavlja: *Bogovi rijeke* te *Vodena katarza*.

Iz svega toga nameće se zaključak da ovaj lik djeluje poput (Apollinaireovih) *pihija* – ptica koje imaju samo jedno krilo tako da je potrebno udruživanje kako bi pole-tjele. On ne može biti/postojati bez rijeke. Una je i reinkarnacija jednog njegovog bitka unutar dijelova vlastitih bitakâ bitka odnosno, stvarnih i imaginarnih elemenata od kojih se sastoji bitak rijeke. Ako ona jest bitak (u svo- me općem određenju, bez specifikacije pojedinačnih elemenata) i jedan dio dređenja bitka ega, onda je čežnja sasvim razumljiva. Bez jednog od bitakâ bitka, bitak ega nije cjelovit, jednako kao što i rijeka bez svih elemenata od kojih se sastoji nije rijeka, nije bitak po sebi.

Za tim odsutnim dijelom, kada se odsutnost spozna, traga se i čezne za njim.

Autor zato piše:

Mjesecima nisam dodirnuo Unu, osim pogledom. Rijeka teče kao da se ništa ne dešava. Tri metra ispod površine, u srcu zelenca je neprikosnovena tišina. Ribe se bave svojim čudima, do njih ne dopiru zvučni tragovi artiljerijskog napada tačno u podne.

Prirodne sile su neosjetljive na ratna dejstva. Drvo se presamiti popola kad ga pogodi tenkovska granata, ono nema riječi kojima bi se žalilo. (...)

Htio sam se vratiti Majci prirodi, ali mi nije išlo od ruke. (...)

Uživanje u prirodi je bilo od slabe pomoći kada se zapuca, ono je samo pojačavalo džinovsku melanholiju, taj nesrazmjer između prskanja života i tišine u koju čovjek sklizne kada ga pogodi. Zbog toga su na šumskom ratištu Biljevine crte lica grubjele, brada je postajala oštrija i tamnija. Osjetio sam kako se u meni stidljivo širi duh. Prevelika je to riječ koja je isprva bila samo zrno, malo i nesigurno. Onda se razgranalo. Moj duh se učio harmoniji sa tijelom, slagao se sa rukama i nogama, odrastaô u sveopštem košmaru oko nas. Živa sam tvar koja ima dušu. Poznao sam i žive tvari – borce koji i nisu imali dušu, ali to je već druga priča. Mjesecima nisam dodirnuo Unu vršcima prstiju. Sišao niz avliju i kleknuo na obalu iza majkine kuće, i umočio ruke do zapešća u vodu u kojoj su plivali sitni mrenovi gladni kao vojska. (...)

Sukcesivno simbolično proticanje rijeke u narativnom nizu *Knjige o Uni* podsjeća na fado⁴ – portugalsku vrstu glazbe određenu melankolijom. Fado podsjeća na trajnost melankolije veličajući je ljepotom melodije/a. Ritam fada, ritam melankolije, ritam romana – nazire se sličnost.

Da postoji ritam romana jasno je iz određenja funkcije rijeke što dokazuje da je Šehić istovremeno pisac i skladatelj u elegičnoj ekstazi. Stoga, po tome što nivelira umjetnosti, idejno je sličan primjerice Thomasu Mannu.⁵

⁴ Ova portugalska riječ prevodi se kao: sudbina. *Narav* (raspoloženje, glazbeni izričaj, uobličenje) skladbi podrazumijeva i pojam *saudade* koji se prevodi kao *nostalgija* ili *melankolija*. U glazbenom smislu fado je mješavima afričkog, tradicionalnog portugalskog i arapskog utjecaja.

⁵ Od svih autora, možda je upravo Thomas Mann na najupečatljiviji način dokazao kako glazba i književnost mogu biti u dosluhu čak i kada je riječ o romanu (nesum-

Tema koja se ponavlja, vraća u *Knjizi o Uni* jest sama Una, a melankolija određuje ritam kretanja rijeke i raspoloženje centralnog lika.

Ne zaboravimo: fado Amálie Rodrigues⁶ sadržava melankoliju, odnosno, kompozicije čine melankolični niz a njihovo opće raspoloženje je određeno tugom, tra-ganjem, čežnjom.

No, izvoditi tekstualno melankoliju i spajati je sa glaz-bom koja je prevodi na svoj jezik je druga vrsta umijeća.

Šehiću je to pošlo za rukom. Odsustvo partiture nadomje-šteno je Unom čija egzemplarna uloga glazbala i glazbe je posve zamisliva, naprosto zato jer njeno proticanje to-liko osjetno naglašeno. Indiferentnost rijeke u odnosu na sve ostale elemente je transkriptivno uobličenje osjećaja/ osjećanja melankolije – sveprisutnosti⁷ onoga za čine se čezne, čega se nemoguće osloboditi iako očigleno vrijeme prolazi i sve se mijenja, i napokon, rat jenjava, a ona je tu kao podsjetnik na ljudsku najveću slabost – nemogućnost zadržavanja trenutka i nužnost postojanja sjećanja. Pove-znica s fadom je i ljepota Šehićevog opisivanja.

njiva je istina o očitoj strukturnoj sličnosti i srodnosti poezije i glazbe, no, roman ne leži na tim postulatima, njegova forma na općoj razini je očito drugačija; ovdje je ponovo riječ o jednostavnom uobičajenom definiranju).

Kompozicija Čarobnog brijega glazbeno je utemeljena na temama koje se razvijaju kao u simfoniji, koje se vraćaju, prepleću, prate roman u čitavu njegovu tijeku. (Ovo je Kunderino parafraziranje samoga Manna.)

⁶ Poznatija kao Kraljica fada – najpoznatija suvremena izvođačica te vrste glazbe u Portugalu. Umrla je 1999. godine.

⁷ Što je očigledno iz svih danih joj uloga onih prepoznatih u elementima bitaka.

Naime, druga pjevačica fada i velika zaljubljenica u tradicijsku glazbu, Dulce Pontes⁸ na svojstven način je izvela pjesmu Lágrima (Suza). Činjenica sama po sebi nije toliko bitna, no, relevantnost pretpostavlja razliku izvedbe (spoj sličnosti i razlika, imaginarnog i stvarnog, svih elemenata do sada spomenutih). Upravo ta izvedba/razlika učinila je da pjesma koja po svojoj naravi jest melodramatična, dobije još jednu novu ekspresivnu dimenziju melodramatičnosti, da oživi i postane “mimetično stvarna” (sjetimo se, poput tako označenih Čehovljevih likova – jer “oponašaju stvarnost”). Čežnja ili želja u toj pjesmi, žučeni objekt čija svrhovitost se ogleda u nemogućnosti ostvarenja želje, tautološko su dočaravanje melankolije subjekta – ega. Ova vrsta interpretacije nužno traži oslonac u *Fragmentima ljubavnog diskursa* Rolanda Barta (iako žučeni objekt u Bartovom tekstu jest biće).

Razlog je vrlo jednostavan. Zato jer su ovdje spomenuti žučeni objekt i subjekt⁹, interpretacija tog odnosa identična je sljedećoj definiciji (Voljeti ljubav) figure *Annulation / Poništavanje*:

Jezična bujica kojom subjekt poništava ljubljeni objekt samom silinom svoje ljubavi: zbog prave ljubavne perversije, subjekt voli ljubav, a ne njezin objekt.

⁸Zanimljiva je stoga jer spaja fado s ostalim glazbenim stilovima kao što je pop glazba.

⁹A žudnja podrazumijeva definiciju “ljubavi”, neovisno da li je žudnja usmjerena ka objektu kao stvari ili pojavi ili drugom subjektu kao biću; žudnja je u svakom slučaju usmjerena ka drugosti pa ju je prema tome moguće nazvati, jednostavno, objektom.

Nadalje, paradoksalnost žuđenog objekta dobro je prikazana i u filmu *Melancholia* Larsa von Triera. Planet Melancholija, “prijeti” Zemlji i postepeno, iako jest prijetnja, postaje žuđeni objekt čijoj ljepoti se dive i gledaju je. To se događa stoga što žuđenom objektu subjekt uvijek pridaje veću važnost nego sebi, inače njegova funkcija bi bila zanemariva i ne bi izazivala opsesivni kontinuum.¹⁰ Život jedne obitelji se usmjerava prema kretanju Melancholije i njena egzistencija na općem planu (iste obitelji) se objašnjava kroz Zemljin suodnos s Melancholijom. Do izražaja dolaze svi likovi sa svojim karakternim crtama. Napokon, kada dođe do katastrofalnog bliskog susreta i konačnog Zemljinog uništenja, slijedi “ništa” – mrak i istovremeni kraj filma. Ta ništavnost može objasniti paradoksalnost ljepote žuđenog objekta. On je i destruktivan jer uništava i konstruktivan jer izaziva – stvara divljenje, odnosno reakciju subjekta. Otjelovljenje objekta se nalazi u nespremnosti subjekta da mu se odupre.

Ako su ta čežnja, melankolija, objekt želje, prikazani tako stvarno da onaj tko sluša/gleda/čita vjeruje u iskaz izvođača/pisca/glumca, pjesma/priča/roman/film je dokazala svoju funkciju, te joj mi (slušatelji/čitatelji/gledatelji) vjerujemo.

Isto pravilo vrijedi i za *Knjigu o Uni*. Postoji uvjerljiva narativna glorifikacija žuđenog objekta – Une i za to raspoloživa deskripcija melankolije.

¹⁰ Kristalizacija po Stendhalovoj shvaćanju bi bio baš taj odnos subjekta prema objektu, “glorifikacija” prije spoznaje stvarnosti.

Sve se čini jasnim pri prvom čitanju.

Ali, *tamo gdje vjerujemo da razumijemo, vjerovatno nismo razumjeli*¹¹.

Zato, treba čitati, gledati, i uvijek iznova slušati da bi se osjetila tuga i svaka pojedinačna melankolija. Melankolija je jezik *neizrecivog*. Da nije tako priča o njoj bi već davno bila ispričana, a ljepota čežnje izgubila bi značaj.

Sav zanos je u melankoliji¹².

Treba dopustiti da nas žuđeni objekt zavede kao što je Šehića zavela Una.

Počnimo čitati.

Uronimo u ljepotu jednog bitka, u tragičnost koja se razaznaje ali nije potpuna. (Nepotpuna tragičnost je svijest o vlastitoj prolaznosti ili smrtnost, doslovna je smrt.)

Napokon, takva je melankolija – uvijek se nastavlja. Ona traje, kao i rijeka, voda od koje smo sačinjeni i živimo u njoj prije nego li krenemo u ovaj svijet, u novo postojanje. Šehić je riječima dohvatio trenutke trajanja, simbiozu lika i Une u *Knjizi o Uni*.

Ta izvedba je nezaboravna, lijepa, melankolična, drugačija, jedinstvena poput neke drugačije izvedbe fada u čiju melankoliju vjerujemo jer je tako nestvarno stvarna.

Zato – čitajmo.

¹¹ Michel Onfray

¹² Sjetimo se, ponukan istim zanosom Keats je napisao *Odu melankoliji*.

13.

O zavodenju, ljubavi, umjetnosti

(.) Ako radi koje je požude sve predašnje rečeno, gotovo je već očevidno, ali svaka misao postaje nekako jasnija ako se iskaže nego ako ostane neiskazana. Dakle: bezumna požuda, koja je savladala misao i njenu težnju za onim što je pravo I pohitala za uživanjem naslade što je daje ljepota, pa je opet od njoj srodnih požuda dovedena tjelesnoj ljepoti, te je tako na svom pobjedničkom hodu ojačala do najživljeg razvitka snage, dobila je ime po toj istoj snazi i nazvana je ljubavlju.

(Platon – Fedar ili O ljepoti)

Što bi značilo nazvati stvari svojim imenom? Koje su to “stvari” (ukoliko je riječ o osjećanjima i osjetima, ako riječ definira ili želi ih objasniti) za koje sa sigurnošću možemo tvrditi da imaju svoje ime? Tako olako pristajemo na topos, floskulu, ispranu i ispraznu frazu.

Možda iz straha od samoće. Masa zavodi, navodi, briše, guši, zaustavlja.

Bukowski je napisao *Zabilješku o stvaranju masa*:

neki ljudi su mladi i ništa

više i

neki ljudi su stari i ništa

više

neki ljudi su sredovječni i

jednostavno sredovječni.

i da muhe nose odjeću na njihovim

*leđima
i da sve zgrade izgore u
zlatnoj vatri,
da se nebo trese kao trbuh
trbušne plesačice
i sve atomske bombe počnu
plakati,
neki ljudi bi bili mladi i ništa
više,
i ostali bi bili isti
ostali bi bili isti.
onu nekolicinu različitih
dovoljno brzo uklanjaju
policija, njihove majke, njihova
braća, ostali; i
oni sami sebe.
Sve što ostaje je ono što
Vidite.
teško je.*

Ne biti mediokritet. Vrlo težak zadatak. Zastanimo na trenutak, dovedimo u pitanje dio mogućeg i stvarnog. Da li jest, ili nam se samo čini.

Posežemo za “ljubavlju” smiještajući je u sferu “znanja” o stanju stvari i pojavnosti a čak i misao na tu riječ može izazvati gnušanje. Ne zato što osjet po sebi ništa ne predstavlja (jer “ništa” se vezuje samo za sakralne dimenzije početka ili prapočetka), nego stoga što podrazumijeva (a podrazumijevanje je samo lakoumno potvrđivanje) plejadu podosjeta, sjećanja, filmskih prizora, reklama, mitova, svega što bi trebalo dekonstruirati, čije vrijednosti i definicije bi trebalo *smjestiti duboko u*

neki pretinac na najgornju policu da ih ne bismo tako često upotrebljavali.

Potrebno je malo govoriti, pažljivo nakon mnogih promišljanja ne bi li izbjegli eho. Lakovjernima eho predstavlja sigurnost, privid da se sve zna, da o sebi pojmi-mo dovoljno da bismo bili sretni i da bi drugi bili sretni sobom ili nama. Zabluda. Još jedna fraza u nizu. Sreća nije trajan osjećaj, nije osmjeh niti je ljubav, ljepota. Ona je rakurs tona uma, samo jednog kojega ratio objašnjava kroz eho, pamćenje mase, prošlost, naposljetku i logiku uviđaja. Samoća usred polifonije uzdača rada ma-estralna rješenja, fraze postaju enigme. Wendersov film *Der Himmel über Berlin* enharmonija je samoće, pokreta, riječi, života, paradoksa. Ipak, sve u njemu djeluje inovativno, oslobađajuće. Ljepota, ljubav, sreća – riječi iz reklama, mitova etc...dobivaju volumen osjeta. Riječi prolaze, toliko su tihe da ih čuju samo anđeli.

Knjižnica postaje monument kontemplativnog egzodusa. Gomilaju se osjeti kroz prizmu riječi osoba tako neprimjetnih, običnih a ljepota biva surova jer je tako teško prihvatiti da se ona uvijek nalazi negdje izvan nas i da je jedino ta formula nepromjenjiva.

S druge strane, sve primjećeno je u nama, naizgled krhkim oživotvorenjima prolaznosti. Dokazujemo sebi koliko u svemu “tome” (što najčešće nazivamo teškim životom pa postupcima parodiramo sami sebe i svijet) možemo biti kadri izdržati, usisati sve svjesnosti i nesvjesnosti postojanja. Kada anđeo prvi puta kuša vlastitu krv,

nasmije se jer osjeća. Osjet je u tome smislu otkrivenje. Ono uslijedi nakon želje, spoznaje preko posrednika – drugog/druge koji je promatran, eksperiment, jednostavno saslušan – larva mogućih i stvarnih i upitno realnih ili upitno stvarnih prošlosti, sadašnjosti i mogućih budućnosti. Ovakva je priča potrebna da bi se redefinirala stvarnost, dekonstruirao osjet (nebitno koji). Ona propituje, iscrpljuje, poništava, otjelovljuje. Uostalom, time se bavi i suvremena književnost. Milan Kundera u *Autostopu (Smiješne ljubavi)* navodi priču o mladiću i djevojci. Par kreće na put, no, avantura putovanja, što doznajemo iz priče, postaje prikaz gradacije njihovog odnosa od skladnog i neupitno privrženog do prijezira, gađenja. Djevojka zapravo otkriva sebe ali se na kraju ipak negira.

Njezine suze, kakanje nisu dokaz grešnosti unutar “iz-vanjske” igre, već nemogućnost mirenja sa novootkrivenim dijelom svoga bića, mogućeg i dislociranog u sklopčanu želju, ljubomoru kao iskaz hrabrosti i kukavičkog negiranja onoga što i onako jest po sebi. Sve je u igri stvarno. Sve je poznato, no, u trenutku nestaje pomirbenog slijeda lažne logičnosti. Ljubav ili njezina definicija se lomi, raskrinkava, postaje raznobojna, razobličena. Sve. Paradoks. Kundera se poigrava definicijama o ljubavi, samospoznaji, ljepoti, zavođenju, ženama, muškarcima, diskontinuitetu rada uma i tijela sa refleksivnim ophođenjem prema okolini i sebi a da cijeli niz enigmi nikada ne bude do kraja otkriven.

Isti princip razotkrivanja je u *Eduardu i Bogu*. Trenutak sa svim potpitanjima, prošlostima, afinitetima, stremljenjima ka zamjeni uloga djevojke i muškarca. Sučeljavaju se navike, strepnje i afekti. Nadasve, sveprisutna tragikomičnost postojanja majstorski izrežiranim principom pripovijedanja nalaže samospoznaju tragikomičnosti samog čitatelja, paradoks u kome živi i koji zaista jest život. Razotkrivanje, ogoljavanje, odbacivanje sebe i drugoga. Strah i čežnja. Esej *Paradoks ljubavi* Pascala Brucknera kroz razne primjere takve apsurdne želi objasniti kao neminovnost. Dalje, *Platforma* Michela Houllebecqa mogao bi biti suvremeni ljubavni roman zamjenjenih muško-ženskih uloga sa uskrsavajućim maštarijama i postavljenim novim idealom žene a sve tendira na konstruiranje ljubavi bez retrospekcije, bez eha. Tragični završetak (mimo očite naracije) može predstavljati i simbolični raskorak mogućeg i nemogućeg zbiljskog, dokazivog i mogućeg dokazivog. *Poljubac žene pauka*, *Zapisi na tijelu* i dr. naslovi su postmodernih dijela koja su rušilačka, temporalna djela. Što bi značilo biti, što znači ono što znači... *Zavodjenje anđela* Bertolta Brechta smije se tijelu i osobi, smije se smijehu od smijeha. Eksplozija voajerizma i aktivizma i ne samo to. Kako ta poezija i proza djeluju? Mame li, zavode, omalovažavaju li nas i sebe? Koraci suvremene književnosti de-konstruktivni, reverzibilni – egzemplarni amaterizam definiranja nazivlja, znakovnog sistema. Relativizam i atavizam sazviježđa su ovog doba/pripovijedanja/

umjetnosti u umjetnosti i osjećanju. Uživati ili žaliti ili oboje. Italo Calvino sa *Teškim ljubavima*, gle, piše o pustolovinama: *Vojnikova pustolovina*, *Kupačicina pustolovina*, *Službenikova pustolovina*, *Pustolovina kratkovidnog čovjeka*, *Čitateljeva pustolovina*, *Suprugina pustolovina*, *Putnikova pustolovina*, *Pustolovina bračnog para*, *Pjesnikova pustolovina*. A invokacija ljubavi; je li i ona pustolovina, avantura iščekivanja. Jednaka je vječnom čekanju da sretnete istu osobu na stepenicama, na ulici. Namećanje nepoznatom. I to je ljubav, ali se ne izgovara, baš kao što je nitko u *Teškim ljubavima* ne izgovori, jer čemu govoriti. Goli osjet ne treba rječito uljepšavanje, pasionirano teatralno predimenzioniranje. Čekati, misliti, slušati, samo ponekad reći najviše u sebi. Jer, čemu sve to bespotrebno komešanje, reaktiviranje – svakako smo svijetovi za sebe, odvojeni i uvijek nadasve sami. Krhka samodopadna bića. Zavedena riječima, sobom, prividima, budućnošću a ne sadašnjošću, ne trenutkom...

Koje li zablude.

14.

Između Istoka i Zapada

Distinkcija kao funkcija – promjena položaja moći

Osim geografskog razlikovanja Istoka i Zapada i onih općih mjesta razlikovanja na kojima se zaustavljamo pri samoj pomisli na mogućnost njihovog distanciranja (a to bi bili razni stereotipi za kojima posežemo vezani za područje kulture¹ i njihovo međusobno odvajanje, odnosno izričito odvajanje Istoka od Zapada uz njihovu pomoć), postoji li konkretan razlog zbog kojeg bismo mi bili “mi”, a oni “oni”. Edward W. Said u *Orijentalizmu*² ističe da je takvo razlikovanje, napose, rezultat analiza, tj. bavljenja, odnosno, istraživanja *područja* koje se razlikuje od ovoga u kome boravimo. Također, isti autor piše kako je prirodno *mjerkanje* svijeta kojim se namjeravamo baviti. No, uz tu nužnost koju predstavlja razlikovanje često ide i neka vrsta otpora i nerazumijevanja čiji je konačni ishod sukob tih dvaju polova (našeg i

¹ Stoga ako mišljenja te vrste nazovemo stereotipima, a stereotipi su ustaljena mišljenja koja ne moraju biti točna, onda se možemo, po pitanju kulture, složiti s Eagletonom koji u *Ideji kulture* (str.107.) ističe da: *priroda odnosi konačnu pobjedu nad kulturom*. Priroda jest uvijek nadmoćnija, zato jer ne ovisi od definicija, dok kultura, (a stereotipi su najbanalniji primjeri), ponekad postaje njihovim *robom*, u težnji da pod svaku cijenu ide u korak s njima.

²Said, Edward W. *Orijentalizam*. Str. 62.

onoga koji predstavlja predmet našeg istraživanja). Oba smatraju kako su nadmoćniji (u odnosu na drugi) unutar određenog hijerarhijskog odnosa, jer izuzimaju jedinu moguću, prema tome i jedinu konačnu istinu u tom pogledu – prirodu čovjeka unutar ambijenta kojega su stvarali stvaratelji mnogih prethodnih generacija. Ona je zaslužna za konačan ishod u percepciji trenutnog položaja, tj. ona određuje tko je u tome odnosu podređen. Međutim, koliko god taj odnos djelovao jednostavno, jer viđenje Istoka očima zapadnjaka može biti jednako obrnutom viđenju – istočnjaka Zapada, čudno je kako ipak, u konačnici jedan uvijek uspije nametnuti vlastita pravila kao standard prema komu se svi ostali trebaju mjeriti. Čovjekova priroda ispisana je velikim slovima u prirodi države³, prema tome pravila prema kojima on živi vrijede isključivo za *prostor* u kojemu boravi, a taj isti prostor se razlikuje i zbog tih pravila koja ga tvore i zbog ljudi koji ga dijele. Tu skupinu ljudi iste karakteristike razlikuju od svih ostalih izvan *granica*. *Pokretački mehanizam omeđen prostorom* smješta ga u točno određene granice. On je razumljiv samo unutar tih granica ljudima koji u njemu borave. I, mada su pravila različita a ljudi isti prema egzistencijalnim potrebama, a i fizički im izgled trpi samo neznatne razlike, postavlja se pitanje: kako je moguće da postoji toliki stupanj netrpeljivosti kada smo slični po svemu, osim po prostoru?

³ Cassirer, Ernst. Ogled o čovjeku. Str. 89.

Što čini taj identitet identitetom nepatvorene cjeline ukoliko se ona takvom može smatrati; ili koji su razlozi i epohe pogodovala cjelovitosti viđenoj na taj način?

Naravno da je povijest učinila svoje, ostali su nakon nekih događanja tragovi neodgovorenog nasilja od strane potlačenih naroda, ali bilo bi apsurdno pozivati se samo na nju. Svaki od tih naroda, neovisno o statusu, posjeduje karakteristike koje ga razlikuju od ostalih. Toliko je mnogo različitih naroda na svijetu, da je, naprosto, nemoguće ići u korak i s ijednim od njih, ako nisu dio našeg *prostora*. *Svaki narod ima vlastito licemjerstvo i zove ga svojim vrlinama. Najbolje što se nosi u sebi ne poznaje se – ne može se poznavati*⁴, rekao bi Nietzsche, i s punim pravom možemo zaključiti da jest tako i da, bilo kojem narodu pripadali, svoje licemjerstvo/vrline ljubomorno čuvamo od ostalih, jer, konačno, one nas razdvajaju, i zahvaljujući njima mi jesmo drugačiji. Razdvajanje, odnosno, naglašavanje razlikovanja zahtijeva sigurnost u neku istinu, a ona pak, konačan stav. Stav se očituje u obrani istine za koju smatramo da smo je dužni braniti, jer imamo vjerodostojne podatke koji idu nama u korist. Mi stavom branimo istinu koja ide u našem smjeru (jer uvjeravamo uz drugoga i sebe u slučaju da se zapitamo je li vjerodostojnost stvarna ili prividna), ali i u smjeru

⁴Ova referenca iz knjige *S one strane dobra i zla* činila se prikladnom, zato jer naglašava zajedničke karakteristike svih naroda. Kako je Nietzsche bio mnogo izričitiiji, i prema tome mnogo suroviji, nego li je to cilj ovoga rada, potrebno je ograditi se od stereotipa o Istoku i Zapadu.

onoga koga njom želimo pridobiti. Stoga, svrha, odnosno konačni rezultat stava je istina koja mu odgovara, tj. njegov je ishod. Najjednostavniji zaključak bi, prema tome, ovako bio uobličen:

Istina, dakle, ne pridolazi nekom stavu “po sebi”, nego je obilježje funkcije ili postignuća stava. Stav kao takav je za refleksiju, sa strane svijesti, uvijek hipotetički i “ostavljen neriješenim”: pri tome može načelno ostati time što se upuštam u njegovo moguće potvrđivanje ne provodeći ga, ili time što ne uvlačim u refleksiju sumnje: ja mu dajem kredit.(...) Ali uvijek utvrđeni stav mora dovesti u pokret, i njegova istina je funkcija ishoda tog pokušaja.⁵

Nadalje, razmišljajući i shvaćajući tako način pomoću kojega smo u mogućnosti doći do istine (ne definirajući je, i ne ukazujući o kakvoj istini bi se moglo raditi, jer ovo je jedno *uopćeno* poimanje!), dolazimo do pojma koji nam je itekako bitan, a to bi bila *moć*.

Njeno kretanje jednostavno je pratiti kroz diskurs (čija pojednostavljena definicija bi glasila: diskurs je jezik u upotrebi), jer upravo jezik progovara u ime statusa, i određuje ga. Osjećaj nadmoći ili subordiniranosti uvjetovani su jezikom, odnosno, zaključkom koji potkrijepljen dokazima upotrijebljenim na pravom mjestu i u pravo vrijeme, određuje konačnu istinu. Moć kroz jezik dokazuje snagu svog djelovanja. Zahvaljujući njemu (jeziku), mi imamo dovoljno hrabrosti naglašavati distinkciju između “nas” i “njih”. Autori kao što su Nerval,

⁵ Gehlen, Arnold. *Čovjek*. Str. 315.

Gautier, Baudelaire, Flaubert⁶ ukazuju na tu distancu *inzistirajući*⁷ na egzotici kao neminovnom svojstvu “onih” koji su zbog nje drugačiji od zapadnjaka (a to bi bili orijentalci).

Povodeći se njihovim viđenjem, podržavamo stereotip o razlici baziran na viđenju drugoga kao *prijetnje nazadovanjem*. Ono što se rijetko koji zapadnjak zapita je – da li smo i mi “njima” jednaki kao što su oni “nama”. Ako standarde postavljamo mi, sve je jasno, a ako se uloge zamijene “mi” predstavljamo prijetnju. Na strah od *pozapadnjenja* ukazuje Pamuk u već prethodno spomenutom djelu *Istanbul – Grad, sjećanja*. Naime, u tom kontekstu kao jednog od glavnih zagovarača očuvanja osmanske kulture, Pamuk izdvaja i Tanpinara. Njegov strah je identičan strahu zapadnjaka (u smislu straha od drugosti!), i tu nailazimo na jednak intenzitet moći

⁶Ove autore (uz već spomenutog Saida) spominje i Orhan Pamuk u autobiografskom romanu *Istanbul Grad, sjećanja*.

⁷Said (*Orijentalizam*. Str.226/227.) *inzistiranje* o kojemu je ovdje riječ kao pojavu tumači ovako: *U dodatku njihovim općim kulturnim stavovima, Nerval i Flaubert su donijeli na Orijent osobnu mitologiju čija briga i, čak, struktura je bilo to da zadobije Orijent. Oba ova čovjeka su bila taknuta orijentalnim preporodom, kako su to Quinet i ostali definirali: oni su tragali za okrijepljenjem priskrbljenim snagom bajkovite starine i onog egzotičnog. Za svakog od njih, međutim, orijentalno hodočašće je bilo potraga za nečim relativno osobnim: Flaubert traži domovinu, kako je to nazvao Jean Bruneau, na mjestima izvora religija, vizija i klasične starine; Nerval traži – ili radije slijedi – tragove svojih osobnih osjećanja i sanjarija, poput Sterneova Yoricka prije njega. Za obojicu pisaca Orijent je, naime, bilo mjesto već viđenog, i za obojicu, uz umjetničku ekonomiju tipičnu za svaku izuzetnu estetsku uobrazilju, on je bio mjesto na koje se često iznova vraćalo pošto se stvarno putovanje posve ozbilji. Ni za jednog od njih Orijent nije bio iscrpljen snagom njihovih nakana, u vezi s njim, premda često postoji svojstvo razočarenja, otriježnjenja ili demistificiranja, koje se nalazi u njihovim orijentalnim napisima.*

formiran kroz nijekanja drugosti. (*Tanpinar je cijeloga života patio što su ostaci osmanske kulture propadali pod udarcima modernizacije, oskudice i, još više, uslijed neprosvijećenosti i nemoći Carigrada, te je tu temu duboko i psihološki istančano obradio u svojim romanima.* str.222/223.) Moć koja čuva kulturu življenja neke zajednice manifestira se u stvaranju *zaštitne ograde* koja bi očuvala autohtonost te zajednice ne dopuštajući vanjskim čimbenicima prodor unutar tih granica. Takvo *ograđivanje*, odnosno takav model funkcioniranja zajednice odgovarao bi onome što su u tekstu (objavljenom u časopisu *Razlika*), *Pod budnim okom Zapada* (točnije u poglavlju naslovljenom *Kultura, geografija, mediji*), David Morley i Kevin Robins nazvali *konvencionalnim modelom*. (*Konvencionalni model kulturne razmene pretpostavlja da postoji, čista, iznutra homogena, autentična, samonikla kultura koju strani uticaji podrivaju ili kvare*).

Moć cirkulira sukladno s onim tko dominira u dijalogu dvaju suprotstavljenih strana, tj onaj koji dominira moć pokreće i preusmjerava na način koji njemu pogoduje. Vrlo jednostavno – svi *mehanizmi* koji podrazumijevaju upotrebu jezika sa jasno određenom svrhom (primjer su i mediji), žele naglasiti razlike kako bi pridobili naklonost.

Primjeri – tri romana Orhana Pamuka (traženje identiteta)

Orhan Pamuk napisao je (između ostalog) tri romana koja oslikavaju probleme suvremenog turskog društva. Oni su dovoljni kako bi naglasili netrpeljivosti, ne samo između Istoka i Zapada, već i unutar jedne države koja se svim silama trudi biti sekularnom. To su romani *Snijeg*, *Istanbul – grad*, *sjećanja* i *Tiha kuća*.

Snijeg je priča smještena u Kars koja prati na vrlo istančan način Kerima Alakuşoglua postavljajući ga u svoje središte. Pamuk ga u prvom poglavlju⁸ predstavlja na sljedeći način: on je pjesnik rođen u Istanbulu u sekularnoj obitelji, proživio je u Njemačkoj dvanaest godina kao politički izgnanik iako nikad nije pretjerano mario za politiku, uvijek je želio da ga se oslovljava inicijalima – Ka jer mu se ime nikad nije sviđalo; pod tim imenom (inicijalima) je objavljivao svoje pjesme i na njega su se privikli čak i obitelj i prijatelji; u Kars je došao neplanirano (nakon boravka u Istanbulu) na pogreb majci; ima četrdeset dvije godine i nikada se nije ženio; povučen je i voli samoću.

U Karsu Kaa dočekuje slika današnjeg turskog društva: islamisti, kemalisti, teroristi, agenti tajnih službi, djevojke koje čine samoubojstva i nešto sasvim izvan toga društva – Svila, lijepa prijateljica s fakulteta u koju se zaljubio, ali čiju ljubav tamo zadobiva na vrlo kratko i određeno vrijeme. Podijeljeno društvo u kojem

⁸Sve do šesnaeste stranice knjige, tj. do trenutka kada lik dolazi na određite – Kars.

ga većina doživljava kao prijetnju pokušava prodrijeti u njegovu misao smještajući ga u lijeva ili desna strujanja, bez stvarne želje da ga zaista sasluša, odnosno pokuša shvatiti njegovu nepristranost. Interesantno je da u oba romana – i u *Snijegu* i u *Tihoj kući* Pamuk poseže za polifonijom koja korespondira sa, mogli bismo je nazvati, *polifonijom* unutar turskog društva. Sva težina mnogostrukosti prikazana je, ili čak i naglašena jednakom nazočnošću gotovo svakog lika u odsustvu autorove pristranosti (izuzimajući pri tome glavnog lika koji korespondira sa samim piscem, jer sjeta, senzibilitet i alijenacija u potpunosti odgovaraju njemu onakvom kakvim se želi prikazati u *Istanbulu*). I zaista, moguće je shvatiti svakog lika bez predrasuda i konačne osude njegove funkcije u romanu, naprosto zato jer im Pamuk ostavlja dovoljno prostora kako bi ih predstavio kao samo sićušni dio ogromnog mehanizma – Turske koja nakon dolaska Kemala Atatürka na vlast *trpi* pozapadnjenje koje se sukobljava sa identitetom stvorenim u osmanskom periodu.

*On pripovijeda veliku, strašnu bajku današnjeg svijeta. Taj je svijet polariziran ne samo između Istoka i Zapada, bilo bi to suviše jednostavno, nego između ideologija i religija, siromašnog i bogatog, onih koji vole i onih usamljenih, pametnih i ludih. Orhan Pamuk prezentira sve te glasove i stavove. Svako je razumljivo, čak i fanatik. Svako ima svoju vjeru, svoje argumente, pa i svoju ljepotu – i nevinost, koju brzo izgubi.*⁹

⁹Novi izraz. Oktobar-decembar 2005. str. 94.

Apsurdnost cijele atmosfere dovedena je do vrhunca na kraju romana kada Kaa, nakon ponovnog odlaska u Njemačku ubijaju (kako pripovjedač pretpostavlja) članovi islamističke organizacije. Tada nestaje i njegov rukopis zbirke *Snijeg* (otuda, između ostalog, i naslov romana), jer je stvarao konfuziju kod ljudi s kojima je u Karsu dolazio u kontakt (smatrali su, pogrešno, s obzirom na činjenicu da ju je neprestano nosio sa sobom i u nju *nešto zapisivao*, te da je bilježnica, kao i Ka, napokon, jednaka politička prijetnja). Tako Ka biva bezrazložno usmrćen, bez ikakvog političkog djelovanja, zbog floskula koje su rezultat običnog straha bez konkretnih dokaza. Njegova uloga, zapravo se može povezati s onom žrtvenog jarca¹⁰, pogotovo ako se osvrnemo na njegov odnos sa Svilom koji iz uzajamne naklonosti, prelazi, s njene strane, u negiranje osjećaja¹¹, za koje se pretpostavlja da ih je gajila za vrijeme Kaovog boravka

¹⁰ Žrtveni mehanizam o kojemu piše Renè Girard u *Starom putu grešnika* opisan je uz pomoć biblijske priče o Jobu. Dovedena u relaciju s romanom *Snijeg*, odnosno, s njegovim protagonistom Kaom, ta priča, odnosno njena srž pronađena u žrtvenoj kulturi prenosi se u današnje vrijeme, preoblikovana i prilagođena njemu, tj. prilikama koje nužno zahtijevaju preobražaj ustaljenih ritualnih formi. Međutim, taj preobražaj nije potpun, s obzirom na činjenicu da islam i kršćanstvo pripadaju *Abrahamovom krugu religija*, a isti pak komunicira sa tradicijom kolektivne misli. Ta misao ne prepoznaje simbole koje crpi iz religije, naprosto zato jer ih prima mehanički, s obzirom na to da su sastavni dio kulture.

Girard na jednom mjestu (str.105.), u poglavlju *Izvor i ponavljanje* ovaj fenomen objašnjava na sljedeći način:

Ne prisustvujemo svitanju jedne nove žrtvene kulture. Nalazimo se u punoj dekadenciji stare žrtvene kulture, u njenoj punoj krizi. Ali usred te krize koja će biti smrtna izvesne peripetije liče na početke. Predstavljeni masovni fenomeni sačuvali su ili ponovo stekli životnu snagu koja ih približava prvobitnom žrtvenom mehanizmu.

¹¹ Pamuk, Orhan. *Snijeg*. Str.475.

u Karsu. Mreža odnosa u ovome romanu, tako uz Istok i Zapad kao simbole sukoba, predstavljaju sukobe unutar jednog društva, kao i one unutar osobe.

Tiha kuća također je polifona priča u čijem središtu, su napose, događanja iz ljeta 1980. godine: dvojice braće Metina, Faruka i sestre Nilgun, koji dolaze baki u vrijeme praznika. Ona su rezultirala prilično bizarnom smrću djevojke Nilgun (krvarenje u mozgu koje je prouzrokovao Hasan, nećak obiteljskog sluga Redžepa, na nagovor dječaka svjesnog njene očaranosti komunističkom ideologijom). Za razliku od *Snijega* koji u središte smješta melankoličnog lika neshvaćenog od okoline, ovdje se ne inzistira na bavljenju centralnim likom, jer djeluje kao da ga uopće ni nema. Prema tome, savršeno realizirana polifonija korespondira s raznolikošću turskog društva.

Nadalje, osim izrazite osamljenosti, između Kaa i na primjer Hasana (već spomenutoga lika) nema sličnosti. No, razlog zbog kojeg se mogu postaviti jedan nasuprot drugom jesu upravo neprikosnovene (nesumnjive) suprotnosti, odnosno krajnosti, u svrhu već spomenutog naglašavanja. Ono što nikako ne može predstavljati Ka, realizirano je u liku Hasana. Hasan je, naime mladić koji dopušta da ga se zavede na krivi put, mladić koji nije svjestan povrede koju je nanio Nilgun i zbog koje je umrla (jer iz Džennethisara odlazi nesvjestan učinjenog i prije njene smrti). Povodljiv (zaveden utjecajem okoline!) i zaljubljen u djevojku različitih uvjerenja, reagira nepromišljeno sanjajući o boljem statusu u društvu.

Ovom pričom, osvijetljenom introspekcijom likova dokazuje se do koje granice je moguće ići bez ikakvog saznanja o posljedicama (smrt Nilgun, *kopile* bakinog muža Redžep koji obavlja ulogu sluge). Čini se da Pamuk u ovome romanu težnje likova snažnije naglašava nego li u *Snijegu*. No, ipak jedan lik se izdvaja u cijelom tom spektru (ako na umu imamo naglašavanje njegovih karakteristika). Riječ je o Selahattinu Darvinoglu. Ako krenemo od analize prezimena lika uočiti ćemo zanimljivu karakteristiku. Više nego očito je aludiranje na Darwina, i to naravno može biti koincidencija, no, međutim i ne mora, jer on u romanu (odnosno sjećanja na njega) funkcionira kao lik fasciniran Zapadom i svim njegovim otkrićima. Potkrjepa rečenicom nalazi se nalazi na str. 68. *Tihe kuće* kada se Fatma (baka) prisjeća jednog događaja:

jednom je došla jednoprežna kočija pa smo Selahattin i ja sjeli i polako se, uz škripu, povezli dugom uzbrdicom: kako smo ovo dobro učinili, Fatma, toliko radim za enciklopediju da za ovakve stvari ne mogu naći vremena, da sam barem ponio bocu vina i kuhanih jaja, pa bismo sjeli na livadu, ali samo da se nadišemo svježeg zraka, zbog prirode, a ne da se kao ovi naši po turski prežderavamo dok ne puknemo, kako se samo lijepo vidi more odavde!, ovo u Europi zovu "piknik", oni sve čine s mjerom, Fatma, i mi ćemo jednog dana inšallah biti takvi, možda to neće dočekati naša djeca, ali unučad, a bit će ih i curica i dječaka, inšallah (...)

Dakle, Darvinoglu je liječnik, piše enciklopediju koju ne uspijeva završiti prije smrti¹². Žena mu je potpuno

¹² Moguće je da je Pamuk ideju lika osvijetlio karakteristikama stvarne ličnosti koju spominje u *Istanbulu*. Naime, riječ je o Ekremu Koçuu i *Enciklopediji Istanbula* o

drugačija, religiozna je i podređena mu je, prema tome savršeno odgovara figuri neemancipirane žene iz tradicionalnog društva.

Konačno, u simboličnom okončavanju romana (uz već spomenute događaje), još je jedna zanimljiva crtica.

Naime, Faruk je povjesničar i vrijeme praznika koristi kako bi proučio arhiv, a svoja zapažanja upisuje u bilježnicu. Ona silom prilika završi u Hasanovim rukama, jer je imao pogrešnu predodžbu o njoj, kao, sjetimo se, i članovi islamističke organizacije iz *Snijega*, te na kraju romana, kada on odlazi iz Džennethisara, pret hodno je prelistavajući, baca na dno koša za smeće.

Na taj način, *najnevinije tvorevine*, subjektivne – jer su područje zanimanja jedne osobe koja ugađa vlastitim interesima bez težnje nanese nekim učinkom zlo drugome, bivaju bačene u “ponor zaborava”. Tako, zapravo, možda, Pamuk daje definiciju trajne izgubljenosti, *neprofitabilnosti* osjećanja. I što zaključiti iz toga, da li je tim dao do znanja kakav je, (sukladno sa simbolima Istoka i Zapada) odnos stvarnosti (bitka!) prema umjetnosti, odnosno, međusoban odnos pojedinaca?

Društvo, rastrojeno i umorno nema vremena za analizu osjećaja pojedinaca. Izgubljeni identitet, nekoć samouvjeren jer je bio svjestan svoje moći, ne zadovoljava se teritorijem (prostorom). Pritisci sa raznih strana koji nude *drugačije*, ono što je *upakirano u najbolje*, kao što

kojoj piše u poglavlju *Zbirka informacija i čudesa Rešata Ekrema Kočua: Enciklopedija Istanbula* (str.161.-184.).

su razni proizvodi (o bilo kakvima da je riječ) imaju moć uvjeriti da takvo zaista jest. Zapad koji samog sebe uvjerava u vjerodostojnost utopijskog predstavljanja, nudi *kulturalni hibrid* čija je definicija *postmoderno* društvo s maksimumom *everything and anything goes*¹³. Čini se, da se zato vidi prijetnja i ondje gdje ona nikako ne može boraviti (kao što bi bila interakcija različitih naroda/narodnosti, religija i sl.). Na taj problem ukazuje Pamuk. Sav taj strah, zbunjenost, rezultirao je osjećajem kojega on naziva *melankolijom* (odnosno tugom kada se taj osjećaj veže za skupinu ljudi ili narod, a on ga vezuje za stanovnike Istanbula). Njoj posvećuje jedno čitavo poglavlje *Istanbula*¹⁴. Sasvim neočekivano jedan osjećaj postaje jedini konkretan odgovor na stanje u društvu. Također, Istanbul kao grad simbolizira svojom sintezom dvaju kontinenata, paradoksalno, ono što je u stvarnosti tako teško postići – izmirenost dviju strana. Također, sekularnost kojom odišu neki od likova spomenutih Pamukovih romana (kao npr. Ka, Faruk, Niglun, Metin...) je ista kojom se sam autor ponosi, ali je ne nameće, jer vjeruje da ona ne mora biti u sukobu s tradicijom. Iluzorno ili ne, ono na čemu inzistira nije oštro razgraničenje tih dvaju strana. Kako takvo nešto nije moguće, jer utopiji u stvarnosti zbog različitosti nema mjesta. Stvarnost lijek uvijek traži u utopiji, iako je i sama pomisao na nju osuđena na propast.

¹³ Preuzeto iz: Hutcheon, Linda. *Poetika postmodernizma*.

¹⁴ Pamuk, Orhan. *Istanbul Grad, sjećanja*. Str. 100. – 118.

Literatura:

1. Cassirer, Ernst. *Ogled o čovjeku*. Zagreb: Naprijed, 1978.
2. Eagleton, Terry. *Ideja kulture*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk, 2002.
3. Gehlen, Arnold. *Čovjek*. Sarajevo: "Veselin Masleša": Svjetlost, 1990.
4. Hutcheon, Linda. *Poetika postmodernizma*. Novi Sad: Svetovi, 1996.
5. Lukàcs, Georg. *Teorija romana. Čovjek*. Sarajevo: "Veselin Masleša": Svjetlost, 1990.
6. Pamuk, Orhan. *Istanbul*. Sarajevo: Buybook, 2007.
7. Pamuk, Orhan. *Snijeg*. Sarajevo: Buybook, 2007.
8. Pamuk, Orhan. *Tiha kuća*. Sarajevo: Buybook, 2008.
9. Said, Edward W. *Orijentalizam*. Sarajevo: Svjetlost, 1999.
10. Girard, Renè. *Stari put grešnika*. Novi Sad: Bratstvo – Jedinstvo, 1989.

Časopisi:

1. *Novi izraz*, br. 30. Sarajevo, oktobar – decembar 2005.

15.

Oživljavanje tijela Erike Kohut

Tko je Erika Kohut?

Pianistica koju gledam u filmu. Pianistica iz romana Elfriede Jelinek.

Promatram Eriku kao što ona promatra svijet. Ona ga gleda kao da želi shvatiti granice njegove slobode.

Kao kreacija vlastite majke, figura je kojom gotovo uvijek upravlja, osim onda kada Erika promatra/gleda *nedopušteno*: porno filmove, peep-show i parove koji se sastaju na marginama grada kako bi uživali u *tijelima*, nesputano slijedeći nagone. Erika očito ne poznaje vlastito tijelo, ne poznaje njegovu slobodu zato jer majka neprestano bdije nad njom kao nad nezaštićenom djevojčicom. Tek tada, kada zalazi u društvo koje se uvelike razlikuje od nje (jer ona je u fokusu, drugi/ostali su figure) Erika se upoznaje sa slobodom Drugoga; sa vlastitom onda, kada odlučuje kupovatu odjeću koju ne odijeva trošeći pri tom novac od štednje za novi stan. Tada ona “nešto” čini, ono što je zabranjeno, za što majka ipak sazna. Majka koja joj se osvećuje uništavajući tu istu odjeću ukoliko ne dođe u očekivano vrijeme. Erika je marioneta. Tako barem izgleda u opisima Elfriede Jelinek. Izgleda distancirano a njen život djeluje kao da je izvan nje same.

Erika je distancirana od vlastite egzistencije. Ona je lutka, treće lice jednine ženkoga roda (takvu je susrećem u romanu *Pianistica!*), ona o *kojoj* se piše. Ruke su joj zaštićene rukavicama. Ruke-funkcija, ruke-mašina, ruke koje proizvode zvuk, melodiju.

A ostatak Erikina tijela?

Vlastito tijelo ranjava jer ranjavanje ne osjeća. Gleda krv jer je njena uloga slična ulozi kamere. Da bi dokazala postojanost, mora prikazati boju. Da bi postala ženom, mora krvariti poistovjećujući se sa ostalim ženama.

Krv – plodnost – osjećaj.

Erika Elfriede Jelinek želi predočiti sebi kako je moguće biti nalik vanjskom svijetu. Drugima.

Sjećam se, njene oči su oči kamere. Fiksiranje njenoga pogleda uočljivo je u istoimenom filmu, u kojemu je lišena facijalnih ekspresija.

Ona zato olako eksperimentira vlastitim tijelom ranjavajući ga.

Kada obavlja posao na konzervatoriju, Erika *su ruke* – instrument. Tada, bez rukavica, dodiruje tipke ne bi li oživjela zvuk unaprijed zadan partiturom. Bach koji se u romanu spominje više puta spomenut je s nakanom – majstor kontrapunkta (glazbeni pojam koji označava povezivanje više melodija ili glasova u suzvučje), jedan od najznačajnijih skladatelja čije upravo takve kompozicije očekuju kuriozitet u jednakoj mjeri izvođenja. Takvim skladbama potrebna je virtuoznost jer su svojevrsan

topos u svijetu glazbe. Erika je takva u očima vlastite majke. Ona je pijanistica, iako to zaista nije. Majka joj je odredila sudbinu već rođenjem, Erika ju prihvaća, ne buni se jer ne osjeća vlastito tijelo. Ono je gotovo mrtvo, jer dok svira, pomiču se samo ruke, ostatak tijela miruje. Bach zahtijeva disciplinirano tijelo.

Tijelo koje je podložno funkciji ruku. Uspavano tijelo – odbačeno, odsječeno od ruku. Tijelo u mirovanju. To je Erikino tijelo dok muzicira. Nema improvizacije. Samo vještina, samo ona je potrebna.

Ili ipak ne; riječ je o glazbi?

Onoj koja govori jezikom partiture a izaziva/oživljava ono što u partituri ne postoji.

Erika Kohut je žena koja improvizira samo onda kada se to javno ne primjećuje. Bachova glazba je u tome slučaju pokazatelj snalaženja u društvu. Izvedbe njegovih djela otvaraju vrata uzornim građanima besprijekornog ponašanja. Klasična glazba, ozbiljna glazba, bonton – glazbeni, građanski.

Uljuđenost? Zaštićenost? Gluma? Averzija od improvizacije in vivo?

Dotiče se vrh hijerarhije jer nema greške kada je odabir glazbe u pitanju. Prema tome, to je i Erikino područje. Bitna je tehnika, emocija nikoga ne zanima. Varka marionete.

Niti jedan dio romana ne govori o zanosu glazbom, jer, ona je u ovome slučaju nametnuta. U romanu je umjetnost nužnost.

Erika nije imala mogućnost biranja, ona joj ne predstavlja izazov.

Kako nije došla sama po sebi, ta umjetnost kojom se bavi Erika je celibat nametnut s majčine strane.

Ona je jedna od onih majki (aluzija narativa) iz skupine roditelja o kojima piše Michelle Perrot u jednom od tekstova; roditelja koji (parafraziram spomenutu povjesničarku): *zaziru od prolazne, razorne, strasti protivne trajnim vezama na kojima počivaju postojeane obitelji.*

Ne bi li ju sačuvala od vanjskog svijeta, majka je Eriku bacila u naručje glazbi čiji sustav je mjerljiv, čitljiv, ograničen ako je nametnut, a bezgraničan ako se isprepliće sa čulima. Erika nije imala priliku osjećati i birati osjećajem. Ona gleda, promatra, upoznaje se sa jednodimenzionalnošću svijeta ako je majka kontrolira. Kada je ne kontrolira ona eksperimentira zarezujući se, kupujući, gledajući svijet izvan svojega. Kada upoznaje Klemmera želi spoznati vlastite granice. On je sporedan. Kada mu u pismu iznosi želje, ona eksperimentira Klemmerom i sobom. Prati reakcije njegovog tijela i svoga tijela, želi iskušati ono s čim se upoznala promatrajući svijet izvan svog svijeta.

Napokon, eksperiment uspijeva. Klemmer posustaje, čini zlo Erikinu tijelu, ona osjeća fizičku bol zbog udara i silovanja. No, opet, Klemmer je učinio što je tražila, pa je, prema tome, poraz njegov.

Rezultat Erikina otkrivanja vlastitog tijela – funkcije je krajnje otvaranje prema svijetu. Na posljednjim stranicama romana susrećem Eriku čija rana iz koje kaplje krv zjapi prema svijetu. Ta krv više nije u području njezine intime, nego je podijeljena sa svijetom koji može nesmetano zuriti u nju i haljinu čiji patentni zatvarač se neda zatvoriti. Konačno se oslobađa uzvišenih ideala malograđanštine.

Možda?

Ono što se između ostaloga da zaključiti iz teksta romana jest da je Erika poput Klemmera u vlastitim očima, eksperiment u rukama Elfriede Jelinek. Njeno tijelo je prototip tijela žene u klasnom društvu. Još nije stasala oslobođena od unaprijed zadanih pravila ponašanja. Njezina majka i Klemmer su predstavnici vlasti u tome društvu (sjetimo se npr. Tetaka i Sluškinja u romanu *Sluškinjina priča* Margaret Atwood), oni čine prava slobode mjerljivima, oni podvlače granice. Ženi u takvome društvu ne preostaje drugo nego da traži *traži rupe u sistemu* ne bi li ga shvatila (poput Erike i njenih pothvata: kupovanja odjeće, peep-show etc.). Perfidna rješenja Elfriede Jelinek prema tome jednostavno pokazuju društvo onakvo kakvo ono zaista jest. Potrebno je oživljavanje. Repetitivno oživljavanje.

16.

Demistifikacija samoće u naratorovom fragmentarnom ispisu sjećanja

ima i gorih stvari nego
biti osamljen
ali često su potrebne decenije
da bi se to shvatilo
i gotovo uvijek
kada vam to uspije
prekasno je
jer nema ništa gore
nego
kada je prekasno

C. Bukowski (*Oh, da*)

Stihovi Bukowskog nisu stihovi insceniranog slučaja umetnutog u nedostatku mašte. Njihovo mjesto izravna je aluzija na prostor (ili vrijeme, a možda i prostor i vrijeme u jednom vremensko-prostornom isječku koji to stvarno nije, no mi, ljudi, zbog spoznajne i fizičke ograničenosti ga takvim smatramo i nazivamo) upriličenja sastanka čitatelja i pisca, u kome je moguće prepoznati sintezu naracije (svijeta u koji čitatelj ulazi čitanjem) i prizvane stvarnosti (svijeta čitateljevih spoznaja).

Osamljenost je točka prepoznavanja sebe, odnosno, vlastitoga bitka. Biti osamljen za svakoga znači isto. Fizička prisutnost se tada neminovno vezuje za samo jedno fizičko lice.

Buku svijeta može nadglasati samo taj istančani zvuk samoće.

Nije je li to šaljiva dosjetka koja dolazi s onu stranu svijeta, one u koju smještamo smiještamo Boga, Prirodu, Silu, kraj znanstvenih dostignuća ili jednostavno nemogućnost da spoznajno dopremo do određenih zakona uređenih prema specifičnom redu, u kojemu se ne nalazimo naprosto zato jer smo ljudi?

Treba biti zahvalan zbog nje, te iste dosjetke ili zablude (samoće!), jer i kada smo sami, zapravo smo u drugačijoj formaciji društva (vidljivoj u odnosu pisac-čitatelj).

Misliva produciranim osamljenošću otiskujemo se na besplatno putovanje u nasumično biranom pravcu.

Sve počinje onoga trenutka kada u tom stanju negiranja buke svijeta postanemo spremni za prvu etapu putovanja. Ona je obilježena *ulaskom u šumu* naracije. Prilikom toga ulaska odabire se put među mnoštvom puteva koji se račvaju do u nedogled ¹.

¹ Ovaj *ulazak u šumu* je preuzet (naravno više figurativno nego doslovno) iz Šest šetnji pripovjednim šumama Umberta Eca. Riječ je o šest eseja nastalim prema predavanjima koja su održana 1992. i 1993. na harvardskoj katedri Charlesa Eliota Nortona. Ova predavanja se bave ulogom pisca, čitatelja i djela vođenih Ecovim referencama započetim *prizivanjem uspomene na Itala Calvina* i njegov roman *Ako jedne zimske noći neki putnik*. Autor to "prizivanje" jednostavno objašnjava na sljedeći način: *Ne prizivam ga samo kao svoga prijatelja, nego i kao autora romana Ako jedne zimske noći neki putnik, jer se to djelo bavi prisutnošću čitatelja u pripovjednom tekstu,*

Putevi se isprepliću ne samo čitanjem, nego i željom da se istim čitanjem izvêze cjelovita spoznajna slika (prepoznavanje ideje). Tako nastaje priča u priči o cjelini ondje gdje joj uopće ne mora biti mjesto ili jednostavno, u simbiozi romana *Nigdje, niotkuda* i *Ljepši kraj* Bekima Sejranovića.

Romani su vezani u jedan ciklus², kontinuum ograničen svojevrsnim začetkom (fiksiranje ideje početka pripovijedanja) i krajnjom točkom u kojoj sve niti naracije unutar kontinuumâ išćezavaju (naracija se privodi kraju), ukidjući nemogućnost apstrahiranja ideja svake pojedinačne *kreacije* pripovijedanja (oivičene pripovjednim cjelinama romana) unutar tih dvaju granica. Pojedinačni dio romanâ odijeljen od aglomerata asocijacija

a moja će predavanja u velikoj mjeri biti posvećena tom predmetu.

Zanimljivo je da u kontekstu odnosa uloga čitatelja i pisca Tvrtko Kulenović u *Istoriji bolesti*, navodi:

Njemu (pisцу) *je potreban čitalac koji će da vidi, da osjeti, da doživi taj pišćev čin stvaranja, rađanja, da potvrdi da on to jeste uradio, eventualno da shvati i kako je uradio. Plamen vatre je, kako kaže Kalvino, neprestano kretanje, palacanje, ali on u sebi sadrži jedan stalni čvrsti oblik koji se tokom tog palacanja ne mijenja mnogo: njegovo kretanje vidi svako, ali da bi se vidio taj njegov čvrsti oblik potrebne su oči.*

Nakon toga navedeni autor (Kulenović) podsjeća na *jedan od najslavnijih primjera "borhesovske fantastike" u priči "Vrt sa stazama što se računaju"*.

Ovi primjeri (Ecov i Kulenovićev) idu u prilog težnji da se ideja "stabilizira" na čvrstim esetsko-teorijskim čimbenicima (romanu i teoriji sa istom vizijom čitateljske uloge).

²Taj ciklus može predstavljati tekst ovoga eseja (*Demistifikacija samoće u naratorovom fragmentarnom ogoljenju sjećanja*). Druga interpretacija kontinuiteta bi predstavljao svaki Sejranovićev roman za sebe kao odvojena cjelina, dok bi treće shvaćanje obuhvatilo sadržaj ta oba romana. Prema težnjama ovoga eseja *Demistifikacija samoće u naratorovom fragmentarnom ogoljenju sjećanja*, romani *Nigdje, niotkuda* i *Ljepši kraj* dijele ideju osamljenosti samo "formalno" rastavljen u dvije knjige.

na planu cjeline, isječak je međusobno povezanih slika. Zbir tih slika (metaforâ u ulozi razgranatih sjećanja) rezultat je rafinirane ideje samoće naratora (promatrača sebe i svijeta pri čemu samoća djeluje kao amulet ili obrambeni mehanizam od događaja i likova koji se izmjenjuju), zbog okolnosti nalik na parafraziranu autobiografiju. Parafraziranu jer se se rađa naknadno kao proustovsko prikupljanje fragmenata sjećanja u trenucima kada se središnjem naratorovom liku, potaknutom tim sjećanjima, ukazuje moguće poimanje o vremenskoj prolaznosti./proticanju. Ista ta naratorova sjećanja (ali i sjećanja kao pojava uopće) se mogu pojavljivati samo kao fragmenti, jer niti jedno ne može biti sačuvano u svom prvotnom obliku. Sjećanja su uvijek površna rekonstrukcija prošlosti. Naracija zato služi kao vezivno tkivo koje od tih fragmenata gradi cjelinu. Nebitno je da li biografija autora ovih romana ima nešto zajedničko s autobiografijom naratora, iako se takva aluzija stvara (ili je čak i neizbježna!) prilikom čitanja oba romana. Efekt kontinuirane autobiografije postiže se njihovim sadržajem. Sadržaj romanâ posjeduje identične opće karakteristike. Pisani su u prvome licu jednine, urešeni introspektivnim gravurama vezanim promišljanjima o karakterima i rezimiranoj biografiji ostalih likova s kojima narator na bilo koji način dolazi u vezu. Ovi percipirani sadržaji romanâ od strane čitatelja, pružaju satisfakciju frejdovskog-psihoanalitičkog prodiranja u najdublju intimu likova, posebno intimu središnjeg lika

– naratora. Vjerovanje naratoru preklapa se s vjerodostojnošću priče.

*Laž i istina pitanje su literarnog stila i njegove funkcije u danom kontekstu (Nigdje, niotkuda)*³, rekao bi narator .

A priča/priče/romani je vjerodostojna ukoliko se vjerodostojnost prihvaća kao specifičan oblik naracije romana zbog pružanja mogućnosti čitatelju da se poistovjeti s glavnim njenim junakom, te napokon, povjeruje naratoru nesumnjajući u poklonjenu mu istinu (priču koju iznosi sam narator).

Ovaj narator prepričavajući svoj život vrlo lucidno otvara niz biografskih priča. Istodobno je vjeran je hipertrofiji u svim smjerovima što je vidljivo u doslovnim prekomjernim dozama droge, alkohola, glasova u glavi, ovisnostima o pojedincima (težnja za ljubavlju žene konstruirana prema ulozi majke ⁴). Zbog te hipertrofije u njemu se rađa zasićenje, pa potom, kao rezultat toga zasićenja, “pripovijedno apstrahiranje”(kontroliranje (rezimirano pripovijedanje) priča) jer je svaka pripovjedna cjelina prekinuta smrću, prekidanjem odnosa sa likom/likovima ili putovanjem.

³ Narator na drugome mjestu ističe: (...) *laž, kao i dobra priča, i umjetnost uopće, nije ništa drugo nego umješnost izmišljanja detalja. Vještina povezivanja nespojivih pojmova. Što su pojmovi teže spojivi, treba tanja, ali istovremeno, čvršća veza. Treba izmisliti poput paučine tananu nit koja može izdržati petsto tona.*

Možda nas/čitatelje također poziva na oprez prilikom čitanja. Avantura čitanja često prelazi granicu pročitano i zato u tekstu pronalazi ono što je u njemu nepostojeće, ali je postojaće na razini čitateljevog razumijevanja.

⁴ O ovoj ulozi majke (ignorirajući neku vrstu Edipovog kompleksa) narator navodi: *Njezine odlaske, međutim, nosim u sebi cijelog života i zbog njih mučim sve žene koje u životu srećem.*

Smisao naratorovih putovanja može se percipirati kao njegov bijeg od slabosti/neodupiranja ili neodolijevanja hipertrofiji koja uzrokuje zasićenje. Zasićenje u krajnjem slučaju uvijek i jest evidentna odlika hipertrofije, odnosno njezino pobliže objašnjenje. “Zabavljenost” hipertrofijom ovisnostima je rezultat straha. Težnja da se uoči ta “simbolika” putovanja kao bijega zbog straha neodvojiva je od psihologizacije lika. Psihologizacija lika ide u korak s iskustvom svijeta.

Književnost se ne stvara sama od sebe, već od strane čovjeka – književnika, izravnog sudionika tog iskustva čiji je temelj bitak/postojanje. Prema tome, psihologizacija sa snubljenjem iskustva svijeta u bitku ne izbjegava niti književnika niti književnost niti filozofiju. Filozofija u svojoj egzaktnosti sa permanentnim postulatima o bitku u vremenu i prostoru daje odgovor na pitanje o strahovima ličnosti individue (a individa je i ličnost i lik koji ju predstavlja). Njezina egzaktnost (egzaktnost filozofije) ogleda se u tome što svakom strahu daje posebno ime, dok književnost opisuje njegov nastanak.

Zbog povezanosti sfera (sfera književnosti i sfera filozofije) naratorov strah može se objasniti na sljedeći način, uz pomoć Seneke (pripadnik rimskog stoicizma) koji u XXVIII Pismu Luciju zaključuje:

Promjena karaktera, a ne promjena okoline, ono je što ti treba. Možeš preploviti beskrajni ocean, (...) kamo god da kreneš, prati ti će te tvoje slabosti. Evo što je Sokrat rekao nekome tko se slično požalio: “Zašto se čudiš da ti putovanja ne koriste, kad svugdje

sa sobom vučeš sebe? Natovaren si istim onim što te je i odvelo na put.” Kako bi svježina dalekih krajojlika i upoznavanje s tuđom okolinom mogli biti od ikakve pomoći? Sva ta jurnjava pokazuje se potpuno ispraznom. Želiš li znati zašto ti to svekoliko bježanje ne pomaže, odgovor je jednostavno ovaj: bježiš u svojem vlastitom društvu. Moraš odložiti teret koji ti leži na duši. Sve do tada nigdje nećeš biti zadovoljan. (...)

Sadržaj romana tek postepeno rasvjetljava srž straha. Nužno je krenuti od analize sadržaja da bi se naposljetku došlo do te srži. Svaki lik je s njim uzročno posljedično vezan. Mreža odnosa među likovima u *Nigdje, niotkuda*, sa bazičnim segmentom, što bi bilo ukazivanje na formiranje karaktera centralnog naratorovog lika, geneza je pripovjedačevog života. Ta geneza oslanja se na ispis, prije svega, obiteljske prošlosti u kojima smrt amidže Alije služi kao lajtmotiv percepcije smrti. Dok taj roman (*Nigdje, niotkuda*) sadržava više likova i događaja iz doba djetinjstva ostvarenih narativno vezivnim tkivom uobličanim u priče o majci (baki), djedu, roditeljima, i prijateljima, te dvije ljubavne priče (Sara, Selma su njihov centar a druge usputne avanture su samo spomenute), *Ljepši kraj* je roman s manje likova i prema tome je u odnosu na prvi (*Nigdje, niotkuda*) još više usredotočen na lik naratora. Tu je narator je vezan za unutarnje glasove. Možda je zbog svih ovih razlikovanja romanâ bitno naglasiti da je *Nigdje, niotkuda* prvi, dok je *Ljepši kraj* drugi piščev roman. Prema tome, kada je riječ o njihovom zbiljskom povezivanju kroz fragmente naratorove prošlosti, prvi roman je sveobuhvatniji u

odnosu na zbir likova i priča, dok je drugi roman više “škrt” na tim opisima. *Ljepši kraj* se bavi autorefleksivnim nastojanjem hvatanja konkretnog naratorovog identiteta od strane njega samoga. *Nigdje, niotkuda* pruža veći otpor još uvijek fluidnom identitetu. U korak s ovim zaključkom ide naratorova konstatacija (iz *Nigdje, niotkuda*) u kojoj je taj neopozivi problem s identitetom krajnje pojednostavljen:

*Moj se identitet, priznavao sam sebi ponekad, sastoji od hrpe poluistina, maštovito ispričanih laži, te iskrivljenih i nedorečenih odnosa sa ženama. Ničeg više tu nema, niti bi trebalo biti.*⁵

Zato što je u potrazi, taj identitet je u romanu *Nigdje, niotkuda* zaglušen većim brojem likova (njihovim identitetima prepoznatim od strane naratora). Identitet lika naratora iskreiran u *Ljepšem kraju* je uočljiviji jer broj “unutarnjih glasova” ili svijesti (introspekcija i jest djelovanje svijesti poniranjem u sebe) smanjuje broj likova⁶. Zato jer je uočljiviji, taj identitet sve se više razotkriva svoju narav. To razotkrivanje se temelji na sjećanjima. Svako sjećanje je gradnja identiteta. Početak gradnje je roman *Nigdje, niotkuda*. Gradnja se odvija postepeno. Začetak se nalazi u potpunoj naratorovoj dislociranosti ili nemogućnosti da se smjesti u kontekst

⁵Naratorov zaključak o identitetu u *Ljepšem kraju* kada zaključuje *pravi ja ne postoji* i dalje je odraz fluidnosti ili “nomadizma” shvaćenog kao nestalnost identiteta u pokretu (što je vidljivo u naratorovoj percepciji stvarnosti/trenutnih stanja iz kojih nakon nekog vremena želi izaći. Zato mijenja poslove te je čas asistent na fakultetu, čas poštar i td.

⁶(...) *Već neko vrijeme čujem glasove. Ima ih nekoliko.*(...)

živućeg lika (potraga za identitetom počinje od smrti tog identiteta, odnosno od onoga što tu smrt uzrokuje):

I ja sam mrtav, čekam samo da netko zakuca čavle na poklopcu moga lijesa ili me zamota u plahtu i stavi na tabut.

I nakon toga zatim, citirajući misao iz Andrićevih *Znakova pored puta*⁷ objašnjava, sasvim sigurno, nikako slučajnu, simboliku naslova pri čemu se nazire osjećaj indiferentnosti prema svoj unutaršnjem biću – identitetu. On, prema tome i jest “nomadski” zato jer je neformiran. Neformiran je stoga što proizlazi iz svijesti lika koji je *nigdje, niotkuda* (a takvim se sam određuje)⁸.

Ne gradi li se upravo ovako “nomadski” identitet; teško prihvatljiv zbog fluidnosti?

On je odlika onoga (naratora) koji bježi od sjećanja. Sjećanja ga povezuju s prolaznošću, podsjećajući na sve veću blizinu smrti.

Smrću i samoćom se gradi kronologija oba romana.

Sava u kojoj pripovjedač zamišlja utapanja (dječaka koji se utopio i omogućio naratoru, prvi u životu, odlazak na dženzu – *Nigdje, niotkuda*; svoj neuspjeli pokušaj

⁷ *Nezadovoljstvo sa samim sobom, u prvom redu, a zatim sa svim ostalim na svijetu, bilo je i ostalo osnov mog duhovnog bića, bez obzira na prolazna raspoloženja i trenutna mišljenja koja sam mogao da imam i uspeo da izrazim.* (Andrić)

⁸ Naslov romana je identičan istom naslovu jednog poglavlja. Slučaj s *Ljepšim krajem* je drugačiji. Narator već na samom početku romana upozorava:

*Pričam si istu priču nebrojeno puta, kao da se nadam da ću jednom smisliti ljepši kraj. Na kraju istoimenog romana duhovito zaključuje:
Ja još uvijek sjedim, buljim u ekran i smišljam što da napišem.*

utapanja – *Ljepši kraj*), sugerira prestanak protoka sjećanja, samoće, dislociranosti. Centralni događaj, odnosno dženaza, smrt amidže Alije (*Nigdje, niotkuda*) je samo spona ostalim smrtima u romanu. Cathrineina smrt (*Ljepši kraj*) je flashback u smisao i bijeg od jedne ljubavi. Smrt je zbog stagnacije bliska samoći. Ta stagnacija je suprotna dinamici dislociranog “nomadskog” naratorovog identiteta, ritmu naracije, izmjeni sjećanja. Smrt je ovdje vizija mira⁹. Narator zato koristi *figurativni* bijeg u smrt posjećivanjem groblja/mezarja.

Doslovni bijeg bi naravno predstavljao naratorov namjerni skončetak. S njim se čitatelj ovih romana ne susreće. Ono s čim se susreće jest naratorova demistifikacija smrti. Njegova težnja nije dosuditi kraj svom bitku. On se toga kraja boji jer ne zna što ga očekuje “novoj dimenziji”. Dimenzija u koju odlazimo nakon smrti je nepojmljiva jer nismo boravili u njoj (ili barem tako mislimo) pa je vidimo kao kraj ili oproštaj od onih koji teže tom kraju. Svi oproštaji su lakši od oproštaja od sebe samoga. Smrti drugih su priprema vlastitoj smrti. One su u ovim romanima referentne smrti koje pokreću živa sjećanja. Smrt se ne osjeća, ali stvara privid osjeta. On (to osjećanje ili osjet) je reinkarnacija straha. Strah od nepoznatog priziva sjećanja ne bi li u njima našao smiraj u vidu odgovora tom strahu (objašnjenja njegovog postojanja). Smiraj kao da se uvijek nalazi u predjelima samoće. Nakon turbulencija izazvanih strahom

⁹ (...) *trčim prema groblju jer znam da ću samo ondje naći mir.* (*Ljepši kraj*)

od smrti (rezultat suočavanja sa smrtima drugih), na površinu izranjaju nova sjećanja. Ona (sjećanja) aktiviraju senzore bijega od prostora u kojemu se formiraju. Što je prostor više ograničen (prepun događaja vezanih za sebe), sjećanja i samoća klaustrofobično guše svaku mogućnost drugog izbora izvan njih.

Zato je potreban doslovan bijeg (putovanje) u nepoznat prostor. Tek on će omogućiti upoznavanje s nekim novim budućim sjećanjima, a s njima staviti na odstojanje ona od kojih se bježi ¹⁰.

Percepcija egzistencije u ovim romanima vezana za nestalnost (putovanja, promjene raspoloženja centralnoga lika) uzrokuje/formira taj identitet lika čije odlike ga smiještaju u kontekst već spomenutog “nomadizma”. Putovanja od mjesta do mjesta sjećanja podsjećaju na skitanja nomada.

Nigdje, niotkuda predstavlja početak tog “nomadizma”. Dinamika bijega uočava se u ritmu pripovijedanja. Taj ritam prate poglavlja *Ljepšeg kraja*. Svako je podijeljeno na tri dijela. U romanu *Nigdje, niotkuda* dinamika prati sjećanja u suglasju s događajima s dženaze (odnosno netom nakon njenog završetka). Sadržaji oba romana djeluju poput medija unutar kojega se nalaze apstrahirani događaji koji trenutno vrše selekciju (izbor naratorovih priča). Smrt u pričama kao da stasa uz tek

¹⁰Želio sam biti daleko, negdje gdje sja sunce, gdje nema kiše i blata, gdje te sjećanja ne mogu pronaći, negdje gdje nema rođaka i rođakinja, ni vjerskih fanatika što brade boje u crveno. Plašio sam se da mi u glavi ponovo ne počnu odjekivati glasovi. Otkad sam počeo pisati, nestali su. (*Ljepši kraj*)

relativno naratorovo prihvaćanje te smrti. Relativno stoga što se prekida i obnavlja. U tim prekidima nalaze se priče o događajima (iz naratorove prošlosti i s njegove točke motrenja) iz vremena Jugoslavije, djetinjstva, rata, selidbe u Rijeku, pa zatim bijeg u Zagreb, potom u Norvešku (Oslo), priče o Karavlasima i vehabijama, obitelji, ljubavima, poslovima, ksenofobijama, prijateljima, kolibi, autu, psu i naposljetku o Almi (*Ljepši kraj*). Ona se jednostavno pojavljuje kao nada u romanu *Ljepši kraj*, u kojemu složenost samoće nestaje u jednostavnosti onih koji su prema njoj rezignirani.

Rođaci Alma i Salih pojavljuju se sa iznenadnim planom Almine udaje za naratora – daljeg rođaka u kojemu prepoznaju spas iz vehabijske okoline. Naratorova samoća se tada prekida.

Osamljenost traži oslonac u fizičkoj prisutnosti osobe. Zabavljenost njenom sudbinom i iluzija pomoći pružit će dugo očekivano samopouzdanje. Tako se i rađa naratorovo samopouzdanje. Alma se nastanjuje s dalekim rođakom (naratorom) u Oslu gdje rađa tuđe dijete. Bila je trudna, trebala joj je pomoć.

Svi opisani životi i smrti, susreti sa likovima, u oba romana su končasto vezana britkim humorom ¹¹. Sav sadržaj podsjeća na činjenicu da je i on (humor) sastavni dio svih tih smrti, samoća, nesreća i lutanja koja su

¹¹Takvo je primjerice poglavlje naslovljeno Miki s rižom (*Nigdje, niotkuda*) u kome se opisuje smrt pjevca, te XLV poglavlje *Ljepšeg kraja* u kome se nalazi komičan zaključak o putovanjima u Indiju (*Znao sam što me ondje čeka i zašto odlazim. Ljudi tamo idu zbog tri stvari: da vide nešto novo, da "pronađu sebe", i da se drogiraju.*)

su izvan naše kontemplacije samo *amorfna* masa (svi događaji su isprepleteni i nadopunjuju se).

* * *

Svaki život je ovisan o strahu. Tijelo u pokretu označava život. Nepomično tijelo je smrt. Ono ne govori ništa o sebi, o kraju niti potvrđuje nastavak života u drugome obliku. Zbog tog i takvog tijela, njegove nepomičnosti i šutnje raspoznajemo strah.

Zar nisu srodni strah od smrti i strah od (u)osamljenosti?

I jedan i drugi vode u nepoznate dimenzije.

Nije li zbog te srodnosti moguće spojiti sadržaj dvaju romana?

* * *

Djeca imaju strah od roditelja. Kada strah od roditelja istisne strah od smrti, može se reći da smo odrasli. (Nigdje, niotkuda)

17.

Pamćenje, zavičaj, zaborav & prizivanje sebstva unutar društvenih konstelacija

Ludwig Bauer koncizno nazivajući roman *Zavičaj, zaborav* u dvije riječi odvojene zarezom kao mogućim simboličnim razgraničenjem, smiješta rezime “odgonetke” sebstva unutar socioloških konstelacija. *Zavičaj* s jedne strane zareza predstavlja mjesto prepoznavanja onoga što je apsurd po sebi, sukus početka i kraja, zajednicu i individuu, kulturu i/ili mini civilizaciju (sa stremljenjem veličini čitavog jednog naroda – Nijemaca).

Autor (tj. jedan od likova romana) na jednom mjestu navodi:

Zavičaj, traženje zavičaja, možda svi mi neprekidno u svemu što činimo, u svemu o čemu razmišljamo tražimo neki svoj emotivni i kulturni zavičaj.

Stoga, valja zaključiti kako ponovno i ova potraga za nama samima pokreće pitanja vezana za okolinu. Da bismo se pitali o sebi/sebstvu moramo dio sebe koji naginje budućem propitivanju, staviti u pretinac zaborava.

Zaborav je preduvjet davanja značaja zavičaju. Štoviše, zaborav je pokretač i kronološke bujice Bauerovog

romana. Podsjećanja radi: mjesto rođenja nije spektakularno mjesto zbog vanjskih obilježja. Ono je impresivno onda kada postane zaborav. A zaborav pokreće intimne rverzibilane procese sjećanja. Sukcesivnost u svrhu dozivanja zaboravljenog, istom (odnosno, zaboravljenom) upriličuje spektakularnost pojedinačnog / individualno proživljenog a vanjska obilježja služe mu za određivanje pripadnosti nekoj zajednici, što čini se postaje nužnan bijeg od stvarne (u)osamljenosti – samozavaravanje na općoj razini. Na općoj razini, razini zajednice, povratak zavičaju infiltrira se kroz folklornu reminiscenciju. Slaganjem dijelova u cjelinu na bazi općeg zanemaruje se sebstvo. Kada se sebstvo uključi u intimnu rekonstrukciju tih dijelova (individua i jest sebstvo po sebi unatoč vanjskim utjecajima), da se uočiti kako mitologija (odnosno njihni ostaci u folkloru, kolektivnom pamćenju) ne pomaže u konačnoj gradnji sebe/sebstva u smislu neporecivog samopouzdanja, već je samo njegov mali dio, njegov oslonac. Pripovijedanje, čini se, uvijek problematizira upravo taj sukob ideala jedinke i cjeline/zajednice.

Zavičaj, zaborav je zato i priča o Donauschwabama (podunavskim Švabama) ali i o jednom od njih Ludwigu Baueru (centralni lik nosi ime autora romana). Tekst romana iznosi vrlo zanimljive podatke o dolasku Nijemaca u područja uz Dunav što je zapravo vrlo izravna poveznica *zavičaja* i *zaborava*, sublimiranog odnosa spomenute jedinke i zajednice u želji za predočavanjem

uvijek aktuelnog literarnog problematiziranja identiteta. Tako u romanu nailazimo na sljedeće podatke (izgovorene od strane sporednog lika):

(...)Svjestan sam da ništa nema o dolasku podunavskih Švaba na ove prostore, i sve što znam očito mi je netko rekao, puno je toga dio porodične predaje, i pradjed je bio podunavski Švabo, ali iz Mađarske, oni su došli u sve podunavske zemlje, to je bilo plansko naseljavanje, na kraju sedamnaestog stoljeća, Turci su opsjedali Beč i doživjeli poraz 1683, onda kad ih je Eugen Savojski, princ Oegen, protjerioao iz Podunavlja, a u opustošene krajeve bečki je dvor naseljavao Nijemce iz svih njemačkih zemalja, većinom iz Bavarske, mislim, neke iz Austrije, dakle, plansko naseljavanje, ukrcavali su se u posebne brodove kojima se moglo ploviti samo nizvodno, veći dio broda zauzimala je nekakva koliba za stanovanje, zato su te brodove zvali Schachtel, die Schachtel, i s obzirom da su plovile iz Ulma, to je bio slobodni kraljevski grad, zvale su se Ulmer Schachtel (...) ti su se Nijemci naseljavali svuda uz Dunav, Mađarska, Rumunjska, Banat, Bačka, Srijem, ali sve je to bila jedna imperija, tijesno povezana s njemačkim zemljama, osobito Bavarskom, a onda su se ovdje i ondje preseljavali, stvarali naselja, kako su došli čak ovamo na Švabenbajer, i zašto su ih baš nazvali Švabama, to ti ne znam, ali znam da su došli planski, Marija Terezija i Josip Drugi ovamo su ih naseljavali, dvorska je kancelarija nadzirala njihov dolazak, sve je bilo organizirano, čak i karantena nakon dolaska, poslije su s dunavskih obala odlazili dublje u unutrašnjost, bili su većinom seljaci, kultivirali su neplodnu zemlju, ali i tražili plodnu, Marx bi vjerojatno rekao da uvijek postoje ekonomski razlozi, oni su bitni, politički su uvijek drugorazredni, nisu se selili zbog apstraktnih ideja, pa makar se sve to pokrivalo nekom ideologijom i takozvanim idejama, tako misle i marksistički povijesničari. (...)

Ludwig Bauer iz priče tj. naracije romana kasnije napokon otvoreno dolazi do saznanja da je Nijemac (navodeći to doslovno riječima: *bio sam Nijemac*), te putovanjem u Njemačku (što i nije jedino putovanje na koje se odlučuje, naime, jedno vrijeme boravi i u Češkoj i izvještava o nesigurnosti i hapšenjima), izučavanjem podrijetla, zaista i rasvjetljava svoj površinski koncept prema komu on Ludwig Bauer – zahvaljujući zaboravu postaje Nijemac. Tada ponovo postaje i jasna uloga *zaborava* iz naslova i samog teksta. Njemačke riječi kojih se Bauer prisjeća i koje ga prate od samog početka naracije, dobivaju svoj faktički smisao. Zaboravljena baza smiješta se u kontekst smisla/smislenog. No, dalje se razaznaje da se unutar same potrage nalazi dublji problem i zato se roman nastavlja, priča potrage ide dalje. Autor je, dakako, svjestan da potenciranje sebstva (sam pojedinac) priziva standardni model evolucijske psihologije: *pojedinac je primarno produkt kulture kojoj pripada*. Što će reći da društveni značaj daje sam sebi primat u obličju kulturalnih razlika, ponovno uobličjenih u bipolarnom odnosu. Bauer se zato očito poziva na *kulturno pamćenje*. Assman piše da se *kulturno pamćenje hrani tradicijom*, a naša se socijalna kretanja ne mogu odreći tradicije. Stoga, centralni lik romana u potrazi za sebstvom traži konekcije sa pripadnicima zajednice sebi sličnih.

Nadalje, od pojma i poimanja *zavičaja* lako se može doći i do interpretiranja značenja pojma “domovina” kojoj pridružujemo “dom”. Iako taj pojam nije u romanu

eksplicitan, prisutan je zbog odnosa *zavičaja, zaborava*, društvenih uvjetovanosti (za) formiranja/e sebstva kroz njih, te uključivosti i isključivosti naizgled efemernih podataka/elementa primljenih kroz putovanja, upoznavanja novih ljubavi i formi društvenih uloga koje sve to nose.

Safye Eröl na jednom mjestu piše – parafraziram: *moja domovina je tamo gdje se ugodno osjećam*. Očigledno je, da je autorica aludirala na zaključak: mjesto rođenja ili zavičaj, mjesto u kojem smo smo proveli djetinjstvo, država – zakonima i granicama omeđen prostor u kome smo morali definirati neki nacionalni status (što nažalost često biva paradigma ugodnog življenja u “plemenu”) nije krajnje mjesto koje određuje naše poimanje domovine/doma.

Nameće se pitanje: nije li dom mjesto na kojemu je je uistinu čujno disanje i moguća misao o ostatku svijetu u dometu doslovne intime!?

Ako dom mora biti sklopčan negdje u svijetu, prostoru zvanom domovina naprosto zato jer se tamo nalazi taj, pojedinačan dio nazvan domom, sve je jasno. Jasno je da to mjesto predstavlja kut stabilnosti odnosa sa samim sobom, pa prema tome i sa ostatkom svijeta. Stabilnost promatrača stane u blaženu ravnodušnost kakvu osjećamo dok promatramo svijet iz “svog” dnevnog boravka, sobe, sićušnog prostora skupljenog u riječ “moje” (tj. “svoje”). “Moje”, odnosno “svoje” nužno prepoznajemo u kontaktima s tuđim, (iz)vanjskim. Bauer je i toga

svjestan. Zato putuje i istražuje da bi shvatio koje bi to mjesto bilo dom – mjesto stagnacije i sublimacije elemenata sebstva. Iako se čini da izričita potraga za zaboravljenim u zavičaju Švabenbajer seže u prošlost predaka da bi se uhvatio folklorni zanos predanja, kulturološki fakt dolaska Nijemaca na ove prostore i ulogu obitelji Bauer – posebice majke koja izgovara riječi u sjećanjima kao lajtmotiva, riječ je o zakulisnoj igri upoznavanja sebstva. Najprije Bauer odrasta u djetinjem konformizmu zabluda. Njegovo ime, kako doznajemo, nije njegovo, kao ni roditelji koji su (u)gradili (misao o) prošlost/i. On se otkriva. Tek kasnije u romanu, Ludwig Bauer doznaje da su mu roditelji drugi ljudi. Da bi Lukijan Pavlović postao Ludwig Bauer trebalo je proći vrijeme vrijeme ekspedicije čudotvornog otkrivenja. Ono što je zaista trebala biti istina, ona to zaista nije bila; istina je bijaše naracija u svrhu nadomjestka prošlosti, od strane “drugih” roditelja, onih zamjenskih. Ako je i postojao dom, on je prošao transformaciju povratka. Treba biti ponovno označen, oživljen, stabilan, uobličen.

Svijest o postojanju prostora rezerviranog za privatnu sferu i osjećaj pripadnosti lišen nomadizma ne uskrsavaju sami od sebe nakon amnezijskog otklona od vlastitog postojanja izvan socijalnog konteksta. Obuhvatiti “svoje” postojanje sinkrazijom socijalnih utjecaja značilo bi shvatiti (iz)vanjske utjecaje na gradnju sebstva. Zato investicija sebstva trpi prolazak analize doma/domovine i zavičaja i zaborava koji nikada ne prestaje, ne skončava se.

To je lekcija kojoj nas uči Ludwig Bauer i kao narator/
glavni lik romana i kao pisac.

Prvo poglavlje romana (naslovljeno “Susret”) počinje istim tekstom s kojim se čitatelj susreće i u posljednjem poglavlju nazvanom “Most”. Počinje i završava zavičajem i istim riječima iz predjela zaborava, iz sjećanja:

Oficirče malo! Rekla je majka, veselo i očajno u isti mah, zamijala se i jauknula, malo odmaknula rub teške zavjese, one koja se navlačila noću da ujutro ne znaš je li svanulo ili nije, i pokazala je pognutu figuru, figuricu na kraju kolone, majušnog konja poput magarca, ali mršavijeg, bio je taj mršavi konjić niži i od vojnika koji su glavinjali naprijed i koji bi možda bili popadali da na kraju kolone nije jahao i klatio se na umornom kljusetu taj pogrbljeni dječak u vojničkoj pelerini. Der kleine, rekla je majka i pokazala prstom, a kada su se izgubili iza ugla, i čulo se još na trenutak kloparanjeteških cipela, rekla je Prinz Eugen Division, rekla je to onako kako se govore obredne riječi na kraju pokopa, riječi iz kojih svi prilaze rupetini što zjap u zemlji i bacaju grude unutra, dobro sam pamtio taj zvuk, tupo udaranje u poklopac lijesa, a pamtio sam i majčin izgovor, s otegnutim diftongom na početku druge riječi: Oegen, Princ Oegen Divizijon, Princ Oegen Divizijon, rekla je majka, ali mi ostajemo, ostajemo ovdje, mi ostajemo kod kuće.

Majka iz sjećanja govori: *mi ostajemo kod kuće.*

To je napokon, taj isti zavičaj i dom kojemu se Bauer vraća nebi li se susreo sa stvaranjem novog poretka devedesetih nakon pada Berlinskog zida.

Početak romana nosi uvod u komunističku prošlost i bitke sa pitanjima zavičaja i zaborava.

Kraj romana zaokružuje misao o njima (zavičaju i zaboravu) naputkom između redova: sve se akumulira u nama. Njedra sebstva grle trunke zaborava, grli sjećanja. Da bi shvatio procese gradnje sebstva, čovjek prolazi *sekvencama* izlomljene prošlosti i sadašnjosti koje tek naknadno dobivaju smisao, poput slike majke u Baue-rovoj verziji sjećanja. Ta slika majke u sebi sadržava sliku davne prošlosti, povijesnog trenutka. Obje slike analizu su dočekale u sasvim odvojivoj dimenziji vremena. Zaključimo: jedan čovjek (svaki čovjek!) u sebi nosi čitavu povijest.

Nije li to paradoksalno?

Karl Jaspers objašnjavajući paradokse egzistencije bi rekao da čovjek (parafraziram) svoj bitak uočava procesom postajanja čovjekom, odnosno, jednostavnije: *biti čovjek znači postajati čovjekom*.

Isti se zaključak o čovjeku, o njegovom sebstvu kroz društvene konstelacije razaznaje iz romana *Zavičaj, zaborav*.

Napokon možemo shvatiti da u tom traganju za sobom smo nalik jedni drugima, nalik Ludwigu Baueru, iako je svaka priča priča za sebe.

18.

Transkripti Subverzivnog “Novog” Puritanizma

Mary Douglas u svojoj kako navode kritičari i teoretičari “čuvenoj antropološkoj studiji” Čisto i opasno pokušava objasniti ljudsku neprikosnovemu potrebu za puritanizmom, ukorijenjenu u misao o: vlastitom postojanju, o dualističkom razlikovanju moralnog i higijenskog čistunstva, o zakonima ili zabranama, o tabuima kojih nismo svjesni ali ih preuzimamo ravnajući se prema/po kulturološkoj navici. Zato tu nailazimo i na poimanje menstrualne krvi u okviru ostalih tjelesnih tekućina, približavamo se unutarnjim i vanjskim izvorima moći, *alegoriji različitih urlina i poroka*, životinjama koje se smatraju svetim pa prema tome i prehrani koja jest uostalom kao i svaki opći društveni segment, dopustiva i nedopustiva, segregacijska gastronomska perverzija (mogli bismo zaključiti) i etc.

Možemo konstatirati i da je čistoća uobličena u težnju i u neprestanu potragu, u kontaminaciju odvojivih elemenata (egzistiranja kako individualnog tako i kolektivnog!) lišenu reakcija koje su nam neshvatljive i pojmovno (pojmljivo) neobuhvatne, zato jer su nametnute i sežu u daleku, čak i potpuno nepoznatu i individualno

nepriznatu povijest (Douglas analizira primjerice i Levitski zakonik!).

Tako individualno ekvilibriranje u pokušaju da se izbjegne nelagodnost (poput *Nelagodnosti u kulturi* na subjektivnom nivou) od nepoznatog i dalekog, nije samo strah, nego i jednostavno neznanje unutar opskurnih mjesta spoznaje. Opsesivna potraga dobiva karakter moralnog, postaje mjerilo (i to kakvo?!).

Čovjek biva i jest na mjestu prisilnog temporalnog vrednovanja vlastitog života i onoga što se očekuje da bi trebao biti uvažavajući težnje drugoga, dok između ta dva pola stoji mnoštvo sintagmi i aporija.

I onda ponovo, ne bi li se uravnotežila različitost i stvorili kakvi-takvi uvjeti za uređeni život za koji bi se trebalo pretpostaviti da se neće vezivati uz veliko mnoštvo upitnika već samo onaj nužni dio unutar kojega je najkompliciraniji prelaz iz jednog nivoa funkcioniranja, temeljni i više osobni u onaj drugi – u mnoštvo, u sistem, rad, činjenje, opći *téhne* (kao umijeće, ili vještina) nivo; dolazimo do isto tako općih mjesta, jeze tedeuma. Je li to područje izvan kognitivnog funkcioniranja? Odgovor je više no jasan.

Znanja ili privid znanja sa etičkim i estetičkim što se nadovezuje jedno na drugo (a o tome nas uče teorije estetike kao što je monumentalna *Povijest estetike* Katharine Everett Gilbert i Helmuta Kuhna), stvaraju (nam) privid istinitosti iskaza i autentičnosti vrednovanja jer u brzini prihvaćanja i neprihvatanja tih iskaza

i privida autentičnosti zanemarujemo prediskazivost i postiskazivost koje dakako autentičnost dovode na teorijsku stranputicu; one više plaše uključujući zaborav u vlastiti diskurs (ponovo binarno (us)postavljeni individualni i kolektivni, tj. prividno subjektivni i prividno objektivni odnos). Kako shvatiti čistoću čistoćom izraza, tj. što je puritanizam puritaniz(a)ma.

Bazirajući razumijevanje tih fenomena razlikovanja na znanjima i spoznajama, također interminiramo po nebrojeno puta “zvučna” imena-kanone, dopuštajući im da nas uključe u imaginarij zaključivanja.

Prema tome, možmo doći do sljedećih premisa (zahvaljujući kanonima): Foucault i Freud bi zasigurno svo spomenuto funkcioniranje i interpretiranje čistoće, međuzavisnost pojedinačnih elemenata podveli pod definiciju sveprisutnog tabua, ugnjetenog ali ipak i dalje nezasitnog živućeg Erosa čiji feniks-bitak se želi aproksimativno potisnuti kako izvana tako i iznutra individualističkim podrivanjem; on je pierrot zabrane incesta na kojoj počiva ljudska kultura. Nietzsche bi to spremno dočekao u definicijama odnosa moći unutar kršćanske tradicije (ukoliko razmišljamo o ovim prostorima koji baštine tu (između ostalih antičkih!) kulturu, dok bi Schopenhauer sve one koji se protive vannagonskim definicijama (mogućnosti mogućeg), podvodeći egzistenciju na level isključivosti nagona nazvao jednostavno *dvonošcima*.

Mi bismo sve to što spomenuti autori nude kao moguće rješenje dilema čistunstva spremno dočekali znajući

da kanonski svijet ili svjetovi vrlo često plove na referatima akademskih građana kao nepoćudna nužnost, ne shvativši pri tom, da samim tim činom ulazimo u istu igru: tabua i puritanizma s jedne i nagona s druge strane i preispitivanja odnosa moći naprosto zato jer živimo u zajednic(i)ama usmjerenim ka destrukciji individualizma i konstrukciji onoga što nazivamo kulturom, nacijom, pa dalje gradirajući odnose i shvaćanja zaustavljamo se pred obligatornim nazivom “civilizacija”.

Čak i kada bi se redefinirale kanonske strukture rezultat ne mora nužno biti negiranje zastarjelih i definitivno (“definitivno” je zapravo još ideološka konstrukcija!) ugušenih teorija subverzivnim akcijama aktualnih teoretičara-pragmatičara.

Tu bismo naišli na ispitivanju teorijskog puritanizma.

Autori kao što je Metthew Kieran (*Forbidden knowledge: the challenge of immorality*) ili Žižek (*Pervertitov vodič kroz film* – istoimeni film u dva nastavka i knjiga ili primjerice *Manje ljubavi, više mržnje* istoimenog autora), ne samo da čine začudnom teoriju koristeći filozofske sintagme već oneobičavanjem oneobičavaju predmet teorijske rasprave postepenom sinhronizacijom krabuljnih elemenata čistoće. Čistoća i nečistoća kao čuda egzistencije projiciraju se u osjećaju i nagonu ka i za opasnost(i). Opasnost je destrukcija i rekonstrukcija reminiscencijâ.

The Last of England redatelja Dereka Jarmana filmska apokalipsa engleskog čistunstva, iscrpno je estetsko

i etičko verificiranje jedne nacije i kulture koja je analognu dvostrukom kaotičnom djelovanju (vanjskom i unutarnjem). Dvostrukosti se sastaju u lirici predskazanja i “prokazivanja”.

Estetika je forma kao što je i etika forma. Podložne su razdjeljivanju i mistifikaciji, pa unatoč tome ljudske ideološke predispozicije bivaju predimenzionirane u egzaktno djelovanje i induciranje inih formi.

Na primjeru glazbe, razmišljajmo o profanoj i sakralnoj glazbi. Niti jedna nije odvojena unificirana glazbena forma, pročišćena i iskristalizirana, lišena naslijeđa sličnosti u tvorbi razlika. Tekst vokalno-instrumentalne glazbe je primjerice taj didaktični poučak razlikovanja. Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei versus nepreglednost kantata i opernih arija sa posebnim etičko-estetskim naglaskom: kakav treba, odnosno ne treba biti (podražavanje kao osnova) odnos, u odnosu (sa) form(a)om(a).

Nadalje, “ekspertize” povijesti umjetnosti svjedoče o izgradnji “čiste” misli (o). Ona je (djeluje kao) kontemplativno ograničenje high-level thinking *praktičnog uma*.

Ekperimentirajmo:

Zapis iz 2013. Edina Numankadića. Vidimo (gledamo) bijelu sliku i natpis. Nemoguće je dešifrirati tekst. Jedino što ostaje je čistoća beskraja na prvi pogled, iznenadni ambis promatrača (susret s nepoznatim = ispitivanje i/li granca čistoće = upoznavanje vlastitih granica spoznaje

= ponovna/ponovljena izgradnja ega) nad panoptikumom suvremenog, postpostmodernog creda.

Može li novi umjetnički puritanizam iznjedrili homogen stav/mišljenje/zaključak sačinjen od novih pravila.

Ingeniozni izum suvremenog doba kao inzistiranje na slobodi nivelira razlike u mogućnostima, pa ipak, međudnosi se bore s istim nedostacima nedorečenosti. Kako gledati, slušati, misliti, govoriti u novim etičko-estetskim prizmama.

Numankadić, Douglas, Žižek, Kieran, Jarman pojedinačnim, autentičnim, simptomatičnim (re)akcijama/podvizima inzistiraju na (re)definiranju puritanističkog obilja. Shvatimo to kao podstrek protiv kognitivne “revizionističke” *plutokracije*.

Bilješka autorice

Rukopis „Vjerovanje u znanje” zbirka je eseja koji su objavljeni u književnim časopisima, novinama i portalima u Hrvatskoj, Bosni i Hercegovini i Srbiji u periodu od 2011. do 2022. godine. Ovdje se nalaze eseji uz izmjenne prilagođene novom izdanju. Zahvaljujem urednicima časopisa (i bivšim urednicima časopisa i novina koji su u međuvremenu ugašeni) na dozvoli bez koje ovi eseji ne bi bili ponovo tiskani. Zahvaljujem i Nenadu Obradoviću (Filozofski magazin, Srbija), Radomiru D. Mitriću (Hyperborea, Srbija) na suradnji i objavi eseja na internet stranicama zahvaljujući kojima su ovi eseji došli do većeg broja čitatelja.

Esej 1: *“Nekoliko riječi o dehumanizaciji”* objavljen je u časopisu Zeničke sveske (Transmisijska epopeja dehumanizacije) 2016. godine

Esej 2: *“Vjerovanje u znanje”* objavljen je u časopisu Zeničke sveske 2022. godine

Esej 3: *“Motiv Don Giovannia”* objavljen je u časopisu Sarajevske sveske (Don Giovanni – opera kao naracija/naracija opere) 2011. godine

Esej 4: *“(Ne)Svakidašnja jadicovka”* objavljen je u časopisu Zeničke sveske 2019. godine

Esej 5: “*Ništa i nešto*” objavljen je u časopisu Zeničke sveske 2017. godine, objavljen u časopisu Kvaka 2021. godine

Esej 6: “*Reinkarnacija pobunjenog čovjeka*” objavljen je u časopisu Zeničke sveske 2017. godine

Esej 7: “*Temperament čovječnosti i(li) drugo lice iskupljenja*” objavljen je u časopisu Zeničke sveske 2019. godine

Esej 8: “*Aveti kauzalnosti*” objavljen je u časopisu Zeničke sveske 2015. godine

Esej 9: “*I nadrealno je stvarno – poetika zrcalâ – vol.1*” objavljen je u časopisu Zeničke sveske 2017. godine

Esej 10: “*Mogućnost tragičnog u romanu egzistencijalizma*” objavljen je u časopisu Zeničke sveske 2017. (Možemo li Sizifa još uvijek zamisliti sretnim?)

Esej 11: “*Vizionarska sloboda kao privid istine/a odabira između tandemskih zanosa dvije strane jednog bića*” objavljen je u časopisu Zeničke sveske 2014. godine

Esej 12: “*Jedan traktat o melankoliji & Šehićeva Knjiga o Uni*” objavljen je u časopisu Sarajevske sveske 2012. godine

Esej 13: “*O Zavođenju, ljubavi, umjetnosti*” objavljen je u časopisu Zarez 2014. godine i časopisu Zeničke sveske 2013. godine (Refleksivne notice o...)

Esej 14: “*Između Istoka i Zapada*” objavljen je u časopisu Zeničke sveske 2012. godine (Refleksije o ne/utješnom

odnosu Istoka i Zapada u i po romanima Snijeg, Tiha kuća, Istanbul – grad, sjećanja Orhana Pamuka)

Esej 15: “*Oživljavanje tijela Erike Kohut*” objavljen je u časopisu Zeničke sveske 2011. godine (Erika Kohut ili kontinuirano eksperimentalno oživljavanje tijela)

Esej 16: “*Demistifikacija samoće u naratorovom fragmentarnom ispisu sjećanja*” objavljen je u časopisu Sarajevske sveske 2011. godine (Demistifikacija samoće u naratorovom fragmentarnom ispisu sjećanja u romanima Nigdje, niotkuda i Ljepši kraj)

Esej 17: “*Pamćenje, zavičaj, zaborav & prizivanje sebstva unutar društvenih konstelacija*” objavljen je u časopisu Sarajevske sveske 2013. godine

Esej 18: “*Transkripti Subverzivnog “Novog” Puritanizma*” objavljen je u časopisu Zeničke sveske 2014. godine

Indeks imena

A

Adler, Guido, 112
Ajtmatov, Čingiz, 109
Alighieri, Dante, 48, 49, 115
Andrić, Ivo, 186
Aristotel, 84, 85, 86, 116
Arnheim, Rudolf, 98
Assman, Jan, 194
Atwood, Margaret, 177
Augustin, Aurelije, 86, 87

B

Bach, Johann Sebastian, 29, 30, 175
Barber, Samuel, 30
Barthes, Roland, 39, 81, 129
Bartoli, Cecilia, 77
Barton, Robert, 143
Bart, Roland, 150
Baudelaire, Charles, 163
Bauer, Ludwig, 191, 192, 194, 195,
196, 197, 198
Beethoven, Ludwig, 30
Berlioz, Hector, 113
Bertati, Giovanni, 36
Biti, Vladimir, 39, 81, 115, 129,
136, 179
Bizet, Georges, 30
Bloomfield, Leonard, 39
Borchard Green, Alice, 140
Borgia, Rodrigo (papa Aleksandar
VI), 39

Bosch, Hieronymus, 22
Bradbury, Ray, 9
Brecht, Bertolt, 157
Brik, Osip Maksimovič, 41
Bruckner, Pascal, 157
Bruneau, Jean, 163
Bukowski, Charles, 153, 178
Buonarroti, Michelangelo, 24
Burton, Tim, 139
Byron, George Gordon, 43

C

Cairns, David, 37, 44, 52, 59, 66, 82
Calvino, Italo, 158, 179
Camus, Albert, 78, 80, 82, 98, 100,
124, 125, 126, 127, 128, 129, 130,
131, 132, 133, 134, 136
Casanova, Giacomo, 38, 39
Cassirer, Ernst, 39, 160, 172
Castorp, Hans, 34
Ciceron, 92
Cicognini, Giacinto Andrea, 37
Culler, Jonathan, 127, 136
Curtius, Ernst Robert, 48, 82

Č

Čehov, Anton Pavlovič, 143, 144, 150

D

Da Gama, Vasco, 21
Da Ponte, Lorenzo, 36, 37, 43, 70,
72, 83

De Beauvoir, Simone, 126
De Maupassant, Guy, 108, 109
De Molina, Tirso, 37, 43
De Saussure, Ferdinand, 39
Donà, Massimo, 60, 72, 82
Dostojevski, Fjodor Mihajlovič, 87
Douglas, Mary, 199, 200, 204
Drakulić, Slavenka, 123
Dumas, Alexandre, 32

E

Eagleton, Terry, 159, 172
Eco, Umberto, 39, 179, 180
Ejhenbaum, Boris Mihajlovič, 41
Ernst Theodor Amadeus, 43
Eröl, Safye, 195
Everett Gilbert, Katharine, 200

F

Fergusson, Francis, 33, 82
Fink, Eugen, 107
Flaubert, Gustave, 163
Focht, Ivan, 29, 30, 82
Forman, Milos, 58
Foucault, Michel, 84, 201
Freud, Sigmund, 108, 201
Fromm, Erich, 103

G

Gadamer, Hans Georg, 30
Galimberti, Umberto, 9, 13
Gautier, Théophile, 163
Gazzaniga, Giuseppe, 36
Gehlen, Arnold, 162, 172
Girard, Renè, 167, 172
Gluck, Christoph Willibald, 43
Glucksmann, Andre, 142
Goethe, Johann Wolfgang, 36

Gogolj, Nikolaj Vasiljevič, 41
Gutenberg, Johannes, 24

H

Händel, Georg Friedrich, 27
Harnoncourt, Nikolaus, 21, 47, 61, 74, 82
Hassan, Ihab, 11, 130, 136
Heidegger, Martin, 106, 114, 118
Henrik IV, 25
Hjelmslev, Louis, 39
Houllebecq, Michel, 157
Hugo, Victor, 89
Hutcheon, Linda, 171, 172

J

Jakobson, Roman, 41
Jakubinski, Lav Petrovič, 41
Jarman, Derek, 202, 204
Jaspers, Karl, 198
Jelinek, Elfrieda, 141, 173, 174, 177
Joyce, James, 122

K

Kafka, Franz, 114
Kant, Immanuel, 103
Karahasan, Dževad, 84, 85, 86, 87, 88, 89
Keats, John, 152
Kertézs, Imre, 145, 146
Kieran, Metthew, 202, 204
Kierkegaard, Søren, 31, 40, 42, 44, 53, 66, 68, 70, 82, 87, 140
Kieslowski, Krzysztof, 137
Kolumbo, Kristofor, 21
Kovač, Nikola, 124, 130, 136
Krasznahorkai, László, 11, 91
Kubrick, Stanley, 9

Kuhn, Helmut, 200
Kuk, Derik, 62, 82
Kulenović, Tvrtko, 140, 180
Kundera, Milan, 144, 149, 156

L

Lacan, Jacques, 39
Lang, Fritz, 14
Leonhart, Dorothea, 36, 37, 39, 59,
60, 82
Leverkühn, Adrian, 33
Lorenzer, Alfred, 97
Lotman, Jurij, 39
Lukàcs, Georg, 172
Luther, Martin, 21, 27
Lyotard, Jean-François, 12

M

Maalouf, Amin, 8, 9, 13
Magellan, Ferdinand, 21
Mann, Thomas, 33, 34, 148, 149
Mauthner, Fritz, 85
Medici, Katarina, 25
Milaković, 97
Miller, Henry, 99
Mitrić, Radomir D., 205
Molière, Jean-Baptiste Poquelin,
37, 38, 43, 44, 45, 70, 82
Morley, David, 164
Morris, Charles, 39
Mozart, Leopold, 58, 59
Mozart, Wolfgang Amadeus, 35–44,
46, 47, 49, 53, 58–61, 67, 70, 72,
73, 78, 79, 82, 83

N

Nemes, László, 102
Nerval, Gérard, 162, 163

Nietzsche, Friedrich, 24, 33, 82,
161, 201
Norton, Charles Eliot, 179
Numankadić, Edin, 203, 204

O

Obradović, Nenad, 205
O' Faolain, Julia, 82
Onfray, Michel, 152

P

Pamuk, Orhan, 143, 163, 165, 166,
167, 169, 170, 171, 172
Pavlović, Lukijan, 196
Peirce, Charles, 39
Peri, Jacopo, 25
Perrot, Michelle, 176
Pilatus, Pontius, 88, 89
Pitagora, 72
Plath, Sylvia, 101
Platon, 72, 153
Plotin, 116
Plutarh, 72, 82
Pobrić, Edin, 115, 129, 136
Pontes, Dulce, 150

Q

Quinet, Edgar, 163

R

Ramsay, Lynne, 10
Robins, Kevin, 164
Rodrigues, Amálie, 149
Rorty, Richard, 118
Rosen, Charles, 37, 39, 49, 53, 82,
103, 104
Roterdamski, Erazmo, 142
Rousset, Jean, 43, 47, 48, 54, 83

S

Safranski, Rüdiger, 142
Said, Edward W., 159, 163, 172
Salazar, Phillipe-Joseph, 23, 25, 35,
75, 76, 83
Salieri, Antonio, 58, 60
Santi, Raphaelo, 24
Sartre, Jean-Paul, 126
Schopenhauer, Arthur, 92, 99, 100,
201
Scorsese, Martin, 112
Sejranović, Bekim, 180
Semprun, Jorge, 94
Seneka, 183
Shaw, George Bernard, 43
Sloterdij, Peter, 109
Sokolović, Mirnes, 120
Sokrat, 183
Solar, Milivoj, 83, 130, 136
Souriau, Etienne, 30, 32, 33, 34, 83
Stendhal, Henri Beyle, 79, 80, 83,
151
Sterne, Laurence, 163
Strauss, Johann ml., 30
Swedenborg, Emanuel, 94
Šehić, Faruk, 143, 144, 146, 148,
149, 152, 206
Šklovski, Viktor, 40, 41

T

Tarr, Béla, 91
Teofrast, 121

Tinjanov, Jurij Nikolaevič, 41
Todorov, Tzvetan, 39
Tolstoj, Lav Nikolajevič, 40
Tomaševski, Boris, 41
Trier, Lars, 151
Trump, Donald, 16

U

Ujević, Tin, 43, 83, 84, 123

V

Verdi, Giuseppe, 32
Vivaldi, Antonio, 30

W

Wagner, Richard, 24, 33, 38, 72,
73, 83
Waldenfelds, Bernhard, 86
Waldstein, Joseph Karl, 38
Weber, Fridolin, 38
Wenders, Wim, 155
Wikforss, Asa, 16
Wilson, 91
Woolf, Virginia, 122

Z

Zelter, Carl Friedrich, 36
Zimbardo, Philip, 12
Zola, Emile, 110, 111
Žižek, Slavoj, 12, 137, 202, 204
Žmegač, Viktor, 32, 33, 34, 83, 127,
136

