

Demetra

Atenej

*Borislav
Mikulić*

**Scena pjevanja
i čitanja**

MIKULIĆ • SCENA PJEVANJA I ČITANJA

Serija *Atenej*

Borislav Mikulić

SCENA PJEVANJA I ČITANJA

Između Hesioda i FAK-a. Dva ogleda iz
epistemologije metaknjiževnog diskursa
književnosti



Demetra
Filosofska biblioteka
Dimitrija Savića

Zagreb 2006

ISBN 953–225–057–3

Recenzenti

Dr. sc. Marina Bricko
Dr. sc. Renata Jambrešić Kirin

Grafička priprema

MALEKOCI

birotehničke usluge d. o. o.
Zagreb, Trnsko 21e

Tisak i uvez

Editor:

© DEMETRA d.o.o., Zeleni trg 2/XVII, 10000 Zagreb

Tel. (+385–1) 65–222–96 i tel/fax. 61–993–47

E-mail: dimitrije.savic@zg.htnet.hr

Sva prava pridržana



Michael

*Amicus Aristoteles,
amica veritas,
sed magis amica fabula veritatis.*
[Peudo-Platon]

Sadržaj

<i>Kratka historija pisanja</i>	IX
---------------------------------------	----

ČAVRLJAVO SRCE

Zaziv Muza u arhajskom epu, mit istine
i postanak 'filozofskog' subjekta
(Hesiod, Homer i komički ep)

Uvod. <i>Hesiodova Teogonija i pitanje historijskog početka grčke filozofije</i>	3
I. FIGURE ISTINE U ARHAJSKOM EPU. O NEPREKORAČIVOSTI SCENE PRIPOVIJEDANJA	15
1. Hesiod i umiljata goropad jezika	15
2. Subjektivno 'ja': metrika i retorički višak u invokaciji Muza	29
3. Odisejev trôp: Vanpripovjedni subjekt pripovijedanja i njegova epska predfiguracija (Odiseja VIII)	52
4. Epifanija, mantika i noetička kritika: 'biće' kao doživljena sadašnjost subjekta	80
II. NARACIJA I STVARNOSNI DISKURS 'POČELÂ'	105
1. Redanje pripovjednih početaka i "prvo od prvih" (Teogonija 31–115)	105
2. Kritika "hrasta i kamena"	122
3. Dioba istine i prijetnja pjevanjem (Poslovi i dani, 1–10)	143
4. Zaziv pisma, plastifikacija nadahnuća i katastrofa noetike (Batrachomyomachia, 1–8)	159
<i>Pogled unatrag: Zaključujući početak</i>	183
<i>Literatura (Referentna i citirana djela)</i>	189



Sadržaj



GLASOVI, ZNOJ I DISKURS

FAK kao nulti stupanj medija
i povratak kulturne ugone

Exergum	201
I. KNJIŽEVNOST KAO MEDIJ?	203
II. SCENA ČITANJA KAO ETIČKA USTANOVA	213
1. Konfiguracije	213
2. Dijalektika izvedbenog čina	233
III. FAK KAO IDEOLOŠKI PERFORMATIV	243
1. Glas i fenomen, ponovo: apsolutna autentičnost	243
2. Sindrom mitske svijesti: novi ognjištari?	254
3. Tipkanje na omarini, ili glas nultog sadržaja	260
<i>Bibliografija (Citirani i komentirani radovi)</i>	265
* * *	
<i>Bio-bibliografija autora</i>	269

Kratka historija pisanja

Ova se knjiga sastoji od dvije studije koje su izvorno nastale u različitim situacijama i s različitim povodima, ali obrađuju istu stvar i pripremljene su za ovo zajedničko objavljivanje u istom vremenu i iz istog interesa. One su svaka u svojoj mjeri rezultat mojih ranijih istraživanja, s jedne strane, iz historijske filozofije jezika o formativnim učincima retoričke prakse logosa i narativne izvedbe teorijskog govora na tvorbu pojmova i tzv. konceptualnih shema predklasične i klasične filozofije; s druge strane, u njima se susreće medijsko-analitički interes za diskurs, osobito za performativnu narav retorike koju diskurs teorije dijeli s literaturom u užem smislu riječi.

Premda predmeti analize pripadaju krajnje suprotnim vremenima zapadne književne tradicije, njihovo zajedničko ishodište ne leži toliko u primarnom književnom materijalu niti u književno-teorijskom i, još manje, književno-povijesnom interesu, premda rad na historijskoj tekstualnoj građi zadaje određene obaveze. Ipak, materijal književnosti ne sastoji se



samo od gotovih, više-manje definiranih i očuvanih književnih *djelâ* nego također, ako ne i više, barem iz određene epistemološke perspektive, on leži u meta-književnoj *gesti* subjekta književnog diskursa koji se izdaje za subjekta koji eksplicitno, a ne samo po pretpostavci, zna tko je i što radi.

Ta se *gesta* pokazuje kao mjesto idejno-tvorbenog procesa, i u toj točki autoreferencijalnosti diskursa susreću se arhajska i posve suvremena “scena” književnosti, koliko god razlika u njihovoj umjetničkoj, književno-povijesnoj i kulturnoj vrijednosti ili epistemološkoj relevanciji bila na prvi pogled očigledna.

“Čavrljavo srce. Zaziv Muza, mit istine i nastanak epistemičkog subjekta”

Tekst ovog oglada predstavlja znatno proširenu verziju prvih dvaju od tri poglavlja studije izvorno pisane na njemačkom jeziku pod naslovom ‘*Archómenos prôton Mousôn*’. *Zur philosophie-formativen Funktion metanarrativer Prozesse im archaischen Epos*, Tübingen 1995. (rev. 1997.). Oglad se u novonapisanoj verziji na hrvatskom ovdje pojavljuje kao prateća filozofska studija uz ponovljeno i dopunjeno izdanje Hesiodovih spjevova u nakladi “Demetre”, izvorno objavljenih u filozofskoj biblioteci *Logos* (Sarajevo: V. Masleša, 1975.)

Izvorna i obujmom manja verzija na njemačkom nastala je na temelju istraživačkog projekta iz historijske filozofije jezika “*Zur Rhetorik des philosophischen Logos*”, ostvare-



nog sa stipendijom zaklade Alexander von Humboldt (1992.–1994.) na Filozofskom seminaru Sveučilišta u Tübingenu, gdje je djelomice izlagana u okviru kolokvijâ, a prezentirana je u cjelini za projekt na Forschungsstätte der evangelischen Studiengemeinschaft (FEST), Heidelberg, 1995.

Zahvaljujem prof. dr. Dubravku Škiljanu, tada angažiranom na Institutum Studiorum Humanitatis u Ljubljani, i dr. Renati Jambrešić Kirin sa Instituta za etnologiju i folkloristiku u Zagrebu – koji su pored prof. Hansa J. Krämera iz Tübingena, u različitim vremenima i verzijama čitali tekst – na korisnim primjedbama i sugestijama sadržajne i bibliografske naravi.

“Glasovi, znoj i diskurs. FAK kao nulti stupanj medija i povratak kulturne ugone”

Okosnica teksta izložena je pred članovima Hrvatskog semiotičkog društva 18. 11. 2003. u okviru tematskog projekta “Etička performativa: Rečeno-učinjeno”. Zahvaljujem nositeljici projekta, Morani Čale, te Renati Jambrešić Kirin, Vladimiru Bitiju, Deanu Dudi, Ladi Čale Feldman i Borivoju Radakoviću na kritičkoj diskusiji te Ivanu Moleku na pismenim opaskama. Vjerujem da su odgovori na neka od pitanja dani ovdje u izvedenijem obliku.

Za svrhu ove (i drugih verzija) publikacije izvorno izlaganje razrađeno je i znatno prošireno kako u glavnom tekstu tako i u fusnotama, bez revizije ili suspenzije osnovnih teza. U



taj novi materijal spadaju i komentari u vezi s naknadnim događajima oko “FAKa”.

Posebnu zahvalnost dugujem Renati Jambrešić Kirin za čitanje i komentare ove proširene verzije teksta.

Spomenuto izlaganje nastalo je u slijedu bavljenja aktualnom hrvatskom književnom scenom, točnije, nekim vidovima njezine javno-političke reprezentacije i auto-prezentacije kroz djelovanje grupe “FAK” i sukoba pisaca – “novih” i “starih”, “pravih” i “trivijalnih”, “muških” i “ženskih”. Tome je bio posvećen niz članaka koje sam uz druge napise objavljivao u *Forumu* Slobodne Dalmacije, počevši s tekstom “Goli, čupavi i pisci” (Forum SD, 11. 9. 2003.)¹

Zajedno s izabranim tekstovima iz te produkcije kao i ranijim radovima iz 90-ih, pisanima za 3. program Hrvatskog radija i za Arkzin, o aspektima “politike književnim sredstvima” odnosno hrvatskog (građanskog) rata kroz diskurs meta-književnosti, ova studija tvori zasebnu web-zbirku pod naslovom “Knjiga čitanja i zaborava”.²

Drugi, i bliži, teorijski predkontekst ovoga drugog ogleđa predstavlja rad iz semiotičke epistemologije medija pod na-

¹ Ti i drugi prilozi iz *Foruma* i *Magazina* Slobodne Dalmacije (ur. Sandro Pogutz) o događajima između ljeta 2003. i jeseni 2004. u politici, kulturi, medijima i civilnom društvu objedinjeni su u web-zbirci “Tranzitorij 2007. Imaginiranje Europe ili kronika druge hrvatske tranzicije u 42 slike” na: <http://deenes.ffzg.hr/~bmikulic/Tranzitorij2007> (travanj 2005.); emitirano u cijelosti na III. programu Radio Beograda (ljet-jesen 2005., u emisiji “Tranzitorijum”); knjižno izdanje u pripremi.

² “Knjiga čitanja i zaborava. Ogledi iz političke fiziologije književnosti” na: <http://deenes.ffzg.hr/~bmikulic/Knjizevnost> (lipanj 2005.)



slovom “Glasovi iz kante. Mediji kao figura apsoluta i problem regresivnog napretka” (web-verzija objavljena zajedno s esejima iz 90-ih i s izborom novijih medijskih napisa u zbirci “Media Pulp”).³ U tome radu pokušavam istražiti konfiguracije mogućeg pristupa razumijevanju medija koji objedinjuje elemente kritičko-teorijske, sadržajne, te formalne i semiotičke analize medija; pri tome uzimam u obzir primjerke teorijskog diskursa o medijima, hermeneutici percepcije, teorije ideologije i psihoanalitičke hermeneutike književnosti i filmskih djela. Drugi ogled u ovoj knjizi izravan je izdanak toga istraživanja i ujedno zaokret prema arhajskim figurama medijskog performativa.

³ “Media Pulp. Medij kao ideološki aparat vremena” na: <http://deenes.ffzg.hr/~bmikulic/MediaPulp> (srpanj 2005.)

Čavrljavo srce

Zaziv Muza u arhajskom epu, mit istine
i postanak 'filozofskog' subjekta
(Hesiod, Homer i komički ep)

Uvod

Hesiodova *Teogonija* i pitanje historijskog početka grčke filozofije

Otkako je Friedrich Nietzsche svojim esejima “Rođenje tragičke misli” i “Filozofija u tragičkom razdoblju Grka” iz 70-ih godina 19. stoljeća ingeniozno doveo u pitanje filološku i filozofsko-historijsku sliku predsokratovskog misaonog nasljeđa, uvjetovanu Aristotelovim modelom filozofije principa, u suvremenoj literaturi 20. stoljeća filozofski relevantni sadržaji traženi su izvan tradirane filozofije. Sam početak grčke (zapadne) filozofije uvijek iznova i sve dalje pomican je u prošlost, na pred-miletske ili “neznanstvene” misaone forme arhajskog vremena.¹ Spomenuti eseji karakteristični su po tome što Nietzsche u njima zamjenjuje *ideal umjetnosti*, kao model

¹ Usp. “Die Geburt des tragischen Gedankens” (1870), “Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen” (1870), u: Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe* in 15 Bänden, hrsg. von G. Colli und Massimo Montinari, München-Berlin: DTV/de Gruyter, 1980 (Bd. 1). U isto razdoblje spada i Nietzscheovo legendarno i dalekosežno djelo “Rođenje tragedije iz duha muzike” (“Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik”) koje je ubrzo doživjelo tri izdanja (1872., 1874., 1878.); iako ga je Nietzsche ponovo izdao 1886. pod skraćanim naslovom i novim podnaslovom (*Die Geburt der Tragödie. Oder: Griechentum und Pessimismus*. Neue Ausgabe mit dem Versuch einer Selbstkritik), ostalo je ignorirano u akademskoj filologiji kao “neznanstveno”. Sličnu sudbinu doživjela su u 20. stoljeću i Heideggerova tumačenja arhajske filozofije, premda djeluju povratno i na mnoge filologe.



kulturne kritike, *idealom filozofije* čime i sama filozofija postaje dijelom šireg kulturnog a ne samo znanstveno-historijskog nasljeđa. Tako pokušaje lociranja filozofskog mišljenja nalazimo kod književno i kulturno-povijesno relevantnih figura kao što su Homer i Hesiod. No, dok se Homera vrednuje za filozofski relevantna pitanja uglavnom samo s kulturnog i duhovno-povijesnog stanovišta, pitanje Hesiodova značenja za filozofiju izbija sa sve većim interesom u prvi plan.²

Ipak, valja odmah napomenuti, takvo vrednovanje Hesioda nije nipošto tek novijeg datuma. Aristotel nije samo, kao i Platon, tragao za prethodnicima neke ideje u arhajskom vremenu nego se točnije izjasnio o Hesiodu kao filozofu, a njegov sud je ispao dvoznačan. S jedne strane, on na poznatom mjestu u *Metafizici* (Met. A 2, 982 b 12 sq.) dopušta da su i mitološki pjesnici na neki način filozofi jer poput ovih slijede ono čudesno-začudno, ali ne u prirodi nego u “pričama”; međutim, to što oni također i ostaju pri čudesima bez napredovanja u spoznaji, razlog je zašto njihova učenja ne sadrže nikakve spoznatljive dokaze, i zbog toga nužno ostaju izvan filozofskog interesa (Met. B 4, 1000 a 9 sq., 18 sq.).³ S druge strane, uspr-

² Usp. prije svega Olof Gigon, *Der Ursprung der griechischen Philosophie. Von Hesiod bis Parmenides*, 2. izd. Basel, 1968., str. 13–40; također i Wolfgang Schadewaldt, *Die Anfänge der Philosophie bei den Griechen. Die Vorsokratiker und ihre Voraussetzungen*, Tübinger Vorlesungen, Bd. 1, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1978., str. 82–113; konačno Thomas Buchheim, *Die Vorsokratiker. Ein philosophisches Porträt*, München: Beck, 1994.

³ U Aristotelovu argumentu vrijedi istaknuti malo zapažen detalj da on koristi očigledni neologizam ‘philómythoi’ (“prijatelji priča”, “pričoljupci”) koji daje emfatičnu sugestivnu paralelu s izrazom ‘philósophoi’



kos toj općoj kritici pjesnika i “ostalih teologa” Aristotel u teorijskim razmatranjima o prostoru (v. *Fizika*) 1–5, osob. 208 b 27 sq.) osobito cijeni i vrednuje Hesiodovu ideju *kaosa* kao riječi-pojma “s dobrim razlogom” ili “dobro rečeno” (*eulógōs*). Toj činjenici visokog *logičkog* i *retoričkog* vrednovanja, koja je u filozofskoj literaturi ostala malo zamijećena i još manje vrednovana, pripisat ću programatsko značenje i vrijednost za tumačenje Hesiodove pozicije. Ona se na sličan način tiče njegova rastanka od Muza poput Aristotelova legendarnog ra-

(“mudroljupci”) čiji će domet ipak odmah ograničiti – za razliku od Platona koji svoje filozofske dijaloge naziva “mitovima”. Za diskusiju o odnosu književnog i filozofije kod Platona i daljnju literaturu v. Thomas A. Szlezák, *Čitati Platona i dva eseja o jedinstvu Platonove filozofije*, preveo i priredio s pogovorom B. Mikulić, Zagreb: Jesenski i Turk, 2000. U vezi s Aristotelom postoji dominantno uvjerenje o njegovu striktnom razlikovanju između poetskog i znanstvenog diskursa po kriteriju fikcionalno-faktičko (uvijek na primjeru Empedokla, iz *Poetike* 1451b); tako i Gérard Genette, *Fikcija i dikcija*, Zagreb: Ceres, 2001., osob. pogl. “Fikcija i dikcija”, str. 9–29 (13). To uvjerenje nije toliko pogrešno koliko nediskriminativno jer se oslanja samo na Aristotelove eksplicitne iskaze o formama mize, a ne i na njegove opaske o jeziku kao *lexis* i ono što s Jakobsonom nazivamo “poetskom funkcijom jezika”; ona ne samo da je bila poznata Aristotelu nego mislim da se može tvrditi kako je upravo *umjetnički* moment – pojetička (tvorbena) funkcija i estetska vrijednost “riječi” – ono što i za Aristotela u bitnome čini predmet “poetike” kao i za Jakobsona: to je “literarnost” ili *ono* što “verbalnu poruku čini književnim djelom” (Genette, str. 10); Aristotel govori o “umijeću” a ne samo o predmetima. O njegovu shvaćanju dublje veze između poetskog aspekta jezika i značenja filozofskih pojmova svjedoče dovoljno sporadične opaske i analize, poput spomenute o “dobro rečenom” pojmu *cháōs*, a također i njegova polemika protiv Protagore o autonomnosti poetskog izraza naprama logici i semantici iskaza (v. dalje bilj. 27).



stanka od Platona – “za ljubav istine”. No, vidjet ćemo u kakvim će posljedicama završiti taj ljubavnički trud smrtnika s božanskim prije rođenja filozofije.

Općenito, glavni argument za filozofski motivirano više vrednovanje Hesioda u suvremenoj literaturi leži u shvaćanju da najprvotniji izvor svih bogova i svih svjetskih stvari treba gledati u Hesiodovoj figuri *kaosa* koja, za razliku od svih poznatih arhajskih ideja praizvora, posjeduje svojstva apstraktne pojmovne riječi; za razliku, primjerice, od *zemlje* i *vode*, pa čak i *zraka*, ‘kaos’ označava nediferenciran prvotni entitet, odnosno nediferencirano stanje svijeta, i zbog toga se, suprotno rasprostranjenom razumijevanju koje je bitno obilježeno prirodnom filozofijom stoika, ne može shvaćati kao pramaterija. Kao apstraktan, premda još ne i zapravo filozofska ideja, za pojam *kaosa* mora se pretpostaviti da sadržava jasno prepoznatljiv rani stupanj filozofskog i prirodno-znanstvenog učenja o iskonu u smislu principa ili počela.

Ovakvo viđenje historijskih odnosa ideja dijametralno je suprotno uobičajenom historijskom prikazu. Takav se u produbljenom obliku može naći u dokazima o predfilozofskim, točnije: mitsko-kozmogonijskim i kozmološkim predodžbama s Bliskog Istoka kao prethodnici najpoznatijeg miletskog kozmološkog učenja kod Anaksimandra.⁴ Zasluga je takvih nalaza u tome što pokazuju da se Anaksimandrovo učenje kao

⁴ Za te spoznaje starijeg datuma usp. novije sinteze u Uvo Hölscher, “Anaximander und die Anfänge der griechischen Philosophie”, u: *Anfängliches Fragen. Studien zur frühen griechischen Philosophie*, Göttingen 1968.



i općenito problematika pratvarnog principa u ranogrčkoj filozofiji mora promatrati na pozadini bliskoističnih kozmogonijskih shvaćanja koja su, štoviše, bila zajedničko nasljeđe ondašnjeg svijeta. Time je u mjerodavnom obliku dovedena do važenja teza da ranogrčka prirodna filozofija – daleko od toga da je spala s neba – stoji u izravnom kontinuitetu s intelektualnim nasljeđem svoga vremena i svoga kulturnog prostora, da je dio posve određene povijesti ideja.⁵

Međutim, s obzirom na filozofske potrebe u toj se pretpostavci, koja je u komparatističkim povijestima religija i filozofije potvrđena s više strana i koja danas važi kao neupitna samorazumljivost, ipak daje prepoznati jedan ne baš neznan

⁵ Kraj takozvanog “grčkog čuda” koje je proizvod njemačke romantike, a koje je spekulativno zaokružio Hegel svojom poviješću filozofije, označio je rad bečkog filologa i historičara filozofije Theodora Gomperza na prijelazu iz 19./20. stoljeća. On je postao podlogom novog vala komparativne historije i teorije filozofije, osobito na engleskom jeziku, emancipirane od latentnog ili eksplicitnog evropocentrizma u historiografiji 19. stoljeća ali i kasnije. (Usp. Th. Gomperz, *Griechische Denker* I–IV, 4. izd., Berlin-Leipzig, 1922–1931.) – Za širi, religijsko- i kulturno-povijesni kontekst ove problematike v. M. P. Nielsson, *Geschichte der griechischen Religion*, Bde I–II, München 1960; Mircea Eliade, *Le mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétition* (1945–47), nouvelle édition revue et augmentée, Paris: Gallimard, 1969., te *Traité d'histoire des religions* (1949), nouvelle édition, Paris: Payot, 1977; Francis M. Cornford, *Principium sapientiae. The Origins of Greek Philosophical Thought* (1952), Glouchester, Mass.: Peter Smith Publisher 1975, osob. Part II: Philosophical Cosmogony and its Origins in Myth and Ritual, str. 159–259; G. Steiner, “Griechische und orientalische Mythen” u: *Antike und Abendland* 6 (1957), str. 171–187. Usp. također priloge u zborniku o Hesiodu, E. Heitsch (ur.), 1966.



nedostatak. On leži u tome što se s jedne strane problematika historijskog početka filozofije kod “predsokratskih” mislilaca premješta samo dalje u povijest, i to s više ili manje prešutnom i neanaliziranom pretpostavkom o kontinuitetu između ranih mitsko-teoloških i kasnijih racionalnih spekulacija o “prirodi”. Pri tome se, s druge strane, u takvom vremenskom premještanju sadržaja ispušta iz vida sva inherentna problematika pretpostavke o kontinuitetu ideja. Za jedan, već definiran sadržaj, samo se traži nov kandidat-nosilac među mogućim historijskim agentima.⁶ Konačna cijena takvoga vrednovanja kulturno-historijskih nalaza za filozofski zainteresiranu povijest ideja pokazuje se primjerice u posljedici da se kasniji filozofski oblici teogonijskih spekulacija o prazvoru svijeta više ne mogu navlastito objasniti u svome specifično filozofskom karakteru, tj. kao idejno-povijesni novum, a početak filozofske misli u smislu tipa mišljenja drugačije vrste ne može se više tematizirati polazeći od te pretpostavke koja historicistički nivelira unatrag.⁷ Drugim riječima, sadržaj ideja koji

⁶ Najbliži primjer takvoga pristupa povijesti ideja daju kod nas radovi Čedomila Veljačića. Usp. Bhikkhu Ćānāḍivako, “Philosophia: The Greek Eros of Knowledge and Jijñāsā: The Yearning for Wisdom”, u: R. Iveković/J. Poulain (ur.), *Europe-Inde-Postmodernité*, Paris: Noël Blandin, 1992., str. 61–79. Za metodološku raspravu usp. Č. Veljačić, *Razmeđa azijskih filozofija* I–II, Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, 1978., osob. sv. I, Uvod; također *Philosophia perennis* I–II. osob. sv. I: *Rasprave iz komparativne filozofije* I–III, Zagreb: Demetra 2003., priredio i preveo Goran Kardaš.

⁷ Tako Hölscherova kulturno-historijski zaslužna teza seže filozofski još samo dotle da tvrdi kako se Anaksimandrov zapravo doprinos (izriječ o “izravanju pravednosti”, Diels/Kranz, frgm. B 1) sastoji u tome da



je zajednički ostavlja u sjeni promjenu forme mišljenja, premda se upravo u njoj sastoji historijski ili, štovise, povijesni novum ili radikalna promjena; ona se, doduše posve oprezno, može modernistički nazvati “promjenom paradigme”.⁸

Taj nedostatak pokušao je ukloniti Olof Gigon na taj način što je filozofiju kao povijesnu novost identificirao u višestruko složenoj konstelaciji ideja koja pored figure iskona ili

u “obavezujućoj formi *aksioma* izražava od starine poznat kozmogonijski motiv” (Hölscher 1968: 149); Hölscher pri tome ne ispituje idejno-povijesne i logičke uvjete mogućnosti pretpostavljenog aksiomatskog razvoja. Za obuhvatan idejno-povijesni i filološko-historijski prikaz Anaksimandrove misli usp. Carl J. Classen, “Anaximandros” u: Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft (Neue Bearbeitung), Supplementband XII, Stuttgart: Alfred Druckenmüller Verlag, 1970, str. 30–68.

⁸ Za dva različita znanstveno-filozofska pristupa problematici promjene paradigme (historijski-diskontinuirani i arheološki-kontinuirani) usp. epohalne radove Thomasa S. Kuhna, *Struktura znanstvenih revolucija* (1962), sada Zagreb: Jesenski i Turk, 1999. (Beograd: Nolit, 1974) i Michela Foucaulta, *Riječi i stvari* (1966), sada Zagreb: Golden Marketing 2002 (Beograd: Nolit, 1971); usp. također *Archéologie du savoir*, Paris: Gallimard, 1969, (osob. pogl. III. v. L’apriori historique et l’archives, IV. v. Le changement et les transformations). U ovome radu ću implicitno, bez ulaženja u širi teorijski okvir, pokazati da “promjena paradigme” između mita, epa i filozofskog diskursa počiva na unutrašnjim preobražajima koji iskazuju nerazlučivu povezanost obaju momenata, kontinuiteta i diskontinuiteta, od kojih je prvi vidljiv u retorici jezika dok je drugi izraženiji na konceptualnom planu. Za jednu od rijetkih aplikacija znanstveno-teorijske problematike “promjene paradigme” na povijest filozofije usp. rad talijanskog historičara filozofije Giovannia Realea, *Per una nuova interpretazione di Platone*, Milano: Vita e pensiero (Centro di ricerche di metafisica dell’Università cattolica del Sacro Cuore), 10. izd. 1991., osob. *Introduzione*.



praizvora sadrži, kao daljnji bitan sastojak, i predodžbu svijeta kao organizirane cjeline te, osobito, *izričito postavljanje pitanja o istini* (Gigon 1968: 14sq., 22, 25sq.). Takvo supostavljanje ideja istine, praizvora i cjeline jednoznačna je i izravna anticipacija navlastito filozofskog načina mišljenja koja se u stvarnosti prepoznaje kao pitanje o bitku, onakvo kakvo je svoj konačni i mjerodavni profil našlo kod Parmenida (Gigon, op. cit., str. 13). Usprkos tako strogom i uvjerljivom modelu, Gigon ne poduzima točnije vrednovanje pitanja o istini kod Hesioda iako mu je nedvojbeno pripisuje. Zbog toga kod Gigona izostaje i svako daljnje razmišljanje o načinu na koji bi mitski oblik misli o istini, kako je nalazimo kod Hesioda, uopće bio u vezi s idejom bitka osim ako ne pretpostavimo prešutno hegelovski da se radi upravo o *mitskom* i otud diskurzivno “nižem” obliku ili izrazu jedne u sebi više-manje definirane koncepcije koja će jednom naći svoj pravi izraz (kod Parmenida). Umjesto ponovnog ispitivanja logike razvoja ideja, prešutno je na djelu gotov filozofski model razvoja filozofskih ideja. Zbog takvoga propusta gubi donekle na snazi i drugi Gigonov uvid, koji je u određenom pogledu razmjerno važniji i koji se striktno odnosi na sadržaje Hesiodove *Teogonije*, a to je dalekosežna teza da koncepcija *kaosa* nipošto ne može prikazivati iskon sazdan od neuređene prativari. Odvojena od pitanja o načinu na koji se zapravo oblikuje problematika istine kod Hesioda, ta teza o *kaosu* ostaje kod Gigona ako ne neopravdana, onda ipak neobrazložena mogućnost tumačenja; ona se u konačnici oslanja samo na etimološko objašnjenje riječi ‘kaos’ i ne daje nikakvo objašnjenje o tome da li je i kako



izabrana riječ-pojam motivirana i smještena u narativnom postupku teogonijske pjesme i, nadasve, kako se daje vrednovati za postavljeno pitanje o istini iako je to pitanje, prema samom Gigonu, jednakoizvorno za filozofiju kao i pitanje praznizvora.⁹ U tom smislu, čini se da moderna rasprava o Hesiodu zaostaje za Aristotelovim uvidima.

Predstojeća rasprava posvećena je tom istom pitanju filozofskog značenja Hesiodove *Teogonije* a njezina je bitna polazna pretpostavka da se do sada polučene interpretacije zasnivaju na filozofski nedostatnim vrednovanjima raspoložive filološko-historijske građe. Naime, ako hoćemo priskrbiti važenje tezi da se kod Hesioda nalaze bitne značajke filozofskog mišljenja, i to čak dotle da se početak filozofije kao novog, “racionalnog” diskursa u odnosu na mitski mora postaviti u Hesiodovu *Teogoniju*, kao što to izričito zagovara Gigon, neizostavno je da moramo točnije istražiti bitne crte toga mišljenja s njegove *formalne strane*. Takav poduhvat mora uslijediti u nekoliko koraka,

⁹ Usp. Gigon 1968: 25 sq. Naime, Gigon upozorava na to da je riječ *cháos* bila krivo shvaćena i tumačena kao neodređena pratvar (pravoda) još u helenističko doba. Kao što je poznato, takvo tumačenje kod stoika oslanja se na krivo etimološko izvođenje imenice *cháos* iz glagola *khéō*, lijevati. Usp. Hans von Arnim, *Stoicorum veterum fragmenta* I, 29, 103 sq., II, 564sq; također M. Kurdzielek, ‘Chaos’ u: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hrsg. von J. Ritter† und Karlfried Gründer, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980., Bd. 1, *sub voce*.; također H. G. Zeckl, “Raum”, op. cit., sv. 7, *sub voce*, koji riječ ‘chaos’ tumači kao prvu “metaforu praznine” (str. 68). Za širi idejno-povijesni kontekst usp. Hans Schwabl, “Weltschöpfung”, u: *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft* (Neue Bearbeitung), Supplementband IX, Stuttgart: Alfred Druckenmüller Verlag, 1962, str. 1433–1589.



osobito zato što se značenje Hesiodova udjela u povijesti ideja ne iscrpljuje samo u filozofsko-historijskom interesu za pitanjem početka filozofije. Ono je posve sigurno šire ali upravo po tome je tek filozofski relevantno što transcendiraju filozofiju.

Najprije valja utvrditi u kojem smislu se u proemiju Hesiodove *Teogonije* radi o “istini”. Postoji naime slutnja da tematizacija “istinitog” na tome mjestu nudi drugačije objašnjenje za pitanje istine kod Hesioda koje se ne dâ izjednačiti s upotrebom te riječi-pojma u filozofiji, odnosno kakvo se dominantno i uobičajeno pretpostavlja za filozofiju. Drugim riječima, spor oko poimanja riječi-pojma istina (alêtheia) koji je u suvremenu filozofsku raspravu uveo Heidegger svojim tumačenjem predsokratske filozofije, javlja se ponovo – ili tek istom – u slučaju Hesioda, zajedno sa svim posljedicama i pratećim hermeneutičkim učincima koji se kod samog Heideggera čine neiskorištenim.¹⁰ Nadalje, pitanje istine u *Teogoniji* – odnosno točnije: zahtjev za istinitošću govora – mora se dovesti u vezu sa svojom pripovjednom sadržinom, i to s namjerom da se dobije filozofski stroži odnos prema istini koji se još može *dokumentirati* kod Hesioda i koji se ne iscrpljuje u teogonijskim

¹⁰ Za ovu tematiku koja je obilježila filozofsku diskusiju 2. polovice 20. stoljeća ovdje samo upućujem na Heideggerov tekst “Aletheia (Herkunft, Fragment 16)” u: Martin Heidegger, *Vorträge und Aufsätze*, Pfullingen: Verlag Günther Neske, 1954 (4. izd. 1979), str. 249–274, koji izražava bit njegova pojednostavljujućeg zaokreta i u odnosu na historiju filozofskog pojma istine i u odnosu na složenu fenomenološku koncepciju fenomena istine u *Bitku i vremenu* (1927). Za daljnje reference upućujem na svoj rad u Mikulić 1987; v. također ovdje dalje, str. 16–24.



pričama u užem smislu toga pojma (u tzv. “mitu o sukcesiji” i stvaranju svjetskog poretka pod Zeusovom zaštitom).¹¹ Utoliko se svaka buduća rasprava o pitanju Hesiodova utjecaja na razvoj ranogrčkog filozofskog načina mišljenja mora orijentirati prema onim momentima koji omogućuju preradu i uzdizanje mitsko-političkih sadržaja *Teogonije* na apstraktniju razinu logike ideja. Ti momenti su prije svega *formalne* naravi, oni se ne tiču toliko neposredno pozitivnog sadržaja Hesiodova kozmogonijskog i kozmološkog učenja koliko misaonih i jezičnih pretpostavki njegova teogonijskog izlaganja-izvođenja o nastanku Zeusove “pravedne” vladavine nad svijetom.¹²

¹¹ Te pripovijesti nisu po svome sadržaju zapravo ništa drugo do misaono dobro, preuzeto iz mitsko-teokratske političke kulture mikenskog doba, i otuda, nikakav izvorno filozofski misaoni sadržaj. Njihova relevancija za filozofiju prije svega je formalna. Za problematiku ranih teokracija i njihova preobražaja u demokratski politički ustroj grada, s osobitom osvrtom na arhajske forme mišljenja, usp. Jean Pierre Vernant, *Les origines de la pensée grèque*, Paris 1969., osob. pogl. 8. Za širi društveni, religijski i kulturni historijski kontekst v. *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris: 1985 (Éd. La découverte 1990).

¹² Usp. Gigon 1968: 18. U tome se jednoglasno prepoznaje središnja, ako ne i jedina filozofski važna misao u Hesiodovoj *Teogoniji*. Tu su misao osobito isticali i vrednovali kao anticipaciju i predoblik kasnijeg monoteizma Bruno Snell, “Die Welt der Götter bei Hesiod” u: *Entstehung des Geistes*, 3. izd., Hamburg 1955, str. 65–82 i Karl Reinhardt, “Prometheus”, u: *Tradition und Geist*, Göttingen 1960, str. 191–226. Slično tome, i F. Cornford u cijeloj *Teogoniji* ne vidi ništa drugo do himnu Zeusu (v. *Principium sapientiae*, osob. pogl. XII). Međutim, ta se tema vjerojatno može s više smisla i plodonosnije povezati (v. Gigon 1928: 25) s motivom sukcesije bogova i krivnje za prijestup (*adikia*) koji se u svojoj filozofski najranijoj upotrebi prepoznaje kod Anaksimandra u kontekstu misli o *arché*.



Uvod



Utoliko, interes ovoga rada ne tiče se toliko pitanja historijskog početka filozofije i njegovih sadržaja koliko diskurzivnih (retoričkih i logičkih) uvjeta njegove unutrašnje transformacije iz mita. Ovaj rad seže samo do praga sadržaja Hesiodove *Teogonije*.

Suprotno tome, moguće je (Vernant 1969, pogl. 7–8) vidjeti znatnu promjenu između teogonijske i filozofske slike svjetskih odnosa, promjenu koju obilježava gubitak vertikalno-hijerarhijske sheme predstavljanja svijeta i, ujedno s time, gubitak njezinog sakralnog značaja.

I. Figure istine u arhajskom epu. O neprekoračivosti scene pripovijedanja

1. Hesiod i umiljata goropad jezika

Relevantno mjesto za tematiku istine kod Hesioda gotovo je neugledno i posve nespektakularno; nalazi se u stihovima 27–28 proemija *Teogonije*. Ono glasi:

*Ídmen pseûdea pollà légein etýmoisin homoîa
Ídmen d' euth' ethélōmen allēthēa gerysasthai.*¹³

Valja, dakako, odmah priznati da to jedinstveno i jednokratno uvođenje tematike istine kao istinitog pripovijedanja (*légein, gerysasthai*) nije po sebi dovoljno da bi neposredno posvjedočilo filozofsku značajnost ovoga mjesta u tekstu jer – kao što to sugeriraju paralelna mjesta u Homerovim spjevovima, osobito u *Odiseji*, i u cijeloj arhajskoj književnosti – ono ne sadrži ništa specifično ili nepoznato. Štoviše, kod Hesioda nije riječ samo o tipičnoj epskoj formuli nego o gotovo *doslovnom cita-*

¹³ Grčki tekst prema: *Hesiod, Theogony*, ed. with Prolegomena and Commentary by M. L. West, Oxford: 1966. – Prijevod B. Glavičića: “Mnoge laži mi znamo kazivati istini slične/ Ali, kad hoćemo, znamo objaviti i istinu pravu”, usp.: Hesiod, *Postanak bogova*, 2. izd. Zagreb, “Demetra”, 2005., str. 87, s komentarom prevodioca uz stihove, o čemu ću pobliže raspravljati kasnije (v. dio II. 1).



tu.¹⁴ Slušaateljstvu kojemu je bila namijenjena, bilo je uobičajeno i poznato čuti da božanska bića poput Muza, ili čak i najviši olimpski bog Zeus, znaju pričati ovako ili onako, istinito ili lažno. Ipak, zamjetna je pri tome sugestija da govornik koji zna kako stoji s istinom slobodno raspolaže *voljom* da bira *hoće* li reći istinito, lažno ili samo istini slično. Ta čak i za arhajskog čovjeka ne posve bezbolna okolnost dobiva na značenju i dramatici uvijek onda kad se mora odlučiti da li i na temelju kojih momenata u konkretnom slučaju leži istina ili laž ili nešto treće.¹⁵ U suvremenoj egzegetskoj literaturi obično se uzi-

¹⁴ Tako se na jednom karakterističnom i značajnom mjestu u *Odiseji* (19. pjevanje) kaže o Odiseju, koji se vratio neprepoznat i kojega Penelopa potiče da pripovijeda o sebi, sljedeće (*Odiseja* 19. 203): *‘Iske pseûdea pollâ lêgein etýmoisin homoia’* [“Tako pričaše laži Odisej istini slične” – Grčki prema Homeri opera I–V, Tomus III–IV, *Odysseae* Libr. I–XII, XIII–XXII, rec. Thomas W. Allen, ed. altera, Oxford: Clarendon Press, 1917 (repr. 1961). v. *Homerova Ilijada i Odiseja*, 6. (Matičino 5. izd.) i 5. (Matičino 4. izd.), preveo i protumačio Tomo Maretić, pregledao i priredio Stjepan Ivšić, Zagreb: Matica hrvatska, 1961.

¹⁵ Usp. za ilustraciju Nestorov govor u 2. pjevanju *Ilijade* (v. 2. 337 sq.) gdje je riječ o ugovorima, zakletvama, sporovima i napose lažnim znakovima koje sam Zeus daje Ahejcima (2. 348 sq.) i tako ih navodi na pohod raskrivajući njihovu *želju* za ratnim pohodom. O tematici prisege u arhajskoj grčkoj religiji usp. Ulrich v. Wilamowitz, *Glaube der Hellenen*, sv. I, pogl. “Gott und Götter”, str. 27–29. Za kulturno-historijsku pozadinu Hesiodova zahtjeva za istinom kao izraza prethodne religijske predaje usp. Hölscher 1968: 166 sq. Za specifično razumijevanje arhajskog izraza ‘pseûdos’ u smislu “zakrivajućeg skrivanja” (“ver-stellendes Verbergen”) kao *temeljnijeg zbivanja* bića u bitku, nasuprot samo jezičnom događaju, usp. Heideggerova izvođenja u: Martin Heidegger, *Parmenides*, hrsg. von Manfred Frings, Gesamt-ausgabe Bd. 54, Frankfurt am M.: V. Klostermann, 1982. (moj prikaz u *Theoria*, 3–4, 1984: 165–169). Da je



ma da taj odsječak Hesiodove *Teogonije* treba shvaćati kao jasnu polemičku aluziju protiv Homerova “samo izmišljenog”, spjevanog svijeta u kojemu Muze lažu.¹⁶ Na temelju implikacija iskaza u stihovima 27–28 *Teogonije* Neitzel polazi od toga da se načelni iskaz o lažljivosti Muza kod Hesioda može odnositi samo na ne-hesiodovske Muze, tj. *ne* na *njegove* Muze, ukoliko iskaz ne treba proturječiti samome sebi, odnosno ukinuti vlastito važenje. U nastavku diskusije ovdje ću se podrobnije referirati na ovaj Neitzelov rad, no već ovdje je uočljiva daljnja (iako samo prešutna) pretpostavka da kod Hesioda postoji anticipacija rješenja tzv. “paradoksa lažljivca” *ante literam*; njegova prefigura bio bi odisejevski način govora a sam Odisej takoreći “treći čovjek” između Hesioda i Muza, odnosno između Hesioda i Homera. Naime, motiv lažljivosti kao jednakoizvorne mogućnosti s istinitošću govornog bića, upućuje ovdje na vrlo rano, arhajsko porijeklo toga poznatog “paradoksa” koji se historijski povezuje s Krećaninom Epimenidom iz 6. st. p. n. e., liječnikom u Ateni i jednim od Sed-

ipak riječ o primarno jezičnom aspektu “događanja”, o neskrivenosti istine kao ne-zatomljenosti istinitog govorenja (Unverhohlenheit) pokazao je u svojoj heideggerovski motiviranoj kritici Heideggera Heribert Boeder, “Der frühgriechische Wortgebrauch von Logos und Aletheia”, u: *Archiv für Begriffsgeschichte* 4/1959. Za kontekst rasprave i daljnju relevantnu literaturu upućujem na svoj rad *Sein, Physis, Aletheia. Zur Vermittlung und Unmittelbarkeit im ‘urprünglichen’ Seinsdenken Martin Heideggers*, Würzburg: Königshausen und Neuman, 1987 (Dissertation Tübingen 1987), osob. dio II i III.

¹⁶ O toj problematici posebno raspravlja H. Neitzel, “Hesiod und die lüğenden Musen” [“Hesiod i Muze koje lažu”], u: *Hermes* 108 (1980), str. 381–401.



morice mudraca, koji je, i sâm Krećanin, svoje sunarodnjake nazvao “vječnim lašcima, lijenim trbusima ...” i tako proizveo efekt autentičnog svjedočanstva koje samo sebe ukida po tome što počiva na autoreferencijalnom iskazu.¹⁷

Ipak mi moramo poći od toga da Muze *po definiciji i nužno* “lažu” jer je svijet pjesama spjevani svijet, i stoga bi pretpostavljena Hesiodova poanta protiv Homera bila posve trivijalna. Osim toga, pretpostavka o njoj i sama počiva na pretpostavci da Hesiod zahtijeva od Homera retrospektivno, znajući za definiranu razliku između literarne fikcije i nefikcionalnog diskursa, da “pjeva” kao on. Naprotiv, za Hesioda se radi o tome kako unutar naracije, koja podjednako proizvodi istinito, lažno i slično, pronaći ono *stvarno* ili *uistinu istinito* istinitog pripovijedanja. Kao što ćemo vidjeti, s takvom pretpostavkom dobivamo daleko više od “aluzije”: ne radi se tek o pretpostavci implicitne historijske kritike Homera već o

¹⁷ U izvornom jezičnom obliku paradoks je posvjedočen u jednom citatu kod Sv. Pavla (u poslanici Titu, kretskom biskupu) a logičko i kulturno porijeklo toga paradoksa zajedno s momentom autoreferencijalnosti iskaza ovdje se može prepoznati u retoričkim figurama. Tako se Muze obraćaju Hesiodu (koji sama sebe naziva i imenom, u 3. licu, i zamjenicom ‘ja’, u 1. licu jednine) riječima koje ga stavljaju u svijet “čobana” i “rđa” i ujedno izdižu iz toga nižeg svijeta (v. stih 22–26, osobito 26: “Čobani poljski – rđe i pokori, trbusi sami!”), i ponovo, u neposrednom nastavku (v. 27–28), same sebe nazivaju i istinozorcima i lažljivicama. O Hesiodovu razrješenju toga konflikta usp. daljnje izvođenje u ovom radu. Za sistematsku raspravu o paradoksu lažljivca upućujem na svoj rad “Znalac i lažljivac. Semiotiziranje spoznaje”, osob. dio III, u: J. Greco/E. Sosa (ur.), *Epistemologija*, hrv. izd. s dodatkom prir. B. Mikulić, 2004. Za daljnju diskusiju usp. ovdje pogl. I. 3. “Odisejev trôp”, str. 52 id.



pretpostavci sistematske ili “teorijske” naravi. Riječ je o programskom uvođenju distinkcije između dvaju tipova govora *unutar* epskog književnog žanra: s jedne strane ostaje homerski fikcionalni (koji se, slijedeći sadržajnu podjelu Hesiodova iskaza na citirane stihove, iznutra dalje razlučuje na “lažni” i “istini sličan”, kako kazuje stih 27) i s druge strane, samo istinit (stih 28). No, kao što vidimo iz istog stiha, i taj je uvjetovan nečim što bitno pripada fikcionalnom svijetu – on zavisi od *dobre volje* božanskih pripovjedačica.

Time postaje jasniji Hesiodov novum: zahtjev za istinom ili odluka za istinu, nasuprot trorogoj polivalenciji govora u vidu lažnosti-sličnosti-istinitosti, ne može biti puko decizionističko rješenje u smislu arbitrarnog izbora istine kao jedne od triju mogućnosti (ili triju usuda-smjerova) govora. Ono je nemoguće već zato što istinit govor nije tek jedna od tri jasno razlučive mogućnosti nego je u najužem *srodstvu* s njima, on se rađa ili razlučuje od lažnog ili istini-sličnog govora jednako kao što se oni iznutra razlučuju od njega. Rješenje mora biti vezano za temeljniji problem koji pogađa ono afektivno: to je pitanje “dobre volje”. Vidjet ćemo da se Hesiodova “kritika Homera” ili put prema razrješenju veritativne vrijednosti govora sastoji *izvanjski* u dugotrajnom postupku višekratnog “udobrovoljavanja” ili kroćenja govora Muza, koji njima samima ne ostavlja ništa na izbor. Premda se Hesiod prikazuje kao njihov izabranik između “čobana” kojega “naučiše lijepu pjesmu” te mu potom “dadoše štap” (st. 22, 30), istinit govor Hesiodova spjeva *Postanak bogova* rodit će se iz trojednog tijela istine-sličnosti-i-laži. On je učinak tehnika rađa-



nja pravog istinitog (*étymos*) za razliku od onog istinitog koje se rađa iz istog kao i lažni ili samo slični govor. Ta je Hesiodova tehnika “filološka” tj. jezično-analitička kao i Sokratova; njezin *unutrašnji problem* je suzbijanje odisejevskog nasljeđa u govoru Muza.

Otud, pretpostavka o Hesiodovoj aluzivnoj polemici protiv Homera nije uopće interpretacijski nužna da bi se osigurala teza o tome da Hesiod pod trokrako rascijepljenim jezikom Muza ne može podrazumijevati i “svoje” Muze, kako ističe Neitzel. Naime, izuzeće vlastitih Muza iz klase lažljivih, koje lažu i kad pjevaju istinito i kad pjevaju lažno i kad pjevaju slično, uračunato je već u poziciju govornika (Hesioda) koji *hoće* prosuđivati o drugim pjesnicima, svojim prethodnicima, tj. o Homeru; ona sadrži *subjektivnu namjeru* kao *objektivnu pretenziju* na istinitost koja, dakako, nije samim time i zajamčena. Jamstvo je najprije izvanjsko (i nedovoljno), simbolizira ga štap ili pjesnički skeptar koji je u odnosu na kraljevski ili onaj proročki i sam “lažan” jer njegova simbolizacija istine nije onako istinski istinita kao što je istinita simbolizacija moći vladanja ili moći prorokovanja. Za razliku od ovih, čija “laž” – tj. stvarna neistovjetnost između znaka i označenog – uvijek koincidira s istinom jer je performativ vanjezične moći položaja, istina pjesničkog skepra uvijek koincidira s “laži” jer je uvijek samo jezični performativ, bez jamstva. Otud, iz same Hesiodove tematizacije pjesničkog posvećenja, za koje tvrdi da su mu podarile Muze, slijedi da od sada, od dobivanja štapa, stoji samo do njega da trokrako rascijepljeni jezik Muza natjera da govori samo jednim krakom, onim istinitim, a ne



također i onim koji proizvodi lažno ili samo slično. Riječ je o težnji za izjednačavanjem performativâ jezika i moći.

Bez te pretpostavke ne može se vjerodostojno i teorijski plodno ustanoviti relevantna razlika između Homerova i Hesiodova pripovjednog postupka, jer, kao što je poznato, i Homer i svaki drugi arhajski pjesnik svojata za sebe nadahnuće kroz Muze. Za Hesioda ne važi ništa više i ništa manje nego i za Homera da božanska bića “po volji” kazuju istinito, lažno ili istini slično. Kod Homera se to prepoznaje već na kvazi-ontološkoj razini po tome što se bogovi miješaju u ljudski svijet samo u preobraženom (lažnom, patvorenom) obliku. Oni se pokazuju ljudima uvijek samo prurušeno, i to tako rijetko da samo pojedini ljudski izabranici primaju taj dar božanske epifanije, dok većina drugih ostaje ovisna o vidiocima-tumačima poput Kalhanta ili Tiresije ili pak o proročištima.¹⁸ Oda-

¹⁸ Za ilustraciju usp. susret između Telemaha, Odisejeva sina, i božice Atene u 1. pjevanju *Odiseje* kad mu ona u obličju “stranca” prenosi poruku bogova da pođe u Pile i u Spartu kako bi se raspitao o svome nestalom ocu. Također i karakteristično “rascijepljenu” i utoliko informativnu scenu susreta između samog Odiseja i Atene neposredno nakon njegova iskrcaavanja na Itaki (*Odiseja* 13. 236 sq., osob. 297–312 sq.), u kojoj se ne tematizira ponovo samo Odisejeva “dosjetljivost” i “pričanje puno laži” nego i stanje svijesti koje prati njegov povratak: Odisej se probudio na Itaki iz dubokog sna, njegov povratak je takoreći buđenje-u-povratak kao da je u njegovu vlastitom (intranarativnom svijetu) sve ostalo što znamo pod nazivom “Odiseja” bilo snoviđenje, istini-slično-pričanje, *mythopoia* u kojoj i on sam sudjeluje, kao što će se pokazati pri susretu s Penelopom, kad joj on, uzevši drugi identitet (predstavlja se, karakteristično dvoznačno, kao Krećanin), pripovijeda o Odiseju i time ne nagovještava samo svoj (već aktualni) povratak nego provjerava njezinu odanost. (Za motive sna, obmane i povratka v. također dolje bilješku 53, str. 88.)



tle se vidi da slavni Heraklitov izrijek o gospodaru-zapovjedniku (ánaks) koji “ne govori niti skriva nego naznačuje” (B 93) izražava pravilo arhajskog shvaćanja jezika i sporazumijevanja a ne ekskluzivnu iznimku.¹⁹ Vidjet ćemo da to pravilo izražava temeljnu situaciju a ne samo domet jednog historijskog shvaćanja.

Ako, dakle, možemo pretpostaviti (s Neitzelom) da Hesiod nije nikakav sofist, ponajmanje radikalni relativist, onda moramo zadržati kao bitnu iako radnu pretpostavku, koju tek treba razložiti, da se iskazi o istinitosti i lažnosti iskazivanja u homerskim pjesmama odnose – uvjetno rečeno, po implicitnoj intenciji – na događaje i likove iz unutarpriповijednog svijeta, a ne na sâm postupak pjesnika, na proizvodnju spjeva, kao što je – barem po izričitoj intenciji – slučaj kod Hesioda. U tome je beskonačna vrijednost ovog neuglednog mjesta od cijela dva stiha u proemiju *Teogonije*. Kod Homera i epifanija bogova kao i fenomen istinitog i lažnog govora spadaju u pripovjednu građu, u sadržaj ili priču, u mit ili iskaz. Dočim kod Hesioda upitnost istinitog i lažnog govora postaje temom na rubu pripovijedanja koji se predstavlja kao izvanjski okvir,

¹⁹ Diels/Kranz, 22 B 93: ‘ho ánaks hoû tò manteíon ésti tò en Delfoís oúte légei oúte krýptei allà sēmaínei’. – Taj spomenik enigmatskoj naravi arhajske filozofije jezika nije postao samo standardnom temom i samorazumljivim motivom suvremene filozofske hermeneutike nego pruža neku vrstu utočišta i teoretičarima interpretacije u analitičkoj tradiciji filozofije jezika. Za ilustraciju, usp. pozivanje Donalda Davidsona na čitanje izraza ‘sēmaínei’ kod Hannah Arendt i napomenu o razlici između “značiti” i “naznačivati” što međutim potječe od Heideggera, u: “Što znače metafore”, u: *Istraživanja o istini i interpretaciji*, Zagreb, “Demetra”: 2000, str. 315 (prev. i predgovor Kiril Miladinov).



i to time što opredmećuje uvjete mita kao pripovjednog postupka ili akta iskazivanja. Nije riječ o apsolutnom razlikovanju između dviju stvarnosti, realne stvarnosti pisca i fiktivne stvarnosti pripovjedačkog svijeta, jer se i kod Hesioda pitanje istinitosti postavlja, slično Homeru, unutar istog akta pripovijedanja kao i drugi sadržaji. Ono što je posve novo jest prevrat jednog dijela sadržaja iz objektnog govora u metagovor i, ujedno s time, prevrat istinosne vrijednosti, i to je ono što uopće čini vidljivim mjesto pisca.

Drugim riječima, tematizacija istinosne vrijednosti “govorenja” (*légein*), “pjevanja” (*aeídein*) i “kazivanja” (*gerýsasthai*) stvara napetost na razini stvarnosti koja prethodno (kod Homera) nije bila tematska ni vidljiva. Riječ je o novom efektu uhodanog, “formulaičnog” narativnog postupka koji tentativno, ad hoc, možemo nazvati “teorijskim” ugođajem ili raspoloženjem po tome što stvara nov, teorijski predmet – *istinitost kao “stvar izbora” vanpripovjednog subjekta naracije* ili epskog diskursa, kao mjesto na kojemu vannarativna figura pripovjedača otvoreno i prepoznatljivo *istupa* (ili pretendira da istupa) za pripovjedni sadržaj ili ono iskazano. Ako već ovdje možemo nazrijeti moment subjektivacije anonimne instance subjekta ili agenta pripovijedanja, onda vidimo da se “izbor istine” između istine-laži-i-sličnosti odvija kao *stupanje* kazivača u prostor između sfere kazivanja (sazdane od jezika-i-govora) i sfere iskazanog (smisla, značenja ili sadržaja). *Odluka za istinu* istoizvorna je i koekstenzivna s uspostavom subjekta kroz akt odgovaranja instance iskazivanja za iskazano. Ona – odluka koja bira istinu pored laži i sličnosti i koja



time su-konstituiraju istinu kao uvijek nužno subjektivnu – jest štoviše ono jedino što uvodi razliku u trokrako jedinstvo istine-laži-i-sličnosti i što preteže kao višak ili odlučujući dodatak na istini naspram laži i sličnosti; bez toga izvanjskog viška, svo troje je ravnopravan i vrijednosno ne-odlučiv proizvod Muza, “narativnih bića” ili nadnaravnih sila pripovijedanja. Istinitost se time pokazuje *kao* – i upravo samo *kao* – ono što se od-lučuje kroz *iz-stupanje* ili *stajanje* pripovjedača za pripovjedani sadržaj. Istinitost stvari sadrži nužno i konstitutivno namjeru (“htijenje”) istinitosti koja je, premda po konstituciji nadosobna, ostvariva uvijek samo kroz osobno jamstvo autora. Ono je jedino što zatvara otvoreni prostor trokrake mogućnosti kazivanja. To je subjektivni “demon” na istini bez kojega se ona ne može pojaviti.

O toj prevlasti ili prodoru izvanjske instance govori okolnost da pitanje o istini pripada, kao što to potvrđuje citirano mjesto s početka *Teogonije*, Muzama kao *podređenim* pripovjedačicama. One u teogonijskom prikazu zaposjedaju svoje sistematsko mjesto upravo tako da se njihova pripovjedačka uloga ocrtava u narativnom obliku u kojemu se prepoznaje definirani narativni obrazac takozvanih homerskih himni naprama kojemu je pojava ili samo-prikazivanje instance pripovjedača (“Hesiod”, “ja”) posvemašnji strukturni novum.²⁰

²⁰ Dugotrajno nejedinstvo filološke kritike o statusu i karakteru proemija *Teogonije* okončao je Paul Friedländer svojim utjecajnim radom iz 1914., “Das Proömion von Hesiods Theogonie”, repr. u: E. Heitsch (ur.), *Hesiod*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1966, str. 277–294, tumačeći ga kao strogu provedbu narativne sheme kakva karakterizira



Odlučujuće za daljnje istraživanje na ovome mjestu jest to da proemij *Teogonije*, koji zaprema 115 stihova, predstavlja višeslojnu, ali jedinstvenu narativnu cjelinu. Osim neizostavnog i epski karakterističnog zazivanja boginja nadležnih za pjesnička djela, proemij sadrži i već spomenuti “historijski” ili “stvarnosno” koncipiran dodatak s dvostrukim – narativnim i metanarativnim – statusom, odnosno, točnije: spjevani izvještaj ili pripovijest o susretu između samog pjesnika i božanskih bića. U tome nije sadržan samo, kako se uobičajeno shvaća, nedvojbeni Hesiodov pokušaj da svome pjesničkom djelu dade najvišu moguću (premda ni za arhajsko mišljenje nipošto neproblematičnu) legitimnost. Ujedno s time, otvara se posve novo teorijsko polje u kojemu se tradicionalno znanje o načelnoj otvorenosti jezika kao ravnopravnoj mogućnosti istinitog-lažnog-i-sličnog govora iznova postavlja u posve novom obliku – kao etičko pitanje odgovornosti za istinu ili scena subjektivacije. Ono se, kao što ćemo pobliže vi-

tzv. homerske himne. (Za pojedinosti Friedländerova argumenta usp. bilj. 61, str. 109.). Međutim, uvid u formalnu pripovjednu strukturu toga uvodnog dijela *Teogonije* Friedländer nije iskoristio i za (sistematsko sadržajno) pitanje istinitosti pjesničkog izlaganja. Taj nedostatak nije uklonjen, prema mome uvidu, ni kasnije usprkos nizu zaslužnih priloga u istraživanju Hesioda. Usp. za tu problematiku Kurt v. Fritz, “Das Proömion der Hesiodischen Theogonie” (1956), u: Heitsch (ur.), 1966, str. 295–315; H. Schwabl, *Hesiods Theogonie. Eine unitarische Analyse*, Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse 250. 5, 1966. Nadalje, Jürgen Blusch, *Formen und Inhalt von Hesiods individuellem Denken*, Bonn 1970 (Abhandl. zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft, Bd. 98), osob. pogl. III i Anhang 4: “Hesiods Wahrheitsanspruch”, str. 157 sq.



djeti, svakako oblikuje kroz proces “individualizacije mišljenja” (Blusch, 1970), ali se nipošto ne iscrpljuje u individualnom. Preklapanje “trećeg lica” naracije (“Hesiod”) s prvim licem (“ja” i u dekliniranim oblicima “mene” – “meni”), koje ćemo na osebujan, narativno otuđen način vidjeti i kod Homera, donosi kod Hesioda posve nov učinak po istinosnu vrijednost pjesničkog govora da unosi prevrat samog narativnog diskursa iz epske pjesme o događajima unutar svijeta u epski traktat o samom ustroju svijeta. Za tu promjenu ključno je pitanje *početka* na kojem opet stoje Muze.

Utoliko, narativna epizoda o samim Muzama neizostavan je sastojak proemija: radi se o prikazu rodoslovlja Muza i njihove funkcije među olimpskim bogovima. Mimo specijalnog tehničkog pitanja teorije i povijesti književnih vrsta, za naše istraživanje od većeg je značenja i interesa okolnost da ta epizoda ponovo sadrži narativni obrat, prešutni prijelaz ili – govoreći žargonom filozofske hermeneutike – “stapanje horizonata” između anonimne (božanske) i individualne, poosobljene, autorizirane naracije samog Hesioda: Muze pjevaju o samima sebi otuđujući moć autoreferencije na drugog (na jednog odabranog među “čobanima i rđama”). To nije, kao što ćemo vidjeti, samo cijena dodvoravanja smrtnika lijepim (i taštım) kćerima Zeusovim među olimpskim bogovima, koju Hesiod kao “individualizirani” pjesnik mora platiti za *hybris* odvajanja iz kolektiva “Homerida”; to je mnogo više, manevar epistemičkog jamčenja za istinitost govora samih Muza koje se tek preko “drugog” – onog ljudskog, smrtnog, individualiziranog, historijskog svjedoka Hesioda – uopće mogu odnositi *na sebe*. Bez



posredovanja drugog ili smrtnika, pjevanje Muza o samima sebi samo je jedan slučaj otvorene i vrijednosno neodlučene mogućnosti istine-laži-i-sličnosti. Štoviše, cijena himničkog do-dvoravanja taštini neograničene nadmoći znači konačno “udobrovoljenje” Muza koje njima ne ostavlja nikakvu mogućnost izbora: one moraju kroz Hesioda – svjedoka-subjekta pripovijedanja koji istupa za njihov govor – odgovoriti na krajnja pitanja koja im on postavlja ultimativno nakon što im je izrekao hvalospjev; ta će se pitanja ticati tzv. “stvarnog početka” – početka svega, svih bogova pa otud i samih Muza.

Otud se, konačno, na kraju proemija koji je ujedno – tematski i formalno – početak novog kruga naracije, poput pripovjednog okvira, ponavlja Hesiodovo traženje od Muza da pripovijedaju o nečemu posve određenom, naime – o postanku bogova, Zeusove vlasti i, nadasve, o onom “što prvo postade”. Riječ je dakle o *navođenoj* naraciji (poput *naručenog pjevanja*) koju, govoreći tehničkim žargonom Foucaultove genealogije znanja, možemo nazvati prvom “prehistorijskom” pojavom posve određenog oblika kontrole diskursa.²¹ Ona se

²¹ Mislim na Foucaultovo razlikovanje između izvanjske i unutrašnje kontrole u povijesti formacije diskursâ u kojoj podjela između istinitog i lažnog tvori poseban mehanizam i poseban historijski slučaj takve kontrole. Foucault ga smiješta u 6. st. p. n. e.: “Između Hesioda i Platona uspostavljena je podjela koja razdvaja istinit od lažnog diskursa; nova podjela, jer otada istiniti diskurs nije više dragocjen i poželjan, jer to više nije diskurs povezan s vršenjem moći. Sofist je protjeran.” Usp. “Poredak diskursa” u: *Znanje i moć*, Zagreb: Nakladni zavod Globus, 1994., priredili H. Burger i R. Kalanj, str. 115–142 (cit. str. 119). Vidjet ćemo da stvari stoje nešto drugačije i u idejno-historijskom i u sistematskom pogledu.



odvija stavljanjem samih Muza u okvir pripovijedanja, u granice njihova vlastitog diskursa, i *zaposjedanjem mjesta metanaracije* koje je prethodno pripadalo njima, kao da je ono samo nad-diskurzivno iako je tek mjesto u poretku epskog diskursa. Istinosni diskurs, na koji Hesiod prisiljava ili “pripitomljuje” vrijednosno pre-otvoreni govor Muza, dobiva tako u trenutku svoga nastanka nevidljivu točku prevrata u kojemu je oduvijek već (od početka) govor “htijenja istine” ili – govoreći opet Foucaultovim rječnikom ali ne posve u njegovom smislu – “volje za istinom”. Ona nije samo opći oblik naše *volje za znanjem* kao konkretne povijesne formacije ili posljedica povijesne podjele na istinito-i-lažno, nego je sama akter te povijesne podjele. Istinit diskurs je konstitutivno i nužno uvijek govor sličnog (*homoíon*) koji se samo izvana oslanja ili nadostavlja na unutarnarativni govor istine koji je ravnopravan s lažnim i sličnim. Istinit diskurs je sličan “istini diskursa”, njihov odnos je odnos metonimijske bliskosti. Točka izvornog prevrata onog unutrašnjeg (istina diskursa) u izvanjski (istinit diskurs) mjesto je subjekta koji odgovara za diskurs a da za njegovo odgovaranje više ne jamči nikakva druga metanarativna instanca. Njezin kontrapunkt je još samo istina “same stvari”. To je točka apsolutne odgovornosti subjekta koju subjekt, uhvaćen u poročni krug prijenosa naracije s božanskih pripovjedača na sebe i obrnuto, pokušava probiti na drugom polu, na kontrapunktu *stvari* ili “bića” (eónta). U tom je pravcu kod Hesioda usmjereno pitanje o prvom od prvog ili o početku koje će se pojaviti na kraju poemija.

Tu cirkularnost izražava Hesiodovo (samo-) posvećenje za pjesništvo preko Musa, koje su njegov božanski agent u viš-



njem svijetu u kojemu vlada Ime-Zeusa, Zakona ili jednog-i-najvišeg “Drugog” kao što je on njihov agent u svijetu ljudskog, smrtnog (pozemljarskog), pluralnog drugog. To je pragmatički ili etički smisao pjesničkog naloga u kojemu se dva momenta, shema pripovjednog akta i pitanje nadležnosti za istinu, povezuju u figuri Muza: ta figura nije više samo stajajući motiv epske slike svijeta nego prizor uvijek ponovnog vraćanja govora, koji je *nalik istini* i koji po naravi pripada subjektu, na mjesto prisvojenog govora istine same stvari; scena uvijek ponovnog vraćanja-potvrđivanja govora subjekta pred otvorenom mogućnosti istine-laži-i-sličnosti.²² Kroz pitanje istinitosti postavlja se pitanje o formalnim i sadržajnim uvjetima samog pripovijedanja, i upravo u tome leži dalekosežna unutrašnja razlika između Hesiodovog načina otpočinjanja epskog izlaganja i oblika zazivanja Muza (“invokacije”) kakav nalazimo u homerskim epskim spjevovima i himnama.

2. Subjektivno ‘ja’: metrika i retorički višak u invokaciji Muza

Tematizirani dvostruki karakter početka pripovijedanja u Hesiodovoj *Teogoniji*, složena je diskurzivna jedinica u kojoj pripovjedni akt, tematizacija istinitosti božanskog pripovjedača,

²² To je pragmatično-jezični smisao dramatično naglašenog isticanja dvostruke obaveze Muzama na hvalospjev koji Hesiod umeće na kraju “realističnog” epskog opisa događaja susreta s njima (stihovi 21–34) i neposredno prije početka zaprave “himne Muzama” (stihovi 35–103). Usp.: “Rekoše jošte nek’ rod bogóvā blaženih, vječnih / Dičim, a njih nek’ uvijek i prve i posljednje pjevam” (loc. cit., str. 87).



predstavlja potpuno nov pripovjedni sadržaj: autohistorizaciju samog pjesnika koja mimo puke individualizacije autorske osobe donosi puno presudniji moment – njegovu etičku subjektivaciju u posve određenom smislu koji premašuje književno-historijski interes. To je afirmacija veridičke odgovornosti subjekta za naraciju kroz *ograničenje principijelne otvorenosti i neodređenosti jezika pred realnim*²³. Hesiod se pokazuje kao nasljednik figure mitskog heroja-izazivača pred troglavom nemani govora kojoj hoće oteti zlatno runo istine ili *raz riješiti* zagonetku polivalencije govora. Prije daljnje analize semantičkih sastojaka i diskurzivnih posljedica toga momenta u Hesiodovoj *Teogoniji*, vrijedi pokazati da ta figura autote-

²³ Izraz “realno” (pridjev i imenica) ovdje koristim dosljedno kao tehnički termin a ne kao sinonim s izrazom “stvarno”, u značenju koje je taj termin dobio u semiološko--psihoanalitičkoj teoriji jezika, subjekta i znanja kod Jacquesa Lacana: premda nigdje nije striktno definirano kao termin, *realno* (le réel) određuje se kontrastivno prema drugim terminima, a najopćenitije označava nešto “*stvarno*” kao *simbolički i konceptualno neprerađeno*: “ce qui résiste à la symbolisation”. Premda se izraz pojavljuje i u običnom značenju *zbiljsko* (za Freudov izraz “Wirklich(es)”) i kao verzija Kantove “stvari po sebi” ili pak Freudovog “nesvjesnog”, *realno* kao termin kod Lacana dosljedno označava “registar” ili modus (pored simboličkog i imaginarnog) pojavnosti stvari; otud u krajnjoj instanci i takve stvarnosti (*réalité*) poput jezika, zakona, kulture itsl. (“simbolički poredak”) mogu poprimiti karakter “realnog” za subjekt. – Za izvorno razlikovanje usp. J. Lacan, *Le séminaire*, Paris: Seuil (collection Le champs freudien), ur. Jacques-Alain Miller, Livre I: *Les écrits techniques de Freud*, 1975, pogl. VI, str. 104–115; za primjenu para realno-imaginarno na mit i ep usp. izvođenja u Le séminaire, Livre IV: *La relation d’objet*, osob. pogl. 14–16, 21. Za lakanovsko čitanje epizode o Odiseju i sirenama usp. rad Renate Salecl, “Muk ženskog užitka”, u: *Protiv ravnodušnosti*, Zagreb: Arkzin, WHW, Sarajevo: Društvo za teorijsku psihoanalizu, 2002., str. 93–112.



matizacije pjesnika sa svim svojim novim sadržajem predstavlja eksplicitni premda ne i manifestni dio teksta. Ona, kao što smo vidjeli, eksploatira posve star i poznat motiv vrijednosne polivalencije božanskog govora, koji zna “istinovati” isto koliko i “lagati”, a formalno gledano, ona je zapravo varijacija motiva božanske moći pripovijedanja koji izražava invokacija ili pjesnički zaziv božanstva. Nalazimo ga u prvom stihu *Teogonije* kao retoričku figuru s tipičnim značajkama:

Mousáōn helikōniádōn arhchōmeth' aeídein
*Haí th' Helikōnos échousin hóron mégá te zathéon te*²⁴

Ta figura invokacije predstavlja, kao što ćemo još iscrpno vidjeti kasnije, ponavljanje, a s druge strane značajnu preinaku forme zazivanja božanstva u homerskim pjesmama. Da bismo mogli razgovjetnije shvatiti tu promjenu koja je podjednako i retoričke i konceptualne naravi, potrebno je pobliže razmotriti njezinu formalnu stranu, predstupnjeve kod Homera. Hesiodovo osebujno tretiranje naslijeđenog motiva istinitosti-lažnosti točka je spajanja dvaju posebnih vidova početka, tj. forme zazivanja božanstva na početku proemija i već citiranog pitanja o pravom sadržaju početka na kraju proemija. Utoliko, sâm ovaj početak “od Muza helikonskih” pokazat će se kao *nepravi* početak, a oblik zaziva zapravo predstavlja, kao što ćemo odmah vidjeti, novost u strukturi akta iskazivanja: kroz tematizaciju istinitosti koja nas uvodi u hvalo-

²⁴ “Počnimo pónājprije helikōnske pjevati Muze/ Koje veliku, svetu nastavju goru Helikōn!” (loc. cit., str. 85).



spjev Muzama, vrijeme akta zazivanja produženo je kao i proces pripovijedanja; on u epskoj pjesmi ima narav oprišćenja događaja “koji jesu, koji će biti i koji bijahu” u jedinstvenom vremenu sadašnjosti koja se odvija kroz pripovjedni akt ili auto-historizaciju subjekta. Sadašnjost ili prezencija, u kojoj se zbiva istina pripovijedanja i koja jednako ne koincidira sa sadašnjicom unutarpripovjednog svijeta kao što ne koincidira ni s njegovom prošlosti i budućnosti, sada je pomaknuta, odgođena za diskurs subjekta. To vrijeme kašnjenja vrijeme je ljudskog subjekta a njegova jezična i psihička stvarnost su okolišanje i “čavrljanje”. Nju možemo identificirati samo na kontrastu sa specifičnim oblikom vremena – istovremenosti, instantanosti, ujednosti – u kojemu se kod Homera izvode-izriču akt zazivanja Muze i akt imenovanja sadržaja o kojemu treba pripovijedati. Taj instantani oblik vremena izražava se kroz gramatički oblik imperativa glagola *dicendi* u početnim stihovima obaja homerskih spjevova, *Ilijade* i *Odiseje*.

*Mênin áeide, theá, Pēlēiádeō Achilēos/ ouloménēn ktl.*²⁵

*Ándra moi énnepē, Moûsa, polýropon/ hòs mála pollà ktl.*²⁶

²⁵ *Ilijada* 1. 1. grčki prema *Homeri opera*, Tomus I–II: *Iliadae* Libr. I–XII, XIII–XXII, rec. David B. Monro et Thomas W. Allen, ed. tertia 1920 (repr. 1978). Usp. “Srdžbu **mi**, boginjo, pjevaj Ahileja, Peleju sina./ pogubnu” itd. – Maretićev prijevod 1. stiha *Ilijade* sadrži dativ osobne zamjenice “[pjevaj] mi” koji se, za razliku od 1. stiha *Odiseje*, javlja samo u različitim verzijama početka kod sholijasta; one konceptualno posve odudaraju od jednostavnog akta i podsjećaju na rapsodičku tradiciju ili na samog Hesioda.

²⁶ *Odiseja* 1. 1. grčki prema *Homeri opera*, Tom III–IV (rec. Allen, Oxford 1917). Usp. “O junaku mi kazuj, o Muzo, o prometnom onom” itd. (prijevod T. Maretić)



Premda je kroz gramatički oblik imperativa glagola izražen u drugom licu (i upućen je Muzi kao drugom “licu” pjesnika), taj oblik glagola zakriva – kao što ćemo ovdje još podrobno istražiti na formalnoj (i prividno beznačajnoj) razlici između ovih dvaju početnih stihova – gestu neposredne, instantane autoreferencije ili obraćanja sebi, i stoga je karakter akta zazivanja božanstva performativan. Performativnost ne znači samo to da pozivanje Muze *da pjeva* ujedno, *ipso facto*, predstavlja i sam početak pjesnikova pjevanja. Smisao performativnosti daleko je dublji. On s jedne strane počiva na arhajskoj pretpostavci prešutnog neposrednog (entuzijastičkog) jedinstva pjesnika sa svojim “drugim”, s Muzom kao drugim licem pjesnikove osobe. To je vjerovanje ili sadržajna pretpostavka sa svoje strane pretpostavka same mogućnosti performativa, a prešutnost vjerovanja pokazuje se samo operativno; upravo time što obraćanje drugome preokreće u obraćanje sebi, što ilokutivnu snagu imperativnog jezičnog akta, potiče drugog da pjeva, pretvara u perlokutivni učinak s drugačijom, *optativnom* izričajnom vrijednošću, u zaziv ili molbu. Ona se tiče izricatelja.²⁷ Otud, s druge strane, zazivanje Muze da počne nije *in actu* čin pjesnikova započinjanja samo time

²⁷ Taj moment inkongruencije između optativnog “smisla” i imperativnog oblika zaziva Muza kod Homera uočio je još Protagora, o čemu Aristotel raspravlja u *Poetici* 19. 1456 b 10–19 (osob. b 15), odbacujući to kao irelevantan, sofistički prigovor koji ne uviđa autonomnu zakonitost pjesničkog izričaja od običnog govornog. Nezavisno od toga, ta će se nepodudarnost pojaviti kasnije ponovo kao motiv “osornosti” Muza kojemu će posvetiti više pažnje (usp. str. 114–121).



što unutrašnji pjev Muze koincidira s izvanjskim pjevanjem pjesnika; performativnost vjerovanja u istovjetnost pjesnika i božanstva sastoji se u samoproizvođenju pjesnika kroz figuru drugog. Pjesnikov akt je taj koji jamči djelotvornost Muze, on je forma istovjetnosti čije se težište premiješta s Muze na pjesnika u rasponu od *Ilijade* do *Odiseje*. To premještanje iskazuje početni stih *Odiseje*. On, kao što ćemo vidjeti, u odnosu na *Ilijadu* donosi prividno neugledan, ali bitno nov materijalni moment kojega čini vidljivim retorika invokacije. To je 'ja' ili označitelj pripovjedača čija je referenca u stvarnosti nesigurna, ambivalentna, podijeljena na vidljivo (jer oslovljeno) božansko biće i nevidljivo, zatomljeno ljudsko biće. Njegovo prisustvo daje naslutiti govorni akt oslovljavanja koji osvjetljava sve drugo osim samog govornika. Njezin ću sadržaj i promjene tretirati kao prefiguraciju Hesiodove instance subjekta istinite naracije koji se uspostavlja kroz svoj diskurzivni čin. Pjesnik je ovdje *zakriven* bljeskom osvjetljenja Muze koju oslovljava da bi ona kroz njega govorila; ukoliko je uopće prisutan, pjesnik je sam postao Muzom, što znači – lažljiv kad je istinit i istinit kad je lažan. Stoga će govor, da bi bio istinitiji od govora Muza, morati početi od samih Muza kao što govor Muza počinje od svoje teme. To "počinjanje od Muza", bit će doslovno i izričito početak za Hesioda u prvom stihu *Teogonije*.

Za razumijevanje diskurzivne formacije Hesiodova proemija potrebno je razlučiti neke jezične momente kod Homera koji, premda elementarni u gramatičkom smislu, nisu irelevantni.



Oba Homerova imperativna oblika sadrže po jedan prijelazni glagol izricanja (*áeide, éennepe*), po jedno ime-imenicu u vokativu (*theá, Moûsa*) i po jednu imenicu u akuzativu, u predikatskom dijelu iskaza (*mênin, ándra*). Broj imena odgovara broju stvarno zauzetih mjesta aktanata pojedinog prijelaznog glagola (subjekt: *theá, Moûsa*; objekt: *mênin, ándra*; radnja: *aeídein, ennépein*). Pored toga, zapovjedna rečenica u *Odiseji* 1. 1 sadrži u odnosu na *Ilijadu* 1. 1. još jedan element: *moí*, dativski oblik osobne zamjenice *egō*. U tome je iskazan *treći aktant* glagola izricanja *ennépein-eípein* koji se, kao što to pokazuje isti književni i jezični kontekst, ponaša sinonimno prema drugom tipičnom glagolu dicendi, *aeídein*. Ti glagoli, kao i drugi glagoli kod Homera, djelomično su sinonimni i načelno međusobno zamjenjivi; to pokazuje njihov položaj u pojedinom stihu i metrička shema. Ipak, koliko god bili gramatički, metrički i semantički bliski a njihova rečenična okolina izotipna, glagoli u početnim stihovima *Ilijade* i *Odiseje*, *aeídein* odn. *enneípein*, razlikuju se po svojoj strukturalnoj značajki, po broju i rasporedu glagolskih aktanata: *aeídein* ostvaruje dva aktanta od moguća tri (nominalni subjekt, aktuzativski i dativski objekt) dok glagol *enneípein* zaposijeda sva tri. Ne ostvaruje, dakako, svaki glagol kazivanja nužno tri aktancijalna mjesta, mnogi od njih zaposijedaju, kao i većina prelaznih glagola u starogrčkom i drugim indoevropskim jezicima samo dva aktancijalna mjesta (za subjekt i za objekt iskazane radnje) ili čak i samo jedno (npr. “Pjevaj!”) umjesto mogućih tri (npr. “Ti nam pjevaj onu ...”). No, za glagole “saopćavanja” karakteristično je – kao i za sve druge glagole koji



izražavaju intersubjektivno događanje – da dodatno ostvaruju aktancijalno mjesto za dativski objekt, i to tako da se ono prešutno osjeća kao prisutno ili ostvareno u govoru i onda kad ga ne zaposijeda (ne izražava eksplicitno) nikakva jezična ili gramatička jedinica.²⁸

Otud je usmjerenje radnji poput *enneípein* (pripovijedati, pričati), isto kao i *didónai* (davati, dati) trostruko obilježena emfazom aktanata: subjektom koji je izvršava, predmetom koji se posreduje njome i njezinim primaocem. Događaj koji se odvija između tih sastavnih dijelova naznačenog odnosa ta-

²⁸ Tako paradigmatiski glagoli razmjene, *davati-uzimati*. Usp. o tome Emile Benveniste, “Don et échange dans le vocabulaire indo-européen” u: *Problèmes de linguistique générale*, Paris 1966, pogl. xxvi, str. 315–326 (v. *Problemi opšte lingvistike*, Beograd: Nolit, 1975). Za semantičko-pragmatičko povezivanje tih glagola razmjenes glagolima kazivanja karakterističan je kod Homera stajaci (formulaični) pridjevski *ameibómenos* (glagolski pridjev sadašnji medija glagola *ameibein*); iako tipičan izraz na granici redundantnosti, njegova funkcija imenovanja govornika kao sudionika u razgovoru (usp. *ameibómenos eípein* = “uzvratajući kazati”, “uzvratiti”, “odgovoriti”) emfatična je i ona ističe upravo razgovor kao formu medij razmjene, uzajamnost (*kazati* kao “uzvratiti”, od-govoriti), nasuprot jednosmjernom kazivanju (*eípein*). Time su dani ne samo svi uvjeti za prešutno djelovanja dativskog aktanta kazivanja (reći nekome) nego je medijskom formom glagolskog pridjeva (*ameibómenos*) naznačen karakter govornika kao neposrednog interesenta radnje koja je upućena drugome; to je vrijednosna dimenzija udjela subjekta kazivanja u djelovanju drugog subjekta koju tradicionalno nazivamo “etičkim dativom”; ovdje ta gramatička kategorija poprima “doslovno”, etičko značenje. – Za daljnje izvedenice ove figure u smjeru teorije pripovijedanja, osobito za polarnost gramatičkog *lica* kao temeljne jezične inverzije, usp. opaske Rolanda Barthesa uz Benvenisteove postavke u: “Pisati: neprelazni glagol?”, E. Donato/R. Macksey (ur.), *Strukturalistička kontroverza*, Beograd: Prosveta, 1988., str. 163–187 (osob. 168 id.).



ko je tipičan, osobito zbog svojih metričkih značajki da se čini kako su jezična sredstva na dvama citiranim mjestima *Ilijade* i *Odiseje* proizvoljno zamjenjivi a stihovi samo varijante jednog te istog postupka, dvije realizacije iste misaone i stilske figure. One to jesu, no njihova manifestna materijalna razlika (pojava skrivenog subjekta radnje pjevanja ili nominativskog aktanta *ja* u obliku dativskog aktanta *moí*) koja je zbog formulaičnosti jedva uočljiva, nipošto nije beznačajna. Iako je ovdje samo formalno-gramatička i retorička, njezin pun značaj je diskurzivnog karaktera i može se dostatno opisati samo na razini diskursa. Skromni “etički dativ” nipošto nije samo gramatička kategorija; on je, kao što ćemo vidjeti, upravo znak etičkog na diskursu, mjesto javljanja subjekta u prethodno najavljenom smislu.²⁹

Ta se razlika najavljuje već i na leksičkom planu, u izboru različitih glagolskih izraza za radnju pjevanja (*aeídein* vs. *enneípein*). Koliko god da je jednako uočljiva na površini kao i druge nabrojene sličnosti, i koliko god da može biti puki učinak drugih uzroka (metričkih, eufonijskih itsl.), razlika se

²⁹ Time je probijena razina rečenice kao granice jezične analize prema višoj razini ili diskursu kao većoj jedinici o kojoj raspravlja E. Benveniste u “Razine lingvističke analize” (op. cit., esej X, “Les niveaux de l’analyse linguistique”). Ne ulazeći u sistematske aspekte te rasprave, ovdje vidimo da je “medij” probijanja razine semantika rečenice koja transcendirira rečenicu kao sintaktičku kategoriju i pretvara je u – govoreći rješnikom Ch. Morrisa – *formanta diskursa* ili njegova modelskog reprezentanta (v. R. Barthes: “po sebi jedna velika povezana rečenica”, loc. cit., str. 165). Tako se primjerice može tumačiti Anaksimandrov “izrijek” o *arché* kao onom kružnom (ili beskonačnom) čime je *in actu* stvorena misaona figura za nastanak diskursa *principa*.



ipak čini dubinskom: ona sadrži i semantički aspekt (*pjevati* vs. *kazivati*) a ne samo sintaktički ili metrički, i otvara prostor za uvid u jednu daljnju dubinsku razliku koja se tiče samog dis-kursa. Riječ je o mogućoj razlici u (implicitnom) shvaćanju porijekla i namjene naracije: *aeidein* u *Ilijadi* je kao nadahnu-to pjevanje-svjedočenje, koliko posvećeno samim ljudskim događajima o kojima pjeva toliko je i okrenuto od njih prema njihovu božanskom uzroku u njima, prema prikazu djelovanja bogova; *enneipein* u *Odiseji*, premda ima sve formalne zna-čajke “nadahnuća” i premda dijeli isti repertoar mitsko-ep-skog svijeta i njegovih motiva, poprima izraženiji karakter pri-povijedanja-izvještavanja o događajima koje, takoreći, vodi računa o “živom” i dramatično aktualnom interesu publike za te događaje kao novom specifičnom momentu same naracije; akteri radnji o kojima se pripovijeda često su ujedno i pripovi-jedači (poput Odiseja) ili slušaoci (također Odisej) ili oni koji očekuju da čuju o prošlim i sadašnjim radnjama (poput Tele-maha i Penelope). Razlika između *Ilijade* i *Odiseje* u tom smis-lu očigledna je iako teško uhvatljiva: riječ je o promjeni *pers-pektive* pripovijedanja, o pomaku interesa pjesnika od nadah-nutog viđenja-otkrivanja božanskog udjela u ljudskim zbiva-njima do izvještavanja-saopćavanja o prošlim događajima koji vode onom glavnom i aktualnom; o pomaku od otkrivalačkog do izvještajnog, od *kako* se dogodilo ono što svi znamo (po-hod na Troju i njegov kraj) do *što* se *sve* zbivalo do ovoga sa-dašnjeg događaja (povratak Odiseja na Itaku).

Nasuprot tome, može se i nadalje činiti da je neznatna raz-lika između početnih stihova *Ilijade* i *Odiseje* samo stvar či-



sto formalnih, metričkih i eufonijskih elemenata i da zbog toga ne znači po sebi ništa. Štoviše, stihovi ne sadrže samo iste elemente nego pokazuju identičnu stukturu ili raspored semantičkih i sintaktičkih dijelova rečenice, odnosno red njihova pojavljivanja-imenovanja u rečenici: predmet (akuzativni objekt), radnju (izraženu u imperativu 2. lica jednine) te zaziv izvršitelja radnje (u vokativu jednine). Na toj pozadini okolnost da u *Odiseji* 1.1., za razliku od prvog stiha *Ilijade*, između imenovanja predmeta u akuzativu objekta i glagolskog izraza koji imenuje radnju naracije (*pjevanje* odn. *kazivanje*) postaje vidljiv još jedan aktant glagola *dicendi* (naime, primalac radnje u objektu dativa) mogla bi izgledati uvjetovana metričkim razlozima koji opet uvjetuju izbor riječi ili su sami uvjetovani izborom različitih riječi za predmet radnje, na samom početku stiha (*Odiseja* 1.1: *ándra* ..., *Ilijada* 1.1: *mênin* ...) te za samu radnju (*Odiseja* 1.1: ... *énnepe* ..., *Ilijada* 1.1: ... *áeide* ...). No budući da izrazi 'ándra' i 'mênin' imaju potpuno istu metričku značajku (prvi samoglasnik je dug ili po poziciji zbog dva susljedna suglasnika, kao u 'ándra', ili prirodno, kao u 'mênin') koja dopušta samo daktil, riječ je o *tematski* uvjetovanom izboru riječi za sam početak rečenice i mora se zbog toga uzimati kao *emfatičan*, strog a ne arbitraran: on je jedini sadržajni moment koji u zadanim formalnim pravilima uvjetuje kako izbor glagola *dicendi* tako i sve ostale elemente stiha, napose njihov poredak. Naime, ambivalencija čini sâmu narav početka – on je mjesto na kojemu osim izbora prvog elementa (onoga što prvo "hoću reći") ništa drugo nije slobodno pa čak ni sam taj slobodni početak; on je naime i



sâm pred-uvjetovan formalnim konfiguracijama one riječi koja izražava temu i koja se mora pojaviti na materijalnom početku iskaznog lanca. Uslijed toga izgleda kao da je pojava dativske forme osobne zamjenice 1. lica jednine (moí/meni) doduše jezično obligatoran, ali u konkretnom govornom obliku (heksameterski stih) samo redundantni, “prazni” dodatak koji zahtijeva formalna metrička shema i koji se, sa semantičkog stanovišta, može izostaviti bez štete: “O junaku kazuj mi/pjevaj mi ...” ne znači ni više ni manje nego “O junaku kazuj/pjevaj ...”.

Tome u prilog idu, čini se, daljnji metrički i eufonijski razlozi koje ovdje neću podrobnije skicirati budući da su u visokoj mjeri spekulativni i izlišni, i u krajnjoj instanci ukazuju na to da nijedna druga verzija početnih stihova *Ilijade* i *Odiseje*, nakon izbora početnih tematskih riječi (*ménin* odn. *ándra*) nije mogla naći bolje rješenje od postojećih; odnosno da se, bez obzira na formulaičnost izričaja, pojedini izrazi ne daju zameniti drugima iste vrste niti izostaviti i nadomjestiti elementima druge vrste.³⁰ To napose važi za ‘moí’ u 1. stihu *Odiseje*. Premda se ono, kao i svaka riječ s dvoglasom -oi na kraju, ponaša različito u metričkoj shemi te omogućuje stanovit broj drugačije zamislivih kombinacija poretka riječi u stihu (uz promjenu riječi u skladu s dužinom slogova), svaka logič-

³⁰ Za diskusiju o tome i usmene kritičke primjedbe na raniju verziju ovog dijela teksta zahvaljujem prof. Dubravku Škiljanu koji odbacuje svaku mogućnost spekulacije o “drugačijem rješenju”. Tu primjedbom slijedim u smjeru radne pretpostavke o jedinstvenosti subjektivnog markera ‘moí’ u *Odiseji* za razliku od *Ilijade*.



ki zamisliva i metrički dopustiva kombinacija u poretku stiha daje s dovoljnom jednoznačnošću prepoznati da izbor početne tematske riječi *ándra*, koja imenuje predmet radnje izražen glagolom *dicendi*, obavezno za sobom povlači dativ objekta ‘moí’. Premda ispunjava samo mjesto kratkog sloga u metričkoj stopi, i po tome se načelno daje zamijeniti kratkim slogom u bilo kojoj sljedećoj riječi ako je sljedeći slog dug, kratkosložno ‘moí’ ponaša se kao nezamjenjivo: njegova pozicijska vrijednost nije formalna u sintaktičkom nego u diskurzivno-funkcionalnom smislu koji postaje etičkim. Ona ne proizlazi iz metričke već iz diskurzivne konfiguracije jer spaja izvanpriповjedni, metanarativni svijet i unutrašnji svijet epa.

Isto vrijedi, obrnuto, i za izostanak riječce ‘moí’ u 1. stihu *Ilijade*; i on je, na prvi pogled, uvjetovan samo formalnim razlozima. No svaki pokušaj primjene rješenja iz 1. stiha *Odiseje* na *Ilijadu* – unošenje dativa objekta – izaziva nedopustive poremećaje u metričkoj shemi i velike štete u eufoniji stiha.³¹ Svako drugačije rješenje od postojećih pretpostavlja i zahtijeva posve drugačije konceptualno rješenje, što znači – posve

³¹ To važi, dakako, za stih u izvorniku, a ne nužno i za prijevode u drugi jezik, poput Maretićevog prijevoda. Usp. također prijevod Miloša N. Đurića: “Gnjev *mi*, boginjo pevaj, Ahileja, Peleju sina” itd., u: Homer, *Ilijada*, Novi Sad: Matica srpska, 2. izd. 1972.; “Pevaj *mi*, Muzo, junaka dovitljivca onoga štono ...” itd. (*Odiseja*, Novi Sad: Matica srpska, 2. izd., 1972). No, bez obzira na autonomnu zakonitost svakog jezika, ostaju konceptualni razlozi koji se vide npr. u primatu tematske riječi koji znatno ograničava slobodu ili arbitarnost početka. Vidjet ćemo kasnije kod Hesioda do koje se mjere taj odnos između imenovanja tematske riječi i zaziva Muzu javlja kao relevantan, štoviše kao sam prostor konceptualnih promjena u metanaraciji.



drugi početak ili početnu riječ. Otud za daljnju analizu valja zadržati sljedeće:

Posve određeni momenti odlučujući su za postojeću nesvodivu razliku između oblika invokacije u početnim stihovima dvaju homerskih epova koji zvuče prividno slično do zamjenjivosti. To je najprije izbor tematske riječi koji zajedno s metričkom prisilom donosi sve daljnje posljedice, bilo leksičke (izbor glagola *dicendi*) bilo sintaktičke naravi (poredak riječi). Premda jednako važni u krajnjoj analizi forme i sadržaja iskaza u stihu, ta tri elementa nisu jednaka po rang; izboru tematske riječi pripada logičko i strukturno prvenstvo i najveća težina. Ako imperativni oblik rečenica, koji je zadan tim početnim stihovima zbog njihova karaktera zazivanja, uvjetuje da izbor tematske riječi dobije apsolutnu prednost na paradigmatskoj razini govora tako da na sintagmatskoj razini imenovanje predmeta radnje, a ne same radnje ili zazivanje božanstva, postane prvom riječju stiha, onda je posve razumljivo da na sintagmatskoj razini, u lancu govora ili rečenici, sve drugo ovisi o tome koja riječ, koji materijalni oblik reprezentira taj tematski izbor koji se u *Odiseji*, kao što smo već najavili, ne odlikuje toliko po razlici u sadržaju od *Ilijade* koliko po perspektivi pripovijedanja, po usmjerenosti na recipijente. On sam nije sintagmatskog porijekla premda je dio sintagmatskog poretka rečenice i premda u jednakoj mjeri i *Ilijadu* i *Odiseju* čini tipičnim homerskim pjesmama; one, svaka u svome početnom stihu, na metrički uniforman i narativno tipičan način imenuju svoj tematski predmet: *ándra* odn. *mênin*. Obadva epa vrijede podjednako kao Homerovi spjevovi uspr-



kos razlikama koje se dadu ustanoviti na tematskoj razini ili u povijesti nastanka pjesama.³² Ono, međutim, po čemu se oni počinju signifikantno razlikovati sa stanovišta koje nije samo književno-historijsko nego idejno-povijesno, jest onaj tematizirani “formalni” detalj u gotovo neuglednoj rječci – gramatički dativ osobne zamjenice prvog lica, koja izražava primaoca radnje. Premda je u 1. stihu *Odiseje* zamjetljiva najprije samo uz pomoć formalnih kriterija (na nivou riječi koja ispunjava metričku shemu između tematske riječi i glagola *dicendi*), učinak njezine možda samo slučajne pojave pokazat će se dalekosežnim. Dovoljno je uočljivo da ta rječca predstavlja značajnu ili “značajnosnu” dopunu ili nadomjestak nekog (još neodređenog) manjka, inzistenciju nadoknade naprama rješenju u 1. stihu *Ilijade*. O tome govori, paradoksalno, upravo načelna izostavljivost ili redundancija riječi: ‘moi’ je nužno metrički na mjestu gdje se pojavljuje, ali, kako to potvrđuje njegov izostanak u 1. stihu *Ilijade*, ono nije nužno kao eksplicitni marker aktanta glagola *dicendi*. Upravo utoliko više njegova pojava u *Odiseji* dobiva značaj nove i nezanemarive *semi-otičke činjenice*.

³² O tzv. homerskom pitanju usp. klasični rad Wolfganga Schadewaldta, *Die Legende von Homer, dem fahrenden Sänger*, Leipzig 1942. kao i zbirku eseja i studija *Von Homers Welt und Werk. Aufsätze und Auslegungen zur Homerischen Frage*, Leipzig 1944.; nadalje, studiju “Die beiden Dichter der Odyssee” u: *Homer: Odyssee*, Hamburg 1958 (1991), str. 327 sq. Schadewaldtovo pluralističko shvaćanje autorstva napušteno je i nadomješteno u kasnijoj filološko-historijskoj kritici unitarnim shvaćanjem o po jednom i samo jednom pjesniku *Ilijade* i *Odiseje*. Usp. npr. J. Latacz, *Homer. Der erste Dichter des Abendlandes*, München-Zürich 1985 (1989), osob. str. 40–47.



Naime, upravo imenovanje (nazivanje ‘imenom’) dativskog objekta u *Odiseji* 1.1, dakle u naslijeđenoj sintagmatskoj i žanrovskoj okolini koja ga oduvijek (od *Ilijade*) već čini redundantnim i implicitno uvijek uračunatim, daje njegovoj izostavljivosti na manifestnom planu rečenice posebnu informativnu vrijednost o latentnim logičkim odnosima. Kao ne-nužan i stoga retorički moment na rečenici, dativsko *moí* u 1. stihu *Odiseje* označava (ili naznačuje) element koji je izvanjski samoj rečenici, koji nije do tada bio njezin intiman dio niti je reprezentiran u mjerodavnim rečenicama istog tipa, poput 1. stiha *Ilijade*. Ali on nije zato ništa manje stvarni noseći moment *nove* rečenice. U dativskom objektu osobne zamjenice prvog lica ‘ja’ izrečen je doduše samo jedan aktant glagola *dicendi*, primalac radnje označene imperativnim oblikom glagola, ali za razliku od imenovanja logičkog subjekta imperativnog iskaza (*Moûsa* odn. *theá*) i za razliku od imenovanja posebne vrste radnje označene različitim glagolima *dicendi* (*aeídein*, *enneípein*), rječca ‘*moí*’ imenuje stvarni, izvanjezični (točnije: izvaniskazni) subjekt imperativne rečenice. To je subjekt imperativnog iskazivanja koji u *Ilijadi* nije bio simbolički reprezentiran i koji se upravo sada i ovdje, u 1. stihu *Odiseje*, prvi put prikazuje u stvarnosti samog iskaza, u sadržaju i u retorici iskazanog. Razlika između prvih stihova *Ilijade* i *Odiseje* pokazuje se kao prijelaz subjekta između *realnog*-predstavljenog i stvarnog-predstavljenog. Ako sam iskaz stihovanih rečenica predstavlja zahtjev, onda je kroz ‘*moí*’ sa zahtjevom suizrečen moment koji transcendirá i sadržaj i formu zahtjeva time što imenuje njihovog nosioca i predstavlja ga u



simboličkom poretku: ‘moj’ se pojavljuje kao ime za subjekt koji dolazi do sebe samo kroz simboličku reprezentaciju-pri-znanje svoga zahtjeva i zato je neodvojiv od svoga imena, od ‘sebe’. *Subjekt* je, tako, u bitnom i konstitutivnom smislu *ime*, ali ime nije sekundarna simbolička reprezentacija prethodne reprezentacije subjekta kao sebe ili sopstva; ime je, ako uopće jest reprezentacija, reprezentacija nekog ‘sebe’ koje još ne postoji, izvanjsko-unutrašnja točka zgušnjavanja svih budućih samo-representacija, i utoliko, ono je organizator svih radnji reprezentacije. Ono je simbol koji *reprezentira samu reprezentaciju a ne reprezentirano*, koji referira na nužno izvanjezični subjekt čija je jedina *stvarna* stvarnost ponovo ipak samo jezik ili se podudara s jezikom. Iako izvanjezičan, subjekt je stvaran samo ukoliko je reprezentiran kroz jezik i u jeziku. Izvanjezična stvarnost je ono *realno* odakle subjekt dolazi i od čega se oprašta u trenutku samoimenovanja.

Rečeno manje spekulativno žargonom transformacijske gramatike, iz analize imperativnih rečenica znamo da je njihov logički subjekt uvijek sadržan u imenskoj frazi u vokativu, bilo eksplicitno bilo implicitno.³³ No, logički subjekt, iako različit od gramatičkog subjekta rečenice, uvijek je unutarrečenični subjekt, dio svijeta iskaza. Subjekt koji je izrečen u da-

³³ Usp. deskriptivne postupke na temelju tzv. markera dubinske fraze (*deep phrase markers*) i konačnih izvedenih markera dubinske fraze (*final derived deep phrase markers*) u kasnijoj transformacijskoj gramatici kod Noama Chomskog, *Aspects of Theory of Syntax*, M.I.T. Press, 1965., i nastavljača, Jerrold J. Katz, *The Philosophy of Language*, New York/London 1966, osob. pogl. 4, “The Theory of Language”, str. 119; “Grammatical Theory”, osob. 131 sq.



tivskom objektu ‘moí’ seže preko granice iskazanog sadržaja na taj način što upućuje na izvanjezični, *realni* izvor rečenice, odnosno, na nepoznat ali empirijski izvor zahtjeva. U svojoj simboličkoj reprezentaciji (‘moí’), to je sad historijski govornik ili subjekt govora koji nije toliko reprezentiran *u* iskazu ili u označenom koliko je samo najavljen kao istanca koja se reprezentira *kroz* govor ili samim govorom. Iako je – kao kod Hesioda – zastupljen u materijalnoj stvarnosti iskaza, pjesničko ‘moí’ u *Odiseji* je marker za nekonkretan, nestvaran subjekt; on je historijski prazan, bez sadržaja, ne-opisan. Svu njegovu puninu daje samo čist akt iskazivanja: punina je samo i jedino izvršavanje zahtjeva za pjevanjem koji se, upućen božanstvu ili “drugome”, vraća na svoga postavljača koji se javlja iz *realnog*. Otuda je homersko ‘moí’ u *Odiseji* ime – ili prizor retoričkog rođenja – subjekta iskazivanja u najčistijem obliku: on *postaje* samo kroz prevrat zahtjeva anonimnog empirijskog subjekta, upućenog drugome, u govor o-prisućenja (re-prezentacije) ‘sebe’ u naslijeđenom simboličkom poretku koji poznajemo pod imenom “Ilijada”. Homersko ‘moí’ u 1. stihu *Odiseje* samo je trag novog rođenja ili geneze novog, ali ne (još ne) i njegova supstancija. Prevrat o kojem je riječ put je subjektivacije kroz akt “pra-glasanja” ili “oglašavanja” prisustva u simboličkom poretku koji konstituira subjekt.

Okolnost da nam je on postao dostupan samo kroz neupadljiv trag kontingentnog jezičnog efekta, ne znači da je proces reverzibilan. Naprotiv, iako je izostavljiv i zališan, kako to posvjedočuje njegovo nepojavljivanje u tipski istovjetnoj strukturi iskaza u prvom stihu *Ilijade*, on je u prvom sti-



hu *Odiseje* neopozivo dokumentiran kao vanjsko-unutrašnji element te iste strukture, kao moment koji joj nužno pripada izvana iako nije njezin pozitivni dio. Na razini sadržaja iskaža on je samo naznačen; njegova punina crpi se samo iz akta iskazivanja, i zato je ona diskurzivna a ne supstancijalna. Subjekt o kojemu je riječ topos je unutar naracije, prazno mjesto na kojemu anonimni kôd epskog pjevanja takoreći samo popunjava jednu rupu u vlastitom tijelu (potrebu za jednim kratkim slogom) uzimajući ga izvana, s vanjske strane naracije koja je do tada kôdu ostajala nevidljiva. Vidjet ćemo još točnije kako to popunjavanje narativnog tijela izvana zapravo dolazi iznutra; ona je samodopuna ili autogeneza koja pokazuje da između svijeta *Ilijade* i *Odiseje* postoji unutrašnji kontinuitet, da je pojava ekstirnog momenta naracije ‘moj’ u *Odiseji* 1.1 refleks intimnog i *nereflektiranog* elementa unutar pripovjednog svijeta i *Odiseje* i *Ilijade*. Naime, pojavu eksplicitnog subjektivnog momenta u *Odiseji* nije potrebno tumačiti kao izraz eksplicitne subjektivne namjere pjesnika *Odiseje* niti se kao takav može tekstualno dokazati i objektivno historijski afirmirati. Ipak, on je činjenica teksta i kao takav predstavlja historijsku razliku naspram teksta *Ilijade*. Razlika između njih postat će još izraženija ako se s pretpostavkom kontinuiteta između dvaju epskih svjetova ova navodno individualizirana i “personalizirana” – a zapravo samo ego-centrirana – verzija obraćanja Muzi u *Odiseji* usporedi sa stanjem stvari koje smo već nazrijeli u retorici naracije kod Hesioda. Naime, samo se pogledom u tom smjeru može u različitim rješenjima početnih stihova *Ilijade* i *Odiseje* dokumentirati da izme-



đu njih postoji jezični proces kao proces ideja, a s njime i historijska perspektiva razvoja.

Pri tome pitanje mogućeg ili stvarnog historijskog odnosa između Homera i Hesioda kao empirijskih osoba, koje smo dotakli naprijed, igra posve sporednu ulogu. Sa stanovišta empirijske historije to je pitanje ostalo neriješeno jer sama grčka tradicija ne nudi nikakve uporišne točke za njihovu identifikaciju. Tradirana biografija obaju pjesnika stoljećima je bila samo književni motiv rivalstva ili natjecanja, uvijek iznova modificirani literarni proizvod, kao i samo ime Homera koje je još stara tradicija prepoznala kao paronim uz glagol *dicendi* ‘homēreúō’.³⁴ Premda je etimologija imena vrlo sporna ili uopće nije točna, osobno ime ‘Homer’ smije se shvaćati kao sugestivna figura, ali to nipošto ne znači da je izvedenica iz glagola i da nije ime historijske osobe. Zato je umjesto pretpostavke o derivativnoj vezi između Homerova imena i glagola *homēreúō* analitički unosnije vidjeti vezu među njima u analogiji sa imenima unutarepskih pjevača, poput Femija u Odisijevoj palači na Itaki (koji se javlja već u 1. pjevanju *Odisije* u karakterističnoj meta-književnoj diskusiji između Penelope i Telemaha); tek ta analogija s fikcionalnim svijetom naraci-

³⁴ Za problematiku imena usp. *Teogonija*, stih 39: ‘phōnēi homēreúsai [sc. Moûsai]’, “složnim pjevajući glasom” (loc. cit., str. 87). Ime Homerovo javlja se prvi put kod Hesioda, no imenica ‘hómēros’ koristi se u značenju *taoca*, a u dijelaktu *slijepca*, dok glagol *homēreúō* označava uzimanje talaca, odvođenje, susretanje, slaganje. Tako se može shvatiti i citirani stih iz *Teogonije*: “slažući se glasom”. Usp. H. G. Lidell – R. Scott, *A Greek-English Dictionary*, rev. by H. S. Jones/R. McKenzie, With a Supplement 1968, Oxford: Clarendon Press, 1982., *sub voce*.



je daje smisao vezi između “Homera” i “homerovanja”: ‘Phe-mios’ (gl. phēmí) također je etimološki prozirno i sugestivno ime, retorička figura utemeljena na sinegdohi, aluzija na poziv ili ceh pjevača-kazivača-pripovjedača. Toj temi vratit ću se ponovo kasnije.

Ako rezimiramo dosadašnje momente, u pitanju je gramatička shema rečenice u početnim stihovima *Ilijade* i *Odiseje* gdje se kroz jednostavan gramatički oblik imperativa glagola *dicendi* s tri aktanta otvaraju višestruki značenjski učinci govornog čina koji unose unutrašnju razliku u epsku narativnu koncepciju. Dok treći aktant dativskog objekta, izražen oblikom osobne zamjenice ‘ja’ preko koje anonimni autor epske naracije naznačuje sebe kao pravog adresata-izvršioca pjesničkog naloga, u početnom stihu *Ilijade* ostaje prešućen kao redundantan, pojava toga prividno neuglednoga ‘moj’ u prvom stihu *Odiseje*, kojim se ispunjava zadnji kratki slog metričke stope, polučuje neočekivan efekt: on izgleda kao čist retorički višak epskog jezika, označitelj posve drugog ontološkog reda čija referencija nema pokriće u narativnom svijetu epa. ‘Ja’, koje se javlja samo u sklonutom, dativskom obliku ‘meni’, ne odnosi se ni na kakvo *ja* u stvarnosti epa; za razliku od Hesiodova proemija, koji imenuje svoga autora i u 3. i u 1. licu, i koji se, kao što ćemo još vidjeti, obraća slušateljstvu izravno, u 1. licu množine imenovanjem same narativne radnje (“... počnimo [...] pjevati”), homersko ‘meni’ ne daje sigurnu nit vodi-lju u unutrašnjost narativnog svijeta. U standardnoj sintaktičkoj strukturi imperativa glagola *dicendi*, koja realizira samo dva aktanta kao nužna (subjekt u vokativu i objekt u akuzativu),



pa čak i to samo implicitno, pojava trećeg aktanta (objekt u dativu) nema nikakvo značenje u semantici himničkog izrije-ka kojim se imenuje predmet pripovijedanja i izvor nadahnu-ća za pripovijedanje.

Izraz koji reprezentira trećeg aktanta (‘moí’) ponajprije je i nužno samo *flatus vocis*; njegova jezična supstancija nije se-mantička nego retorička a njegova ontološka stvarnost je sa-mo *insistencija*, težnja za prisustvom ili “oprisućivanje” jedne ne-reprezentirane instance koja se počinje reprezentirati u od-sustvu ili iz odsustva. Ona ne pripada ontologiji stvarnog ne-go, u najboljem slučaju, pretpostavljenoj stvarnosti *realnog* koje će tek postati pozitivna, reprezentirana stvarnost tek i upravo s Hesiodom. Cijenu toga prijelaza iz *realnog* u stvar-no možemo već ovdje formulirati: to je prijelaz od metanara-tivne, još nereprezentirane instance pripovijedanja, koja se u epskoj pjesmi odnosi prema sebi kao *zahtjev* i *volja* za pripo-vijedanjem (‘meni’), u instancu koja se potpuno reprezentira intranarativno i koja se odnosi prema sebi refleksivno (‘Hesi-od’ kao *ja*). Taj prijelaz sadrži očigledan napredak od mitskog, realnog subjekta kazivanja prema reflektiranom subjektu *koji je stvaran ali fiktivan*; iako govori metanarativno, on je samo dio narativnog svijeta. Taj napredak ćemo ovdje nazvati *pa-dom iz realnog u stvarno*, a njegovo pravo historijsko značenje sastoji se u zbivanju teorije – to je proces redukcije jezične otvo-renosti istinitog-lažnog-i-sličnog na govor istinitog. To je put “kroćenja” Muza koje se najavljuje u uvodnim stihovima He-siodove *Teogonije* i koje ćemo morati detaljnije analizirati.



Ovdje kod Homera još možemo vidjeti da je to Hesiodovo predstavljeno, reflektirano epsko *ja*, koje crpi svoju ontološku supstanciju iz isto tako reflektiranog, predstavljenog (isripovijedanog, historiziranog) svijeta, *deklinirano ja* u dativu objekta ‘meni’, čist retorički višak u poretku epskog iskaža u kojemu svaki drugi element, osim upravo ‘moí’, referira na unutarpripovjedni svijet. Ono svoju sposobnost da referira crpi samo iz čistog jezičnog ili *sinkategorematskog* svojstva da je sintaktička funkcija, treći aktant glagola *dicendi*, i ne ostvaruje svoju prirodno-jezičnu dispoziciju referiranja označavanjem stvari u stvarnosti narativnog svijeta, kao svi ostali izrazi, nego s *ove* strane epski definirane granice stvarnosti, u svijetu pripovijedajućeg *ja* čija se stvarnost *ne prikazuje u reflektiranom obliku* nego se samo pojavljuje u dekliniranom obliku, kao *odnos* koji ne zahvaća ‘sebe’ nego hoće ‘sebi’. Paradoks te ovostranosti *realnog*, nereprezentiranog *ja* narativnog diskursa, leži u tome što je ono ipak samo *ja* diskursa, što se, iako ne doseže reprezentaciju, može pojaviti samo tako da se simbolički *najavi*. Simbolička stvarnost toga realnog je prazan označitelj, ‘ja’ u dekliniranom-sklonutom obliku ili, tehnički rečeno: sinkategorematska kategorija. To je strukturni razlog takozvane “anonimnosti” epskog subjekta. On se nadaje kao kolateralni efekt one volje za pripovijedanjem koja se u *Ilijadi* delegira na drugog, božanskog pripovjedača i koja se sad, u *Odiseji* 1.1, služi neiskorištenim potencijalom trećeg aktanta glagola *dicendi* kao još jedinim narativno raspoloživim, unutrašnjim (imanentno-jezičnim) resursom epske sintakse da ga izrazi. Utoliko je njegova pojava-najava učinak jezič-



nog tvorbenog nagona ili “nesvjesnog” kao same sposobnosti jezika (ili moći za jezik); njezinu silu tvori masa sinkategorematičkih izraza bez vanjezične referencije a iskazuje autogenerativna moć jezika. Iako znamo njezin kraj, koji će se kod Hesioda iskazati kao pre-definirana, svjesna pjesnička intencija, ne znamo diskurzivni put subjekta istinitog diskursa. On je pripovjedni ili mitski put teorije koji će na kraju (ili na “početku”) kod Hesioda pokazati da ne postoji istinit govor koji ne bi pao natrag u poredak istinitog-lažnog-i-sličnog kao njegov dio, da ne postoji metanarativni govor koji se može prikazati izvan svijeta naracije i da ne postoji metajezik koji ne bi bio objektni jezik. Zaposjedanje mjesta božanske moći pripovijedanja, koje se kod Hesioda prikazuje kao proces subjektivacije pripovjedača kroz preuzimanje odgovornosti za istinu, preuzimanje je unutarpripovjednog mjesta koje je, kao što ćemo vidjeti u sljedećoj analizi, na djelu kod Homera. Ono novo i presudno što sobom donosi pjesnikovo stupanje na mjesto božanskog pripovjedača, koje se u 1. stihu *Odiseje* najavljuje praznim imenom “sebe”, jest prevrat naracije iz junačkog epa kao diskursa (tradiranog) znanja u diskurs *subjekta* znanja.

3. *Odisejev trôp: Vanpripovjedni subjekt pripovijedanja i njegova epska prefiguracija* (Odiseja VIII)

Na temelju specifičnih okolnosti u Homerovoj *Odiseji* moguće je zamisliti da je “subjektivni” moment retorike koji smo analizirali mogla biti stvarna intencija historijskog pjesnika prema “individualizaciji” autorstva odn. identifikaciji osobe pjesnika.



Rječcom ‘moí’ u početnom stihu *Odiseje* oslovljava se figura pjesnika, smještena izvan granica epskog pripovjednog svijeta, čija konkretnost blijedi na pozadini preosvjetljenog, pripovjdanog svijeta događaja i likova. Sadržaj ili referencija koja bi mogla ispuniti *flatus vocis* toga homerskog *ja* može se identificirati samo po analogiji među figurama toga istog unutarpripovjednog svijeta epa. Nit vodilju za takav postupak daje paronimijski trag jezika: morfološka prozirnost koincidencije ili slaganja između osobnog imena ‘Homer’ i glagolskog izraza (homēreúō) koji imenuje oblik života (zatočenje, vođenje slijepog pjevača) ukazuje prema nutrini epskog svijeta na tipičnu figuru pjevača: to je figura slijepca zatočenog u svijetu o kojemu pjeva “skladnim glasom” (homēreúōn).

Kao što je poznato, svijet Homerovih epova obiluje svjedočanstvima – motivima i prizorima – “muzičke” tj. pjesničke i recitativne djelatnosti kao i glazbene u užem smislu pojma muzičkog; u *Ilijadi* čak i takvi ratnički likovi poput Ahileja posežu za glazbalom da bi u časovima melankolične sjete ili narcističkog nadahnuća pjevali o sebi sličnima “veseleći si srce formingom”.³⁵ No upravo u *Odiseji* takvi motivi premašu-

³⁵ Usp. *Ilijada* 9. 186–194. Tu unutrašnju bliskost ratovanja i pjesnikovanja ne reprezentira samo junačko pjesništvo kao književni žanr, forma u kojoj su se dvije strane objedinjene kroz sadržaj koji je “ratnički” i radnju koja je izvedbena, “muzička”. Tu bliskost simbolizira puno stariji mitski motiv borbene moći samog *glazbala* za upokoravanje nemani, kojom rukuje svirač, pjevač i ratnik Orfej; u odnosu na tu sintetičku moć lire u mitu, homersko epsko pjesništvo ima “analitički” karakter, moć djelovanja raspodijeljena je na više činilaca, pri čemu glazbalo služi više kao prateći instrument a sâmo pjevanje dobiva funkciju “zabave” umjesto borbe.



ju okvir književnog i kulturno historijskog interesa. Iz poznate scene na dvoru feačkog kralja Alkinoja, u 8. pjevanju *Odiseje*, koju je filozofski osobito vrednovao Heidegger za svoju interpretaciju predteorijskog pojma istine, vidljivo je ne samo to da su profesionalni pjevači junačkih pjesama postojali i djelovali na dvorovima već u vrlo davno arhaisko vrijeme, odnosno da pjevanje, recitacija i ples spadaju u standardni *zabavni* repertoar doba u kojemu su živjeli Odisej i njegovi suvremenici, doba između mitskog i historijskog vremena čija osebnost leži u tome da ga dokumentiramo na temelju njegovih fiktivnih, književnih proizvoda, ali koje ne možemo datirati na temelju tih istih dokumenata. Ono što se u toj sceni također prikazuje, a što predstavlja daleko značajniji kulturno-historijski dokument, jest prizor samoodnošenja epske naracije ili prizor uspostave samosvijesti kao pri-povijesnog događaja. Riječ je o sceni u kojoj Odisej u dva navrata sluša povijest o samome sebi (*Odiseja* 8. 79–121 i 8. 514–555), i pri tome se njegov subjektivni akt auto-identifikacije odvija kao događaj objektivne istine-i-obmane nad kojim on sâm – dovrtljivi Odisej koji “kazuje mnogo lažnog” – najprije nema nikakvu subjektivnu kontrolu da bi se iz pozicije izloženog objekta ponovo prikazao kao subjekt djelovanja.

Naime, dok Odisejeva reakcija na pripovijedanje o događajima iz trojanskog rata ostaje skrivena unutarepskoj publici (slušaocima na Alkinojevu dvoru), mi kao izvanjska publika susrećemo taj novi predmet epskog prikaza – epizodu o slušanju epske pjesme u arhaisko doba s posebnim detaljem “uplakanog Odiseja” – kao udvostručeni predmet. Najprije, poslo-



vično “dvolični” Odisej koji sad (skrivećke) plače dvostruki je lik ili figura u kojoj koincidiraju dva distinktna lika iz dvaju različitih narativnih vremena i dviju različitih narativnih stvarnosti; on je literarni predmet tvorca *Odiseje*, čiji slušaoci-čitaoci (“mi”) više nisu suvremenici unutrašnjih likova, i literarni predmet unutrašnjeg pjesnika-recitatora, Demodoka, čiji slušalac je i sâm Odisej i njemu (u tom odsječku vremena) suvremena publika na dvoru kralja Alkinoja; ona je, opet, literarni predmet onog prvog, vanjskog pjesnika, kao i sâm Odisej. U tome kružnom kretanju referencije jedina bitna razlika između dviju narativnih stvarnosti, koje se “homeriziraju” do zamjenjivosti sadržaja i likova, sastoji se u pojedinosti koja se tiče publike. Ona jedina omogućuje njihovo pouzdano razlikovanje ali, protivno očekivanju, njezin efekt nije da konzervira dva narativna vremena i dvije stvarnosti u zatvorenu ontologiju prošlog, fiktivnog i literarnog, nego, naprotiv, ona je vodi prema “sadašnjici” publike koja dolazi iz budućnosti sa svakim ponavljanjem narativnog čina. Diferencija o kojoj je riječ epistemičke je naravi, riječ je o tome da Homerova publika (uključujući i nas, čitaoc *Odiseje*) saznaje više nego publika na Alkinojevu dvoru, iako obje – u trenutku kad se dvije narativne stvarnosti i dva narativna vremena *slažu* u činu pripovijedanja o događajima s Odisejom poslije okončanja rata u Troji i prije njegova dolaska na otok Feačana – slušaju isti sadržaj, istu “pra-*Odiseju*”. Razlika u znanju publike javlja se kroz pomak kadra sa stvarnosti unutrašnjeg pripovijedanja *na* Alkinojevu dvoru na samu scenu pričanja ili na pripovijedanje *o* Alkinojevu dvoru. Riječ je o promjeni kuta u to-



talnoj imanenciji scene. Ona je ta koja iznutra omogućuje pogled izvana.

Scena slaganja dviju naracija, unutrašnje i vanjske, Demodokove i Homerove, koja je ujedno prostor za hiposcenij identifikacije dviju istina, unutrašnje Odisejeve i vanjske Muzine, odvija se ukratko na sljedeći način. U prvoj sceni recitacije u 8. pjevanju *Odiseje* (st. 62–121), s dovođenjem slijepog pjevača, objedom i slušanjem, vidimo Odiseja kako “pokrije glavu i jecati stane/ [da] tada ga ne spazi nitko od gosti suze gdje roni” [‘pántas eláthane dákrya leíbōn’] (st. 92–93), i to kad god “bi počeo opet Demodok, kad bi boljari Feački rekli mu pjevat” (st. 90–91) “iz pjesme one što njoj se nebesa hvataše slava/ Kako se svađi Odisej s Ahilejem, Peleja sinom [...]” (st. 74–75). Riječ je o “intertekstualnoj” referenciji na *Ilijadu* u osobito dramatičnoj točki, o svađi Odiseja i Ahileja oko vrijednosti “mudrosti i lukavštine” nasuprot “hrabrosti i sile” u svrhu završenja rata. (v. *Odiseja* 8. 83–89):

*O tom pjevaše pjevač božanski, a tada Odisej
Žilavim rukama plašt obuhvati crveni velji
Na glavu njega navuče i lijepo pokrije lice
Jer ga bijaše stid od Feačana roneći suze,
Ispod obrva roneć. Kad presto bi pjevač božanski
On bi utr'o suze i plašt bi uklonio s glave
Dvoušni primio vrč i bozima lio bi žrtvu.*

Posve je jasno što je uzrok Odisejeva ganuća – tema pjesme su “mudrost i lukavština”, koje on brani u prepirci s Ahilejem, dakle sama legendarna Odisejeva “bit”, i ono što on skri-



va pod plaštem nisu suze zbog stida od Feačana već *identitet*. On je tu još “tuđinac”, i samo kralj Alkinaj, koji sjedi tik do njega, primjećuje njegovo *uzbuđenje* i počinje naslućivati da je tuđinac “zatočenik pjesme”, da je “pogođen” i da je to ono što “skriva od svih” (‘pántas eláthane...’).

U drugoj sceni recitacije (*Odiseja* 8. 469–534), koja se odvija nakon predaha s borilačkim vještinama, igranjem kola i slušanjem lakih porno sadržaja, poput lascivne epizode iz života na Olimpu kad Hefest zatječe svoju ženu Afroditu u ljubakanju s Aresom, te ih zarobljava nevidljivim okovima u ljubavnom zagrljaju a drugi bogovi dolaze da ih gledaju i smiju se (ta obuhvaća prethodni razgovor s Demodokom, st. 8. 486–498), Odisej proživljava afektivno još daleko dramatičniju verziju “samoprepoznavanja” jer je ona po sadržaju nastavak prethodne priče: legenda o Odisejevoj mudroj i dosjetljivoj biti može se potvrditi samo kroz svoje obistinjenje – u epizodi o drvenom konju koju je smislio on uz pomoć Atene. Upravo tu epizodu Odisej sad *naručuje* od pjevača Demodoka da bi ponovo proživio potresni martirij-svjedočenja istine o sebi, čiju afektivnu puninu jednako uživa kao što je skriva prema vani da bi je višestruko i uvećano kapitalizirao.³⁶ Tek

³⁶ Nakon što se ispričao od borilačkog izazova (st. 8. 154–155: “Više mi leže jadi na duši negoli borbe/ Meni, što mnogo postradah i koji se izmučih mnogo”), feački boljar Eurilaj uvredljivo će ga usporediti s trgovcem: “Ti se, tuđinče, meni ne činiš nalik na onog/ Koji je borbama vješt, među ljudima kakvih je mnogo/ Nego si nalik na onog što u ladi punoj vesala/ Brodi, poglavar mornara, sve samih trgovnih ljudi/ Misliš na tovarenje i staraš se za robu samo/ Na dobitak si brz, a na borca naličan nisi” (st. 158–164). – Da nije tako previjan, Odisej bi nalikovao Tolstojevu nesret-



tu, u drugom navratu, nakon što Demodok otpjeva epizodu o drvenom konju (st. 8. 500–520), Odisejevo uzbuđenje postaje toliko da “se sav rastapo, i suze pod oč’ma mu kvašahu lice”, kao žena što nariče nad mrtvim mužem “koji je pred narodom čitavim pao” (st. 521–531, osob. 522–524). I opet, ni “tada ga ne spazi nitko od gosti suze gdje roni,/ samo Alkinoje opazi to i vidi da plače/ blizu njega sjedeći i njegovo jecanje čuje” (st. 8. 532–534). Tek nakon dugog Alkinojeva govora Odisej se razotkriva (9. pjevanje) da bi sam preuzeo pripovijedanje i izokrenuo isti motiv otkrivanja identiteta ispričavši epizodu s kiklopom Polifemom od kojeg se spasio tako što mu se predstavio kao “Ni-tko” (‘Oú-tis’).

Za nas, to Odisejevo uvećanje ili kapitalizacija zatomljenog uživanja samo-doživljaja, pathosa ili “još jedne strasti”, teorijski je dobitak. On počiva na uvećanju pripovjednog kadra iz prve scene, u kojemu je Odisej pasivni slušalac, u pripovjedni kadar iz druge scene u kojemu se Odisej javlja kao konceptor i režiser vlastite unutrašnje drame i, kao što ćemo vidjeti, kao “staratelj”-zbrinjavatelj-gospodar posebne “tovarne robe”.

Tek taj pomak prikazuje Odiseja u dvostrukoj poziciji: u položaju svjedoka pripovijedanja-o-sebi na dvoru, koje ga uzbuđuje i potiče da djeluje, i s druge strane, u položaju za-

niku Fedi iz drame *Živi leš* koji od ciganskog zbora naručuje uvijek “onu jednu” pjesmu (“Ne večernjaja”) i čak dovodi muzikologe da je “uhvate” u notni zapis; no ona je neuhvatljiva kao što mu izmiče i ono zbog čega je on pobjegao od svoga plemićko-građanskog života; naime, njegova odbačena Muza (mlada Ciganka Maša) na kraju njegova razočaranja “kapitalizira” njegovu strast, ona navodno hoće “zapravo još samo njegov novac” ali ne i njegovu (pogubnu) bit koju “izražava” ta pjesma.



točenog, pasivnog pokretača drugog pripovijedanja u kojemu je jedini nov sadržaj u odnosu na pra-*Odiseju* upravo taj prizor Odisejeve pasivne radnje ili akcije okrenute prema sebi – potajno, skriveno plakanje. Taj jedini moment iskrenosti previjanog Odiseja, u kojemu on plače ganut nad samim sobom u narativnoj verziji koja dolazi preko drugog pripovjedača, izraz je nemoći nad momentom podudaranja dvostrukosti, ambivalencije, dvo-ličnosti jer se sam nalazi u njoj. To je situacija objektivne, nadosobne dvoličnosti njegove vlastite, “subjektivne” dvoličnosti; ironija ironije ili udvostručenja u kojoj previjanom akteru svih ključnih događaja pripada samo uloga pasivnog pokretača, vinovnika radnje nad kojom on nema nikakvu moć utjecanja. Suočen sa samim sobom u dvostrukom smislu izraza – s prepoznavanjem u pričama o premnogim trpnjama “prometnoga” Odiseja i s prisilom da to svoje samoprepoznavanje prizna jedino samome sebi – Odiseju preostaje samo plač, ali ponovo u dvoličnom obliku: kao akt iskrenosti i kao akt previjanosti; on plače, ganut svojom sudbinom, ali skrivécke, zabrinut za svoju buduću sudbinu. Njegova subjektivna iskrenost nije ni naivna ni nevina, ona je podvojena upravo pomakom kdra pripovijedanja koji ga prikazuje u dvostruko podvojenom liku: kao aktivni objekt (Odisej koji djeluje u Troji i poslije Troje) i kao pasivni subjekt (Odisej čije se djelovanje odnosi na njega samoga: koji sluša o sebi, koji promatra sebe, i koji plače takoreći *u sebe*). Odisej je idealan epski lik utoliko što se u njemu “homeriziraju” različite sile.

Ta koincidencija različitih narativnih stvarnosti, jedne u kojoj se glavni akter pojavljuje kao aktivni objekt naracije i dru-



ge u kojoj on postaje njezin pasivni subjekt-pokretač, donosi afektivni naboj koji sam postaje dijelom narativne stvarnosti. To je ugođaj identifikacije ili afektivnog poistovjećenja distinktnih svjetova, odvojenih prostorom i vremenom i afektivnim iskustvima (Troja vs. otok Feačana; vrijeme ratnog pohoda vs. vrijeme povratka; mobilizacija vs. pacifikacija). Taj se ugođaj razvija, kao što vidimo u unutarpriповjednom svijetu, preko emotivnog sloma Odiseja, cinika koji se kičerski rasplakao od ganuća u teatru u kojemu je on sam i dio publike i predmet predstave. No događaj koji ga zapravo omogućuje odvija se na relaciji između jedne posebne točke unutarnarativnog svijeta i druge točke s njegova ruba, u zoni između preosvjetljenog svijeta epa i poluvidljivosti pjesničkog tvorca, onoga koji se samo naznačuje onim praznim označiteljem ‘moí’. To je događaj poistovjećenja ili “homerizacije” dvaju pjesnika, unutrašnjeg i vanjskog. Premda je strukturni, ni on nije lišen afektivnog naboja. Riječ je o proizvođaču ugođaja koji nastaje na mjestu preklapanja dviju narativnih stvarnosti i dvaju narativnih vremena, unutrašnjeg i vanjskog. To je točka koju je na vanjskom rubu naracije označila rječca ‘moí’ a koju iz unutrašnjosti narativnog svijeta ispunjava konkretna figura pjesnika-pjevača-recitatora “*pra-Odiseje*” imenom Demodok.

Njegova je pojava u najužoj vezi s onom trećom ulogom u kojoj se javlja Odisej na tome mjestu i koju je nužno prikazati. Odisej se naime, osim u ulozi junaka iz priče i člana publike te iste priče, javlja u ulozi naručioca koji postavlja zahtjev za pjevanjem. Time on u ovoj drugoj unutrašnjoj sceni 8. pjevanja *Odiseje* preuzima ‘moí’, koje smo susreli u prvom stihu i koje tamo pripada nekome drugome a ne njemu. To se pre-



uzimanje označitelja-maske nalogodavca odvija na karakterističan način u kojemu slava pjevača, točnost pjevanja i istinitost svjedočanstva čine jedinstvenu motivsku cjelinu. No, ona se sada pojavljuje na nov način, u ovisnosti od naručioca koji je skriveni svjedok-sudionik i koji se postavlja kao uvjet važenja pjesničke slave. Drugim riječima, Odisej stavlja pjesnika na kušnju nakon što mu izriče riječi najviše pohvale (*Odisēja* 8. 486–498):

*Onda Demodoku ovo Odisej dosljateljivi reče:
'Tebe, Demodoče, više od ikojeg čovjeka slavim,
Il' te je Zeusova kći naučila pjevati Muza
ili Apolon, jer pjevaš sudbinu ahejsku krasno,
Što učiniše i što pretrpješe muka Ahejci,
Ko da si vidio sam ili čuo od onog tko vidje.
Nego nastavi pjesmu o građenju drvenog konja,
Kojeg je s pomoću Atene bio načinio Epej,
Pa ga u tvrđavu divni Odisej lukavo spravi
Napuniv njega mnoštvom junaka, što rasuše Ilij.
Ako mi o tome dobro, Demodoče, ispjevaš pjesmu,
Onda ću svuda med ljud'ma kazivat svima, da imaš
Od boga nekog blagog, te umiješ pjevati divno.*

Odisejev dvostruko dvoznačni status aktivnog objekta i pasivnog subjekta i sam trpi još jedan prevrat: Odisej postaje aktivni pokretač vlastitog trpljenja, subjekt procesa afektivne identifikacije koji prerasta granice njegove privatne ili osobne povijesti i postaje proces samog diskursa. Vidimo naime da je lukavi Odisej taj koji, u svojoj višestruko podvojenoj pozici-



ji, koja od njega stvara protejski lik istinitog lažljivca, jamči identifikaciju ili preklapanje dviju distinktnih instanci pripovijedanja, unutrašnjeg i vanjskog pripovjedača, i time omogućuje događaj istine. On je naime taj koji – postavljajući zahtjev-izazov pjevaču Demodoku da pjeva “dobro” – izriče svoje privatno-osobno ‘moí’ (st. 496);³⁷ on tako stavlja u pokret onaj metanarativni označitelj ‘moí’ sa samog ruba *Odiseje* preko kojega se svaki pjevač – što znači, i Demodok – obraća višem narativnom biću od sebe da ga nadahne (kao što je i samo nadahnuto višom silom od sebe). Drugim riječima, *Odisejeva* afektivna intervencija – volja za naracijom o sebi – sad je ono što *in actu* stvara nedostajući član analogijskog odnosa između unutrašnje i vanjske naracije, između unutrašnjeg i vanjskog *Odiseja*, unutrašnje i vanjske publike, unutrašnjeg i vanjskog pjesnika, Demodoka i Homera. *Odisej* se obraća Demodoku s pogodbenim “zazivom” da pjeva o “drvenom konju” (st. 494/5) kao što vanjski pjesnik (Homer) imperativno zaziva Muzu da mu pjeva o “junaku, o prometnom onom/koji se mnogo naluto razorivši presvetu Troju” (Od. 1.1–2) – dakle, o njemu samome.

³⁷ Usp. *Odiseja* 8. 496: ‘*Ái ken dē moi taúta katà moíran kataléxēis*’. – Karakteristično je da na tome mjestu *Odisej* (pjesnik) za “ispjevati” (Maretić) koristi puno profaniji izraz ‘*katalégein*’ (govoriti, kazivati o nečemu), a za “dobro ispjevati” stoji izraz ‘*katà moíran*’ koji moramo shvaćati u smislu “kako se zbilo”; također, u sljedećem st. 497, u kojemu *Odisej obećava* Demodoku još veću slavu (“kazivat ću”), pjesnik koristi futur glagola ‘*mythéomai*’ (usp. ‘*autik’ egō mythēsomai*’). Takvo obećanje slave u vezi s istinom srest ćemo opet kod Hesioda s prizvukom “prijetnje” bratu Persu kazivanjem istine (‘*egō dē ke etētyma mythēsaimēn*’), v. opširnije, bilj. 77, str. 146.



Završni član analogije pjevača koji tražimo nije dan samo u preklapanju mjesta pjevača s mjestom Muze u imperativnom govoru (i Muza i pjevač Demodok logički su subjekti rečenica kojima ih se poziva da pjevaju). Niti pak u koincidenciji stajaćih epiteta, koji poput definitivnih deskripcija opisuju Odiseja ili u koincidenciji različitih imena za “razorenu tvrđavu” (Troja, Ilij). Njihov identitet je samo stvar iskaza, i nije osiguran pouzdanom referencijom. Završni član analogije dan je, naprotiv, u točki iskazivanja koja je, za razliku od mjesta logičkog subjekta u iskazu, nevidljiva, i ona je mjesto subjekta iskazivanja. To je razmak između pozicije kazivanja i kazanog, relacije objektivne istinitosti ili resurs jamčenja istinitosti pjevačeva pjevanja o samom Odiseju. Ona dolazi samo od njega samoga, od Odiseja, koji je jamac-svjedok istinitosti sadržaja zato što je njegov aktivni i pasivni dio. Prema tome, ono što pjevača čini božanskim (theîos) ili božanstvu sličnim (theoeidēs) motriocem i znalцем istine “ko da je sam vidio ili čuo od onog tko vidje” (st. 491), to je sad ovdje jamstvo svjedoka koji je dio same stvari.³⁸ Istinitost Muzom nadahnutog Demodoka, unu-

³⁸ Usp. *Odiseja* 8. 491: ‘hōs té pou ē autòs pareōn ē állou akoúsas’ (Maretić: “Ko da si vidio sam ili čuo od onog tko vidje”); umjesto *vidjeti* pjesnik upotrebljava izraz *prisustvujući* (‘pareōn’) i čuvši (‘akoúsas’). – Za sljedeću tematiku usp. također književno-teorijsku diskusiju u Andrea Zlatar, *Istinito, lažno, izmišljeno. Ogledi o fikcionalnosti*, Zagreb: Hrvatsko filozofsko društvo, 1989., osob. I. “Priča, život”, str. 9–40 o problemu “povlaštene referencijalnosti”, “istinitosti teksta”, “pouzdanosti svjedoka”, odnosno “jamca u komunikacijskoj situaciji recepcije” (str. 20 id.). Vidjet ćemo da je ovdje u 8. pjevanju *Odiseje* na djelu spajanje dviju funkcija, pripovijedanja i svjedočenja, u jednu s efektom “autobiografije u 3. licu”



trašnjeg pjevača “pra-*Odiseje*” s tipičnim “homerskim” crta-
ma svih pjevača od kojih se izdvaja samo osobnim imenom³⁹,
u rukama je višestruko dvoličnog, previjanog *Odiseja*. Mitska
ili legendarna istina stupa na kušnju (osobne) historije koja se
sa svoje strane upisuje u onu legendarnu i krije u njoj.

Tako stoji i s istinitošću Muze koju zaziva vanjski pje-
vač *Odiseje*. Na mjesto legitimacije kroz božansko nadahnu-
će stupa jamstvo svjedoka kao jamstvo istinitosti nadahnuća:
“Onda ću svuda med ljud’ma kazivat svima, da imaš od boga
nekog blagog te umiješ pjevati divno” (st. 497/8). I Muza, ko-
ja je Demodoka “naučila pjevati krasno”, izručena je jamstvu
istinitosti ili svjedočenja iz same stvari, sazdanom od priča o
“prometnom” junaku *Odiseju*, subjektu “prevrata” koji znade
pričati “mnogo lažnog” i kad najiskrenije plače, koji se u tre-

koji se kao “fiktionalni postupak” prepoznaje u Hesiodovoj epizodi o su-
sretu s Muzama. Usp. Genette 2001., pogl. “Fikcijska priča, faktografska
priča”, 46–67) pri čemu se sama naracija pokazuje kao ništa manje fikti-
vna nego priča (str. 57).

³⁹ Usp. plastični ali tipizirani opis dolaska pjevača među goste u palači
(8. 63–73) u kojemu se javljaju konotacije sljepoće (ámeros) i navođenja
(ágein) koje daju predodžbu zatočenosti (‘hómēros’): “Glasnik među njih
dođe i milog pjevača dovede/ Koji omilje Muzi te dobro je dala mu i zlo:
/ Očinjí uze mu vid al’ pjevanje dade mu slatko” (st. 62–64), s posve pla-
stičnim ali također tipičnim (i opetovanim) opisom prostora iz kojeg dje-
luje pjevač: “S klercima srebrnim stolac Pantonoj primače pjevaču/ U sre-
dini med gost’ma o visoki stup ga nasloniv;/ Tada objesi zvonku oglašnik
formingu o klin/ Iznad glave pjevaču, navede njegove ruke/ Gdje će je na-
ći, pred njega još postavi košaru i sto/ Krasni i s vinom kondir da po vo-
lji pije iz njega [...] I kad namire već za pićem i za jelom žudnju/ Muza pje-
vača potače da opjeva slavu junaka [...]” (st. 65–73; usp. također skraćeno u
8. 470–485).



nutku autoidentifikacije izdaje za drugog. Onaj koji u za sebe najintimnijoj sceni pripovijedanja u tuđinskom svijetu daleko od Itake, kaže “meni”, onaj koji će se nakon rastapanja u suzama otkriti kao Odisej, sin Laertov, kralj Itake (*Odiseja* 9. 1–38) i nastaviti sam pričati o sebi, jest onaj *Nitko* u pećini jednookog kiklopa Polifema, bića koje ne prozire Odisejevo retoričko lukavstvo s deformacijom svoga imena *Odyseus* u ‘Oútis’, i tako ne prepozna je na vrijeme pogubno proročanstvo.⁴⁰

Dvije opisane unutarpripovjedne scene izvođenja recitacije u *Odiseji* nisu tek mehaničko udvostručenje relacije djelo-primaoci koje bi stvorilo jednostavnu strukturu pripovijedanja-u-pripovijedanju ili čitanja-u-čitanju. Osim promjene u statusu Odiseja iz pukog primaoca recitacije u njezinog inicijatora, obje scene imaju već prikazani tajni dio, vidljiv samo prima-

⁴⁰ Usp. *Odiseja* 9. 307–435, osob. 364–370: “Onda mu ove ja [sc. Odisej] progovorim ljubazne r’ječi:/ ‘Kada me, Kiklope, pitaš za moje glasito ime/ Reći ću, a ti dar mi po svojem daj obećanju./ Moje je ime Nitko [sc. *Oútis*], i otac i mati mene/ Nitko zovu, a Nitko i ostali zovu me druži.’/ Tako mu rečem, a Kiklop odgovori nemilo meni:/ “Nitka ću posljednjeg pojest od njegovih sviju drugova:/ Ostale pojest ću prije – od mene dar ti je takav.” – Polifemova slijepa jezična doslovnost stoji ga fizičkog osljepljenja, nesposobnosti komunikacije i samoće u izolaciji od istorodnih bića, Kiklopâ koji također ne shvaćaju, 9. 307–435 (osob. 403–412), te poruge i samo-sažaljavanja zbog kasno prepoznatog proćanstva da će “očinji vid od Odiseja ruke izgubit” (usp. 9. 436–559, osob. 507–512). Sam Odisej otkriva mu se tada na izravan način, kao i kralju Alkinoju, ali zato vrijednosno izokrenuto, sarkastično: “Kiklope, ako te tko od ljudi zapita smrtnih/ Kojom si nesrećom grdnom izgubio jedino oko/ Reci, Odisej da t’ je gradobija izbio njega/ Sin Laertov Odisej, na Itaci njemu su dvori” (8. 502–505). Za komički aspekt identiteta i jamstva subjektivne istine usp. raspravu u završnom dijelu ovog rada (dio II. 4., osob. str. 177–180).



ocima izvana, i javni dio koji je načelno dostupan cjelokupnoj publici, zajedno s pjevačem koji je posjednut usred publike kao zatočen svojom funkcijom. Činjenica da jedan član unutrašnje publike, sam kralj Alkinoj koji sjedi blizu Odiseja, također vidi onaj tajni, nevidljivi sadržaj scene – Odisejevo ridanje u publici, u polumraku dvorane i prekriven tamnim plaštem, nad scenama s virtualne pozornice koju stvara Demodok svojim pjevanjem a na kojoj je sam Odisej najprije jedan od aktera, a potom, po vlastitoj narudžbi, glavni akter – ne mijenja ništa presudno na biti te scene. Iako Alkinoj postaje iznutra svjedokom nevidljivog dijela scene koji je vidljiv samo izvana, i time ukida strogu podjelu između vanjskog i unutrašnjeg okvira gledanja, on ipak iznova postaje samo unutrašnji akter jer je sad on taj, a ne više Odisej, čije se unutarpriopovjedni čin vidi samo izvana: to je upravo njegov *pogled* na Odiseja. Premda je ta njegova pozicija, slično kao kod Odiseja, presudna za daljnje odvijanje radnje, on ipak zna da je jedini “unutra” koji vidi ono nevidljivo i sukladno tome djeluje, mi ćemo se ovdje ograničiti na konceptualne posljedice toga udvostručenja scene na javni i tajni dio, toga *viđenja viđenja* (ili, jednako, Alkinojeva čuvenja Odisejeva načina slušanja).⁴¹ One su bile izazvane napetošću u odnosu pjevač-slu-

⁴¹ I Alkinoj postaje od pasivnog recipijenta Demodokove pjesme akterom radnje; vidjevši Odisejevo uzbuđenje kod prvog pjevanja, on preusmjerava zabavu na sportsko natjecanje (8. 96–233), iz kojeg se Odisej stalno izvlači da ne sudjeluje, na ples i slušanje lascivnih pjesama o olimpskim bogovima (8. 234–384); potom, nakon pojačavanja Odisejeva uzbuđenja u drugoj sceni, Alkinojeva slutnja u vezi s prikrivanjama “tajnovitog



šalac, Demodok-Odisej, koja se stvorila oko čestice ‘moí’. Vidjeli smo da je ta čestica nesupstancijalna, prazan glas, a sva njezina jezična stvarnost je formalna: ono je samo artikulacija aktanta glagola *dicendi* u dativu objekta, padežni oblik zamjenice bez imenske paralele i bez referenta; ona je gesta usmjerenja (“homeriziranja”) koja tek stvara putanju za samoodnošenje. Tek s pojavom slijepog Demodoka, za nas – izvanjsku čitalačku publiku epskog pjevanja – postaje vidljivim ono što unutrašnja publika, slušateljstvo, oduvijek zna i vidi kad god se epska pjesma pjeva: konkretni pjevač. Također, tek s Odisejevom intervencijom u drugoj sceni pripovijedanja, formulaični nalog za pjevanje iz prvog stiha *Odiseje* (i *Ilijade*), postaje također konkretnim: on potječe od konkretne, individualne osobe i tiče se konkretnog sadržaja.

Time je, vidjeli smo, utrt put Odisejeve osobne identifikacije kroz radnje skrivanja i otkrivanja. Premda ima značajke kontroliranog procesa u kojemu individuum vlada sobom i manipulira društvenom okolinom, onaj nekontrolirani dio Odisejeva samoprikazivanja – ganuće nad sudbinom lika iz priče – iskazuje daleko više nego što se može očekivati od jednog jednostavnog udvostručenja pripovjedne scene, koje je u današnjoj proizvodnji umjetničke naracije uobičajen postupak do trivijalizacije. Naime, budući da je Odisej, lik iz Demodokove pjesme, identičan ili pretpostavljeno identičan s Odise-

stranca” zadobiva jasan smjer: on ga pita za “rod” (8. 521–586) čime se otvara prostor za 9. pjevanje, poznato kao “Pripovijest o Kiklopu”, premda se može nazvati Odisejevim implicitnim traktatom o ne-identitetu osobnog imena.



jem u publici na Alkinojevu dvoru, funkcija toga nekontroliranog dijela Odisejeve manipulacije ne iscrpljuje se – premda se odvija – u tome da nam potvrdi njegov identitet prikazujući još jednom, u drugom registru, ono što znamo o tome liku (još jedan niz “trpnji” toga pustolova, ovaj put intimnih, duševnih, iznutra, za razliku od onih izvanjskih za koje znamo iz *Ilijade* i ostalih dijelova *Odiseje*). Usuprot tome, ali ne protivno tome, taj nekontrolirani, afektivni i tajni dio Odisejeve operacije pokazuje nam samo na *pretpostavci* identiteta osobe da je estetsko ganuće nad (virtualnim) drugim moralno ganuće nad sobom koje je imaginarno premda se predstavlja stvarnim, u punoj svojoj sadašnjosti. Samo je afektivno poistovjećenje ili solidarizacija sa “sobom” ono što identitetu Odiseja – koji je takoreći dekomponiran na mnoštvo zgoda i nezgoda i čije ime zamjenjuje glavni epitet iz repertoara njegovih stalnih epiteta: ‘anêr polýtropos’ (“prometan čovjek”, zapravo: “čovjek mnogih obrata-načina”) – daje vjerodostojnost, a njegovu poslovičnu previjanost na trenutak prikazuje kao iskrenost. To je, dakako, samo jedan vid ili jedan trôp od mnogih trôpa čovjeka zvanog ‘Odisej’ koji će se nazvati ‘Nitko’ da bi se izvukao iz kraja jedne nezgode da bi otpočeo drugu zgodu.⁴² Ta radikalna, dubinska okretnost smisao je “politropije” njegovih trpnji

⁴² Karakteristično za daljnje razumijevanje teorijskog događaja na ovom narativnom procesu nije samo to što sam Odisej preuzima pripovijedanje u nastavku epa (9. pjevanje) u kojemu se, kao što je naprijed istaknuto, prikazuje ambivalentan, politropski način Odisejeva istinitog samootkrivanja (izdavanje roda i zemlje), najprije iskreno Alkinoju, a potom sarkastično Kiklopu Polifemu. (Tako u slijedu vremena naracije, dočim u stvarnom vremenu, poredak je obrnut.) Takvo predstavljanje uostalom obavezni je dio socijalnog i kulturnog rituala u odnosima gostoprimstva;



koja na horizontalnoj razini, u lancu pripovijedanja, daje niz od zgoda i nezgoda koji poznajemo pod naslovom “Odiseja”.

Premda nam homerska scena nedvosmisleno pokazuje da je afektivno poistovjećenje “stranca” s virtualnim, fiktivnim drugim (Odisejem iz priče u vremenu Troje) ono što stvara i održava njegov imaginarni identitet u vremenu scene pripovijedanja na Alkinojevu dvoru, i jedino što daje individualnu psihičku stvarnost tome identitetu, posve je jasno da samo to afektivno poistovjećenje – ganuće nad drugim kao ganuće nad sobom

Odisej se na Kiklopu nemilosrdno osvetio i sarkastično narugao ne samo u iznudici spašavanja života, nego je sama iznudica učinak Kiklopova nepridržavanja običaja gostoprimstva: umjesto da zbrine pridošlice, on ih je počeo žderati, i k tome se još narugao običaju razmjene darova: Odiseja, tj. “Nitka” pojest će zadnjeg – “to mu je dar”. Takva iznudica ili krajnja situacija objašnjava Odisejevu ironijsku radikalizaciju ili retoričko izvrtnje identiteta (Odysseús-‘Oútis/“Nitko”), što uobičajeni akt predstavljanja, kao kulturni i nadindividualni kôd jezičnog socijalnog ponašanja, pretvara u akt radikalne negacije identiteta koja zadržava kontrolu i sprečava gubitak identiteta upravo radikalizacijom. Odisej vlada sobom zato što retorički kontrolira druge. – Za sličan efekt na primjeru suvremene književnosti usp. analizu u Morana Čale, *Volja za riječ. Eseji o djelu Ranka Marinkovića*, Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 2001., pogl. “Inače lažeš”. Pirandello u Marinkovićevoj *Pustinji* (str. 61–92), osob. “Unutartekstualne humoristične anamorfoze” (64–71); riječ je o “*multiplikatorskom*” ludizmu protagonista, tj. “o sposobnosti da riječju upravlja tuđim postupcima, nagovarajući protivnika da otkrije ‘u sebi neke prikrivene sposobnosti’ [...]”, da se služi “zavodljivim iluzionizmom performativnoga govora” (str. 65). Vidjet ćemo kasnije da taj Odisejev “multiplikatorski ludizam” ne djeluje poticajno samo na njegove unutarepske parove, kralja Alkinoja ili jadnog Kiklopa Polifema, nego se s humorističnim efektom može prepoznati i u samoj strategiji naracije, kao u proemiju komičkog epa *Boj žaba i miševa* (dio II. 4.). Za taj smisao upotrebe izraza “politropija” usp. Pietro Pucci, *Odysseus polutropos: Intertextual readings in the Odyssey and the Iliad*, Ithaka: Cornell UP, 1987 (referenca prema Salecl: 2002., str. 95, bilj. 6).



– osnova psihičke i epistemičke stvarnosti ili stvarni zalog pretpostavke identiteta. On je etičke naravi jer počiva na relaciji, odnosu ili stavu prema sebi-kao-drugom, a ne na supstanciji (prethodno samoidentičnog i sebi-izvjesnog) subjekta. Upravo zato, on je podložan iluziji.

Otud, dio Odisejeve manipulacije okolinom koji smo nazvali “nekontroliranim”, onaj ponovljeni i pojačani afektivni doživljaj samoga sebe, koji se u naivnom moralističkom čitanju može shvaćati kao mjesto iskrenosti u svijetu Odisejevih lukavština, možemo – prividno paradoksalno – smatrati načinom kontrole iluzije, njezinim pretvaranjem u istinu. To nije ništa novo. Kao što je iskrenost samo jedan u nizu trôpa njegove “ličnosti”, ona je mjesto afektivne identifikacije individuuma i jamstvo istinitosti osobe, njezine podudarnosti sa sobom. Kao što je istina samo jedan u nizu trôpa pripovijedanja istinitog-lažnog-i-sličnog, ona je – kao što smo to već vidjeli u osnovnim crtama kod Hesioda – mjesto voljne identifikacije pripovjedača i jamstvo istinitosti pripovijedanja, podudarnosti njegova govora s vanpripovjednom stvari. Upravo taj pokušaj kontroliranja iluzije vidimo u drugoj sceni s Demodokom na Alkinojevu dvoru, kad anonimni stranac Odisej obećaje da će sam jamčiti za božansku istinitost pjevača ako taj istinito spjeva pjesmu o drvenom konju, “ko da [je] vidio sam il’ čuo od onog tko vidje”.

Iako Demodok već jest pjevač, i to glasovit kako se veli, to sad i ovdje ne znači više ništa. Njegovo “krasno pjevanje”, koje je naučio ili od Muze ili samog Apolona, stavljeno je na kušnju



vrсноće (“dobro pjevati”): ona znači istinitost zato što je pjevačevo pjevanje stavljeno, bez njegova znanja, na ispit vjerodostojnosti pred tajnim ali autentičnim svjedokom, subjektom kojega pak znalцем čini samo trôp afektivne identifikacije s likom iz priče. Samo ona jamči njegovu “sebe”. To je kružna etička konstelacija koja divno, božansko pjevanje prisiljava, navodi i reducira na “dobro” ili istinito pjevanje. Odisej je taj koji stvara pjevača u novom smislu govornika istine.

Da Odisej čak i to radi dvolično – čašćenjem najboljim komadom mesa, laskanjem za darovitost i krasotu pjevanja te napose obećanjem još veće, prave slave – to ne mijenja ništa na teorijskom profitu iz Odisejeve ekonomike istinitosti (proračunatosti i trgovačkog gazdovanja). Odisej će ostati u pripovijedanom svijetu junak politropije, ali dobitak je taj što splet istinitog-lažnog-i-sličnog vidimo samo kroz kadar istinitosti koja je imanentna samom pripovijedanju. To je vrsnoća govora koja nastaje kroz *istupanje* pjevača za sadržaj. Taj smo proces već nazrijeli kod Hesioda, u njegovoj odluci da riješi trilemu muzičkog pripovijedanja, a ovdje ga vidimo ponovo, zatočena upravo u mreži muzički nadahnutog govora ili “divnog” pjevanja nekog slijepog pjevača, kojega vode Muze i koji je za razliku od Demodoka nevidljiv i neuhvatljiv za Odiseja. To je onaj koji u 1. stihu *Odiseje* nalaže Muzi da mu pjeva o Odiseju kako on, Odisej, u jednom svome trôpu, nalaže pjesniku Demodoku da mu pjeva o njemu, Odiseju. Iz te kružne referencije vidimo jasnije topički smisao Odisejeva ponovnog stvaranja pjevača koji čini razgovjetnijim onaj veridički smisao koji spaja



krasotu i etiku pjevanja: Odisej poziva Demodoka da postane najbolji pjevač – tj. najbolji među najboljima od smrtnika, jer su upravo kao pjevači uvijek “potaknuti od boga” – na taj način (trôp) što je svojim pozivom-poticanjem, *in actu*, otvorio i pridržao mjesto pjevača nad pjevačima. To je mjesto idealnog Demodoka nad svim empirijskim Demodocima, pra-‘Hommer’ samog Homera koji u *Odiseji* pjeva pra-*Odiseju* – zadnji podvig “gradóbije” Odiseja i njegov povratak kući kroz rasulo identiteta i njegovo ponovno stjecanje.

Pjesnik Demodok koji se dakle poimence navodi u *Odiseji* samo je točka navođenja u kojoj se vidi tipični predstavnik jednog profesionalnog staleža koji ne premašuje tradicionalni okvir reproduktivne pjevačke-pjesničke djelatosti.⁴³ Njegov repertoar je tipičan, sastoji se od recitacije junačkih saga, anegdota o bogovima i pjesama za ples uz “šuplju formingu”. Njegove osobne značajke također su tipične: opskrbljen je “božanskim darom” (théspis), sam je “božanski” (theîos), “glasovit” (eríeros, períklytos) i “čašćen među ljudima” (laoîsi tetímenos) i, konačno, kao znak izvanrednog, ali također tipičnog odlikovanja od Muza – slijep. Premda je, kao što smo vidjeli iz navedenih dviju scena u 8. pjevanju *Odiseje*, pažnja koja se posvećuje pojavljivanju “milog pjevača” velika (dovođenje, posjedanje, posluživanje jelom i pićem, izvođenje na sportsko borilište gdje se publika zabavlja drugačije, ponovno vraćanje itd.), sve te radnje, geste i crte tipični su opisi koji se

⁴³ Usp. Schadewaldt 1944, str. 64–67.



svaki put ponavljaju u više-manje istom obliku tako da je Demodok u krajnjoj instanci anoniman i zamjenjiv s drugim likovima pjevača, poput Femija u Odisejevim dvorima na Itaki; i on, dakako, recitira trojanske priče koje su Penelopi toliko bolne da ga ona moli da “se mahne ove žalosne pjesme koja [joj] srce u grudma neprestano tare” kad ionako zna “pjesama mnogo što ljude/ vesele, bogova i ljudi djela što pjesmom ih slave pjevači./ Takvu [neka] im zapjeva pjesmu, među njima sjedeć [...]” (*Odiseja* 1. 325–364, osob. 335–344).⁴⁴

⁴⁴ To je recepcijsko-teorijski i kulturno-historijski vrlo šarmantno mjesto u kojemu se isti Odisejev motiv afektivnog poistovjećivanja (ali s potpuno drugačijom reakcijom: Penelopa ne naručuje pjesme kao on, nego ih izbjegava), miješa s motivom umjetničke mode ili trenda. Tako Telemah “razumni” brani pravo pjevača da pjeva po vlastitom izboru, jer je, općenito, pravo slobode božje pravo svih radnih ljudi, i otud, specijalno, njegovo je pravo da nudi publici “hitove”, i konačno, njezin razlog nije samo njezin (1. 346–355): “Zašto, o majko, braniš pjevaču pjevati milom/ Za čim se srce mu diže? Ta nisu krivi pjevači/ Nego je krivac Zeus što radljivim ljudima daje/ Svakome po volji svojoj što htjedne. A tome pjevaču/ Zamjere nije što pjeva o nevolji danajske vojske./ Ta u svijetu ljudi pohvaljuju najviše pjesmu/ Što im, kad slušaju, svojom novotom najviše ječi./ Deder se strpi srcem i dušom, slušaj pjevača./ Jer dan povratka nije Odisej izgubio samo/ I drugi propadoše junaci mnogi pod Trojom.” No, ovakva nadasve “razumna” i liberalna tirada završava uskraćivanjem prava majci na govor o javnim stvarima (356–359): “A sad u sobe pođi i svoje poslove tamo/ Gledaj, preslicu, stan, i zapovjedi neka za poslom/ Idu dvorkinje tvoje. Muškarcima valja govoriti/ Svima, a najvećma meni, jer u kući ja sam gospodar.” – To uskraćivanje prava javnog govora ima neizrečenu, ali posve jasnu konotaciju političkog sukoba; riječ je takoreći o Telemahovu “orestovskom kompleksu”, o simboličkoj kastraciji majke-kraljice ili preventivnoj detronizaciji Penelope, no u to ovdje ne možemo dalje ulaziti.



Zato, još jednom: ako nešto posebno odlikuje Demodokovo pjevačko umijeće i daje mu individualni karakter, onda to nije “krasota” koju u svojoj prvoj pohvali navodi Odisej, nego izvanjski faktor jamstva istinitosti, koje mu Odisej nije samo izrekao kao obećanje, nego ga je *već dao* svojom skrivenom afektivnom reakcijom. Odisejevo uvjetovanje slave “ako mi dobro spjevaš” samo je još jedan njegov trik, način postupnog, neizravnog, fragmentarnog govora, nagovještavanje identiteta kroz izbor ili narudžbu pjesme. Sudeći prema reakciji Alkinoja, Odisejeva manipulacija drugima preko svojih afektivnih reakcija potpuno je uspjela. Kao što isto tako uspijeva njegovo stvaranje Demodoka novim pjevačem. On se odnosi prema njemu kao što se pjevač odnosi prema Muzi, s jednom razlikom: umjesto zazivanja nadahnuća, koje je poslovično i samorazumljivo, on ga *izaziva* na *istinito* pjevanje “kao da sam je vidio il čuo od onog tko vidje”. To je nov zaplet između naručioca pjesme i pjevača. Odisej se još jednom prevrće iz uloge zazivača pjesme u posve novu ulogu izazivača – u ulogu onoga tko, poput Muze, nadahnjuje, i to sad kao onaj “tko sâm vidje”. Odisejeva sugestivna aluzija da je on svjedok događaja s drvenim konjem ne može biti jača kao ni afektivna veza s pjevačem. Kao da on sam želi sad biti ono što nije bio pod Trojom – ne samo junak dovitljivosti nego i pjevač i Muza.⁴⁵ Ipak, nje-

⁴⁵ Takva želja nipošto ne bi bila nerealna. Schadewaldt (1944, str. 61 sq.) vidi pojačavanje književnog motiva pjevača između *Ilijade* i *Odiseje* u smislu profesionalizacije djelatnosti, budući da u *Ilijadi* i junaci-ratnici pjevaju junačke pjesme, poput Ahileja (*Ilijada* 9. 186). Nadalje, bilježi se promjena tipa pjevača u rapsoda koja se dogodila najkasnije s Hesiodom, a



gov emfatični interes za istinitim pripovijedanjem, koje pjevača čini božanskim, evocira nešto teorijski puno značajnije: on se javlja kao svjedok-zazivač pripovijedanog sadržaja, što ujedno znači, kao vremenski pomaknuti, izvanjski uzročnik pitanja o istinosnoj vrijednosti naracije. Utoliko, on je evokacija lika vidioca ili vrača, naravno opet u “sklonutom” ili kritičkom obliku.⁴⁶

Tu konačno možemo vidjeti da su u unutarpripovjednom svijetu *Odiseje* postavljeni svi važni predlošci za preskok prema metapripovjednom postupku koji omogućuje da se uspostavi most prema prethodno diskutiranom efektu tipičnog, stilistički i sintaktički strogo reguliranog postupka zazivanja Muze. Naime, ono što opravdava pojavu prividno individualne osobne zamjenice 1. lica jednine u dativu ‘moj’ iz unutrašnjosti epske pripovijesti, jest individualizacija i historizacija pripovjednog postupka koja se odvija u drugoj sceni pripo-

možda već u (stvarnom) vremenu *Odiseje*. Za rapsode nije karakteristično pjevanje nego recitacija, stalno boravište ili vezanost za kraljevski dvor, nego lutanje i javna natjecanja. Osobito se za njih kaže da, kao najglasovitiji rod tzv. Homerida, nisu samo izvodili stare pjesme ili recitacije nego da su ih pred publikom i tumačili (usp. Aristotel, *Met.* 1093a26; Platon, *Fedar* 252b, *Država* X, 599e). O tome Schadewaldt (1944), str. 58.

⁴⁶ Odisej je kao predodređen za tu ulogu. Karakteristično je za to jedino u literaturi jedva komentirano mjesto iz *Ilijade* kad Odisej pod Trojom dovodi u pitanje autoritet vidioca Kalhanta apelirajući na sve prisutne kao svjedoke (*Ilijada* 2. 300 sq.): “Da li nam pravo vrač ili nepravo proriče Kalhas/ Ta svi znademo dobro u duši, svi ste svjedoci/ Kojih još n’jesu smrtno odnesle sa sobom Kere [...]” (O tome v., str. 80 id. u I. 4.)



vijedanja u 8. pjevanju *Odiseje* posredstvom Odisejeva meta-narativne intervencije koja uvodi razliku između božanskog i istinitog pjevanja.

Vidjeli smo da izbor epizode, kojom Odisej stavlja Demodoka na kušnju, nipošto nije slučajan, nego višestruko narativno *motivirana* i *relevantna*. Odlučujuće je svakako da je to ne samo vrhunac Odisejeva junaštva nego presudan događaj rata pod Trojom i pobjeda principa dovrtljivosti pred principom gole sile. Drugim riječima, epizoda je Odisejeva dvostruka bit: on je njezin uzročnik i sudionik, te je stoga najistinskiji događaj od svih koji su “bili, koji bivaju i koji će biti”. Nadalje, umijeće Demodokovo ne mjeri se krasotom pjevanja o bilo kojem proizvoljnom izboru mitske građe za uveseljavanje slušateljstva nego umijećem istinitog pripovijedanja o nezamjenjivoj, historijskoj povijesti. Tako se u figuri Odiseja pojavljuje unutarepski lik koji nadoknađuje i nadomješta nedostajućeg jamca za pjevača da će se njegovo pjevanje odvijati “dobro” u novom smislu istinitosti. No, tu osobitu bliskost između Odiseja i pjevača, koja počiva na principu istinitosti, mi dobivamo na znanje, kao izvanjska publika, samo kroz pjesničko djelo autora *Odiseje*, dakle, ponovo onoga koji svoje svjedočenje o toj blizini najavljuje kroz malenu, neuglednu rječcu ‘moí’. To u krajnjoj liniji ne znači samo, kao što je već istaknuto, da se tema istinitosti za vanpripovjedne recipijente ponovo otvara samo kroz mitsko-epsku naraciju *Odiseje*, da uvijek iznova “padamo” natrag u naraciju, da istina ne postoji izvan naracije. Ta je konzekvencija nužna sa-



mo ako prethodno stojimo na stajalištu naracije. Slučaj Odi-seja-svjedoka pokazuje nešto drugo: postoji izvor istine nezavisan od “divnog pjevanja” (to je upravo Odisej kao živi svjedok onoga o čemu pjeva Demodok); njegova muka s istinom leži kao i svaka muka s istinom u tome što je svjedočenje moguće samo putem naracije, putem govora. Ono *realno* je suprisutno ali nije dano.

Odatle vidimo da taj događaj razotkrivanja i samoidentifikacije historijskog Ja nastupa pomoću materijalnih sredstava retorike epskog jezika, i da *pada ujedno* s postavljanjem pitanja o istini kao istinitosti pripovijedanja. No, pitanje koje se s time nadaje, naime da li nadolazak individuiranog historijskog subjekta povlači za sobom nužno i pitanje istine koje bi bilo obvezujuće i za *filozofsko* razmatranje, o tome se ne može odlučiti samo na osnovi metanarativnih epizoda s pitanjem o istinitosti u Homerovim pjesmama. One otvaraju perspektivu samo ako ih se gleda iz druge perspektive.

Osobito je problematično to što su obadvije razine tematike istine – sadržajna razina i forma izlaganja – u *Odiseji* sastavni dijelovi pripovijedanog, tj., u konačnici, mitskog svijeta. Istina ostaje nerazlučena od laži i vjerojatnosti, usprkos volji za istinom koja djeluje iz unutarepskog svijeta. Instanca koja jamči za historijsku istinu mita i sâmo je i dalje tek narativni lik. Posljedice takve konstelacije odražavaju se na samu naraciju. Karakteristična je za to spomenuta kuriozna priča o događaju svih događaja *Odiseje*, o Odisejevom dolasku na Itaku; on dopijava na rodni otok iz zemlje Feačana spavajući, tj. on



se *budi* na Itaki. Otud nije jasno bez daljnijega niti je posve zamčeno da Odisejev povratak nije možda san nestaloga koji se negdje u tuđini na taj način oprašta od svojih dovršavajući u snu nedovršenu životnu priču i kompenzirajući osjećaj krivnje. Nije se naime Odisej jednom kolebao između nagona za povratkom i iskušenja za ostajanjem u zemlji u kojoj se zatekao (kao kod nimfe Kalypso, pa čak i u zemlji Feačana). Kad se budi na Itaki, ne zna da li sanja, ne prepoznaje ponovo svoj otok. Tad susreće božicu Atenu u prerusenom obličju koja mu iznova čini bliskom Itaku i priprema za suočenje sa zbivanjima koja su se odvila u međuvremenu. No on postaje stari i pravi Odisej tek onda kad – ne prepoznavši svoju božansku zaštitnicu u liku stare žene – počne lagati. Drugim riječima, on ponovo stječe svoj identitet performativno, a on se sastoji u volji za obmanjivanjem “čak i kad bog pred njime stoji”.⁴⁷ Istina je tako opet samo mitska epizoda, jedan od Odisejevih trôpa.

Da bi se oslobodila zatočenja i nevidljivih stega u zagrljaju s laži koji je pretvara u samo slično istinitom, potreban je isti kovač koji je skovao stege. To je, kao što smo vidjeli, pjevač-pjesnik Hesiod koji takoreći ulazi iz vanjskog svijeta u unutar-epski svijet da bi preuzeo Odisejevu gestu u njezinoj jednoj dimenzini – volje za istinom. Kao što smo već vidjeli, Hesiod nastupa sâm u jednom odjeljku proemija, on naziva samoga sebe imenom, jamči izričito za njezinu historičnost i time se

⁴⁷ Usp. *Odiseja* 13. 236 sq., osob. 291, i Odisejev izgovor za pokušaj obmane svoje božanske zaštitnice st. 312 sq.



neopozivo i nepovratno udaljuje od scene jamčenja u Home-rovoj *Odiseji* u kojoj su jamac i pjevač distinktni i nesvodive veličine, a samo jamstvo izrečeno uvjetno. Za razliku, nadalje, od Odiseja, čije jamstvo i samo mora još jednom biti za-jamčeno – mora ga naime zajamčiti anonimni pjesnik koji ka-že ‘moí’ obraćajući se Muzi u 1. stihu – tako da volja za isti-nom u konačnici ponovo pada natrag na polazište, u zahtjev za nadahnutim pjevanjem bez striktnog razlikovanja istinitog, lažnog i samo sličnog, Hesiod se u svome zahtjevu za istini-tošću teogonijskog izlaganja oslanja i može osloniti samo na sebe, odnosno na sredstva kojima će prisiliti Muze da pjevaju samo ono istinito. Time je pripremljena velika promjena: ia-ko je njegovo jamstvo također zatočeno u isto narativno tkivo kao i ostali sadržaji *Teogonije* – prikazano je sredstvima ep-ske naracije i sazdano od mitskih predodžbi – ono je u struk-turi narativnog svijeta pomaknuto prema njegovu rubu. Krug autoreferencijalnog jamčenja kod Hesioda vanjski je rub nara-cije, onaj na kojemu je anonimni homerski pjesnik rekao Mu-zi ‘moí’. Time je idealni ‘Demodok’, koga je projicirao Odi-sej, dobio historijsko ime a dvorski pjevač postao autonomni nalogodavac pjevanja. Taj put autonomije obilježen je, ipak, Odisejevim pristupom, i on nije dovršen. On zahtijeva nov početak.



4. Epifanija, mantika i noetička kritika: 'biće' kao doživljena sadašnjost subjekta

Uobičajeni oblik govora o istini u arhajskoj grčkoj antici bio je, kao što je poznato, ograničen na mantičko i proročko umijeće specijaliziranih i profesionalnih kazivača i šamana koji su u književnoj, religijskoj i općoj kulturnoj povijesti poznate i bliske figure. Zajednička jezična formula svake mantičke referencije na istinu glasi, kao što je poznato, 'manteûein'; taj se odnos opisuje kao viđenje i, time, neposredno poznavanje "onog što biva, što će biti i što prije b'ješe".⁴⁸ Premda ovaj formulaični izraz varira u poretku riječi iz metričkih razloga kao i u izboru subjekta i vrste glagolskog izraza za radnju (poput pridjevskog *eireûsai* kod Hesioda za Muze, ili predikatskog *êide* kod Homera za Kalhanta), on izražava stabilnu i nepromjenjivu *figuru mentis* koja predstavlja odnos subjekta prema stvarima u svijetu. Kao moć neposrednog stjecanja uvida u stanja stvari i u činjenice on pristaje besmrtnim bogovima (s poznatom kontradikcijom da su i olimpski bogovi podložni privremenoj obmani, ne samo međusobno, nego i od ljudi); iznimno, on pripada i nekim smrtnicima ili "pozemljari" (*epihthōnioi*), i to u obliku posebne tehnike poput tzv. "ogleda ptica".⁴⁹ Ta stajaća formula ne predstavlja, da-

⁴⁸ Usp. karakterističnu stajaću formulu 'tā eōnta tā t' essómēna pro t' eōnta' koja se gotovo beziznimno ponavlja uz svako spominjanje mantičkih figura (npr. *Ilijada* 1. 70; *Teogonija* 38). Maretić prevodi sa "sadašnjost, budućnost, prošlost"; Glavičić "sadašnje zgode i buduće, također prošle". (Usp. citirani komentar, loc. cit., str. 87.)

⁴⁹ Za svojstva i attribute vidioca Kalhanta usp. *Ilijada* 1. 69, 86, 105; 2. 300 itd. O toj tematici F. M. Cornford 1965, osob. pogl. 5. "Seer, poet,



kako, uobličenje pitanja o istini nego model mistične referencije na stvarno kao izvanjsko što “prolazi” pored stabilne točke gledanja i *tako* mijenja svoj vid kao *status u vremenu* (bivajuće, bilo, buduće). Dočim sâmo odnošenje, koje se pruža iz točke gledanja, cilja na isto tako stabilan isječak, na jednoobraznost i jednoznačnost viđene stvari/stanja stvari; ono ga formulira upravo kao isto – *eón, bivajuće* –, samo u različitim jezično-gramatičkim oblicima vremena. Jezik, odnosno različiti gramatički oblici, naznačuju nevidljivu promjenu na stvari; oni su to što izražava i otkriva “vrijeme” koje se ne vidi na uvijek istom “bitku” stvari-u-postajanju. Vrijeme se pokazuje kao ime za pomak između stvari i pogleda, za izmicanje *realnog* izvan kadra gledanja. Budući da ga izražavaju gramatički oblici jezika, odnos pogleda prema onom zbiljski stvarnom na biću *koje biva, koje će biti i koje bijaše*, opterećen je – kako to osobito posvjedočuje poznata institucija delfskog pročišća – nesavladivom heterogenošću, nesvodivošću između znakovne stvarnosti i svijeta stvari, između (pretpostavljenog) stajaceg pogleda i svijeta bića koje bivajući zamiče izvan njegova kuta.

Sposobnost viđenja svega bivajućeg zajedno pragmatičko je umijeće posadašnjenja ne-sadašnjih stvari, stanja i zbivanja, za koje su potrebne posebne tehnike. Tehnika posadašnjenja dostupna je samo bogovima kroz pogled širokog zahvata koji je instantan i koekstenzivan sa svijetom stvari. Bogovi, ili barem vrhovni bog, vidi sve i zna sve u istom trenutku.

philosopher”, 6. “Shamanism” i 8. “The quarrel of the seer and the philosopher”.



Iako reagira sa zakašnjenjem, reakcija je neumitna, a njezino kašnjenje je doslovno samo pitanje “vremena”: ono je kontekstivno s gibanjem prirodnog bivajućeg (oluje, gromovi, zemljotresi). Ljudsko umijeće posadašnjenja zahtijeva tehnike posredovanja, upućena je na medij svetih, znakovno opterećenih predmeta u prirodnom svijetu (ptičji let i iznutrica, šuštanje hrastovog lišća, jeka posvećenog kamena). Umijeće o kojemu je riječ sastoji se od teknikâ dobivanja istine, koje, premda tehnike posredovanja, nalikuju postupcima prirodnog dobivanja poput vrcanja meda ili cijedenja ulja. One se, usprkos tome što su po svojoj biti medij i posredovanje, iskazuju kao tehnike neposrednog, prethodnog znanja stvari onako kako su postale i kako opstoje voljom bogova. Prirodni postupci dobivanja istine putem znakova iskazuju se kao izravno znanje, *slično* božanskom znanju i neposredovano ljudskim jezikom. Otud ono nije pitanje o istini, i to ne samo formalno nego ni sadržajno. Ono ne izražava pretenziju na neposredni, vanjezični pristup bitku stvari koliko poretku u smjeni bivajućeg-budućeg-i-bilog koji je poredak po zakonu volje.

Tome u prilog govori spoznaja da stajaća epska formula “što biva, što će biti i što prije b’ješe” ne predstavlja ranu arhajsku, pred-filozofsku formulaciju pitanja o istini koje cilja na ‘bitak’. To se ustaljeno vjerovanje u povijesti rane zapadne filozofije sve više pokazuje kao ilegitimna filozofska predrasuda. Moguće je vjerodostojno pokazati⁵⁰ da stajaća formula ne implicira nikakav odnos prema ‘bitku’, odn. ona ne definira

⁵⁰ Za diskusiju o tome i narušavanje uvriježenog vjerovanja usp. Neitzel 1980, osob. str. 396 sq.



istinu kao “kazivanje bitka” nego predstavlja paralelnu i sinonimnu formulaciju uz isto tako stajaći formulaičan izraz ‘gé-nos athanátōn aièn eóntōn’ [“rod besmrtnih vječitih bogová”], što unosi posve drugačije pretpostavke za razumijevaje i tumačenje stvari. Drugim riječima, paralelizam između formulacija upućuje na to da se one u dijelovima ili u cjelini zamjenjive jer se međusobno odnose kao perifraze ili prijevodi. Taj odnos počiva na nedvojbeno potvrđenoj činjenici da se citirana stajaća formula “što biva, što će biti i što prije b’ješe” (točnije, to su participi: eónta-essómena; bivajuće-buduće-i-bilo) odnosi na božanski rod bića (‘génos athanátōn’) i da predstavlja ekvivalent stajaćeg atributskog izraza u apoziciji ‘aièn eóntōn’. Drugim riječima, ono što “biva, što će biti i što prije b’ješe” nisu bića naprosto već *rod* božanskog. Odatle postaje jasnije da jezična referencija na to što biva, što će biti i što prije b’ješe nije toliko izricanje istinitog (*altēhéa*) nego kazivanje božanskog (*theíā*), odn. *proricanje*. Isto tako, znamo da rod bogova nije zato “vječito bivajući” i “besmrtn” što bi bogovi oduvijek postojali – naprotiv, oni su svi rođeni i nastali – nego zato što za razliku od ljudi i drugih smrtnih bića i stvari nikad ne nestaju. Njihovu vječitost uspostavlja ona točka gledanja koja pripada samo njima od bića i čini ih božanskim – kadar gledanja i pripovijedanja iz kojega nikad ne mine samo ono božansko (theîon) – sâm pogled (theâsthai) – što demone čini bogovima (theoí).

Tome u prilog govori okolnost da se izraz ‘génos aièn eóntōn’ (sc. athanátōn, sc. theōn’) ne odnosi u literaturi samo na ograničenu klasu personificiranih božanstava nego, osobi-



to u arhajskoj upotrebi toga izraza, na širok raspon ‘bivajućih stvari’ (eóntōn) od prirodnih sila do područja svijeta poput morskih dubina i planinskih vrhova. Odatle postaje vidljivije da izraz ‘aién’ (kasniji oblik: aeí) ne označava apsolutno mišljenu vječnost, vrijeme bez vremena ili vječitu istost biti, kako je ona koncipirana u klasičnoj filozofiji i napose u novoplatonizmu, nego samo *vremenitost* stvari. Vječnost shvaćena kao vječitost ili vjekovitost, kao uvijek *doživljena* sadašnjost u aktualnom vremenu subjekta, razdijeljena na vremena (vjekove ili doba) bivajućeg-budućeg-i-bilog i pomična u sekvenama; sadašnjost u kojoj je sada-bivajuće epizoda u nizu budućih i bivših (poslije i prije) bivajućih. Takva se shema vremenitog stvarnog daje prepoznati na glasovitom Heraklitovom fragmentu B 30 o “vječito bivajućem redu” koji je vječit po svojoj vremenitosti, po poretku smjene, po mjeri svoga gašenja i paljenja.⁵¹ Subjektivni karakter ispunjenog-doživljenog vremena daje joj Odisejevo prizivanje istinitog pjevanja ‘kata moíran’ – “po udjelu” u stvarnosti, kako se zbilo.

Nadalje, za značenje i funkciju ovoga spornog izraza arhajskog jezika karakteristično je da se uz njega ne vezuju primarno glagoli kazivanja nego glagoli uviđanja poput *ēide*, *oíst-ha* (Ilijada 1. 70, 85) ili *ereunáō* (Theog. 38) dok su *verba dicendi* u podređenom položaju; ona služe tek naknadnom saop-

⁵¹ O tome “kozmolozkom” fragmentu usp. iscrpnu fenomenološku interpretaciju u Klaus Held, *Heraklit, Parmenides und der Anfang von Philosophie und Wissenschaft*, Berlin/New York 1980. Za semiološko-hermeneutičku analizu vremenitosti logosa na osnovi sintaktičkih odnosa heraklitovske rečenice upućujem na svoj rad *Sein, Physis, Aletheia*, loc. cit., 1987, osob. pogl. III: “Heraklit und das oblique Zeitdenken”.



pćavanju prethodno definiranog znanja koje, otud, može biti uskraćeno.⁵² Odatle je nedvojbeno da “božanske stvari” u arhajskoj predodžbi izmiču diskurzivnom pristupu i za nekog više postavljenog smrtnika, i stoga se uopće ne postavlja pitanje o uvjetima i konfiguracijama viđene istine. U pitanju je samo tehnika tumačenja božanskih znakova, dakle umijeće sekundarnog, posrednog viđenja istine u kojemu se ona prezentira ljudima. Jasno je, otud, da autoritet proroka počiva na prešutnoj zamjeni dviju stvarnosti: stvarnosti znakova i onog ‘što vječito biva’, na zamjeni jednoobraznosti i jednoznačnosti vječito-bivajućeg u smjeni vremena višeobraznošću njegova znakovnog iskazivanja. Upravo to mjesto zamjene, brkanja, prevrtanja bivajućeg sa znakovnim mjesto je u kojem Odisej –

⁵² Usp. karakteristično mjesto *Ilijada* 1. 85 gdje Ahilej potiče Kalhanta da iznese ono što zna o volji bogova: “Ništa se ne boj već božju izreci volju, što znadeš!” [usp. ‘*mê tharēsas málā eípe theopró pion hó ti oîstha*’]. Iz ovoga mjesta vidimo opravdanost konceptualne dopune Heideggerovog tumačenja arhajskog pojma istine kao “neskrivenosti” u smjeru “nezatajenosti” (Unverhohlenheit) koji je otvorio Boeder u svojoj imanentiističkoj kritici Heideggera (v. Boeder 1959). – Političku vrijednost takvog proročkog znanja osporit će, kao što smo prethodno vidjeli, Odisej apelirajući na sve prisutne “da su sâmi svjedoci”. Ovdje vidimo diskurzivni smisao toga apela: istina kao međuljudski događaj nije prethodno dana da bi bila prešućena ili saopćena, ovako ili onako, nego je upravo stvar diskurzivnog postupka-rasprave unutar onoga što je dostupno intersubjektivno, što svi mogu znati. Za suprotan efekt proročkog viđenja kao kritike usp. René Girard, “Tiresija i kritičar”, u: Donato-Macksey (ur.), *Strukturalistička kontroverza*, Beograd: Prosveta, 1988, str. 31–37. Suprotnost je međutim prividna jer je u sukobu Tiresije i Edipa riječ o političkoj upotrebi vidjelačkog svjedočenja, a ne o razlici u metodi; metoda u smislu *dijanoetike* pripada nesretnom Edipu.



majstor prevrtanja – može otvoriti pitanje vrijednosti proročkog istinovanja ili pitanje istine istinitog. Upravo to je, ponovo, subjektivni doživljaj bivajućeg-sadašnjeg – biće (eón) kao ispunjeno vrijeme subjekta.

Na toj točki se iznova priključuje Hesiodovo pitanja o istini u kojemu se mitsko-pripovjedno znanje i kazivanje vječito bivajućeg počinju odvajati radi novog spajanja. Muze su te koje znaju bivajuće-buduće-i-bilo i koje ga iskazuju nerazlučeno kao istinito-lažno-i-slično. Njih treba dovesti do toga da same budu istinite kazujući samo ono istinito. Za taj izbor istinitog između istinitog-lažnog-i-sličnog nije potreban samo širi okvir pripovijedanja koji će u još jednom krugu istinitosti učiniti unutrašnju istinu predmetom i razlučiti je od lažnog-i-sličnog. Za taj izbor potreban je, štoviše, potpuno strani moment koji će, poput stranca Odiseja, uvesti prevrat istine iznutra. Tu ulogu preuzima na sebe Hesiod, i tek time, čini se, otvara se put na kojem će izraz ‘bivajuće’ (eónta) iz naprijed navedene stajaće epske formule početi naznačavati “odnos (naspram) bitka”. To je put mukotrpnog, politropnog, tumačenja izraza ili put filozofije.

Da bi postalo filozofskim, pitanje ne mora imati samo jezični oblik pitanja i ticati se istine samo po sadržaju, nego mora pitati o samim uvjetima istinitosti. To znači da ujedno mora voditi računa i o mogućnosti ne-istinitosti. To nipošto nije domet navedene arhajske epske formule, i utoliko manje je opravdano vidjeti u njoj više nego što daje epski jezični materijal. Ona je, naprotiv, značajna po tome što njezino ekskluzivno važenje postaje predmetom revizije unutar istog jezičnog



svijeta. Ono se *demokratizira* mobiliziranjem rasudne sposobnosti svih sudionika određene stvarnosti. To je smisao Odisejeva napada na vrača Kalhanta u *Ilijada* 2. 300, premda će on sam, kao što je poznato, isključiti Tersita (pripadnika običnog ratnog naroda) iz kruga onih s pravom na istinit govor ili “svjedočenje”.

Sposobnost rasudbe u arhajskoj predodžbi, kao moć višeg epistemičkog uvida u stanja stvari, oblikuje se kao sposobnost koja mijenja ograničenost prirodnog epistemičkog stava kod “smrtnika”. U arhajskoj literaturi ta se mogućnost predstavlja uglavnom kroz slučajeve tzv. epifanije ili intervencije boga. Uzorak takvoga spoznajnog procesa pruža epizoda s Telemahom kojega božica Atena u 1. pjevanju *Odiseje* šalje u potragu za nestalim ocem. Atena je prerušena u “stranca” (1. 105) što je ponovo tipična narativna figura. No ako držimo na umu da se i Odisej kao stvarni stranac među Feačanima dodatno prerušava u stranca, tj. dodatno igra ulogu koja mu pripada po položaju u konkretnoj situaciji, onda je figura stranca tipično vezana za problem istinitog privida, odnosno za svijest o nemogućnosti neposredne istine kao danog uvida ili izvjesnosti same stvari. Da bi istina bila moguća za (ljudski) subjekt, subjekt mora biti prevaren istinom, zaštićen od njezine neposredne (božanske) pojave. Telemah je prvi koji “spazi” stranca “koji predugo stoji na vratima nezbrinut” (1. 113–124); najprije ne prepoznaje Atenu sve dok mu lažni znakovi njezina izobličenog lika *naknadno* ne postanu tako razvidni da on “u duši”, tj. noetički, pojmi da to nije bio stranac nego sama boginja (1. 322 sq.). Ljudska sposobnost višeg epistemič-



kog uvida noetička je moć pomoću koje se neka jednostavna, često obmanjujuća zamjedba produbljuje sve do pravog (*eté-on*) stanja stvari. No, kao što također saznajemo, upravo to nije zajamčeno; arhajskoj predodžbi o noetičkom uvidu pripada kao bitno upravo to da se uvid može mimoići s pravim stanjem stvari budući da se kreće između distinktnih i heterogenih stvarnosti – smrtne i besmrtne, površinsko-osjetilne i dublje misaone u kojoj veze između stanja stvari teku drugačije nego u pojavnoj sferi.⁵³

Noetički uvid obično manjka kod ljudi, ali može izostati i kod bogova, jer po svojoj naravi on samo sustiže onaj jedno-kratno-sveobuhvatni božanski pogled. Naime, premda bogovi poput Zeusa munjevito shvaćaju i reagiraju – kako to prikazuje mit o sukobu između sveznajućeg Zeusa i Prometeja (*Teogonija*, 529–616) – uvid može podbaciti ako nije sabrano dovoljno elemenata, ako nešto manjka. Otud sugestija da sposobnost noetičkog uviđanja nije zamišljena toliko kao jednostavna zamjedba, zamjećivanje, nego kao viša ili barem složenija

⁵³ Tako Atena, koja se u prethodno već citiranoj sceni, kad se Odisej budi na Itaki i tek od nje saznaje da je na rodnom otoku, netipično pretvorila u zavodljivu ženu “poslima divnima vješt[u]” (13. 287–289). Prije nego što mu saopćava plan daljnjeg djelovanja, ona drži počasnu tiradu njegovoj previjanosti koja bi prevarila i boga (13. 290–300), jer on ni sad “u zemlji u svojoj još od pr’jevare i lažnih riječi neće da se prođe”. Ali čak ni takav “ne prepoznade sada Palade, Zeusove kćeri Atene” kojoj je sličan: oboje su isti – “lukavi i mudri”; ona je “na glasu med bozima svima pameću i bistrinom” kao što se on “odvojio besjedom, s’vjetom od svih ljudi”. – Drugim riječima, ono što dovitljivcu Odiseju izmiče jest njegova vlastita dovitljivost koja mu se vraća u izvrnutom obliku – kao ljudski prurušeno božanstvo.



aktivnost druge vrste – kao umijeće sintetičkog, instantanog (“munjevitog”) zaključivanja iz mnoštva pojedinačnih podataka. Osobito se na osnovi vremenskog pomaka, kašnjenja noetskog uvida kod ljudi, nasuprot samom događaju epifanije, pokazuje da je noetički uvid učinak naknadnog rada “u duši” (epi phreni), rezultat razmišljanja ili promišljanja. Utoliko, noetičko osvjedočenje nije specijalistička tehnika tumačenja kao mantika, i dostupna je prema Odisejevim riječima svim živima – onima “kojih još n’jesu smrtne odnesle sa sobom Kere” (*Ilijada* 2. 302). Sad postaje jasnije što znači i njegovo podsjećanje na istom mjestu (st. 301), upereno protiv autoriteta Kalhanta, da “svi znademo u duši, svi ste svjedoci”: biti svjedokom istoznačno je s obavljenjem noetičkog rada u duši; to je osnova njegova “svaštoznanstva” kojim mu koketno laska preozbiljna uzvišena Atena nazivajući ga još “nenasitnim lukavcem”; time se aluzivno zaokružuje i erotički smisao njezine pojave nalik “krasnoj ženi poslovima divnima vještoj”.

Scena epifanije ima u homerskim pjesmama u izobilju, dakako i u *Ilijadi*; one spadaju u repertoar stajaćih epskih figura poput pratećih pridjeva uz likove bogova i junaka. Ipak, u *Odiseji* se primjećuje osobitost u karakteru epifanija utoliko što one više nisu samo dio narativnog niza o događajima nego iskazuju novu pojavu u tipu ili načinu odvijanja epske radnje: potraga, istraživanje, isljeđivanje i postavljanje pitanja (éreuna, érasthai). To osobito vrijedi za neke dijelove ili čak cijela pjevanja tzv. “Telemahije” (*Odiseja*, 1–4. pjevanje, napose 2. i 3.) u kojima se Telemah – čiji je stalni epitet “razumni” (pepnýmenos) za razliku od oca koji je “mnogomislen”



(polýmētis) – upućuje na potragu za ocem u Pile, na dvor Nestora, te u Spartu kod Menelaja. U tim se pasusima nalaze rijetka mjesta u epskoj literaturi koja karakteriziraju formulacije s učestalim i emfatično naglašenim upitnim riječima poput *što, tko, kako, kada*.

S obzirom na to da se takva pitanja u *Odiseji* ne odnose samo na reminiscencije iz svijeta *Ilijade* nego i na nerazriješena pitanja, njihova se funkcija ne iscrpljuje u tome da opetovano evociraju ono “što prije b’ješe” u nizu prošlog, sadašnjeg i budućeg bića, nego da doslovno pre-ispitaju, da noetički promisle to prošlo koje je viđeno ili “čuveno od onoga tko vidje”. Na djelu je *pojava kritike* usred stajaćih figura epifanije, i to je nov unutrašnji događaj ili prevrat u narativnom postupku epa.

On je nov iako je ponovo, kao i drugi prevrati, dan u epskom jezičnom mediju i situiran u epskim predodžbama svijeta koje su intimno (do lascivnosti) pomiješane s *mitskim* “*lažima*”, poput aluzije na “ljubavničko ćaskanje” dvoje sličnih, Odiseja i Atene. Taj novi narativni događaj sadrži jasno raspoznatljive crte kritičkog, promišljenog djelovanja prema načelu omjera ugone i patnje, koristi i štete, poput Odisejeve odluke da napusti otok nimfe Kalypso i da se ipak vrati kući. Ta je epizoda osobito relevantna. Premda se čini da je njezin karakter subjektivne odluke oslabljen time što joj u poretku naracije, već u 1. pjevanju, prethodi Zeusova odluka o tome protiv Posejdonove volje (1. 11–95; također 5. 1–42), izričaj teksta jamči da je Odisej donio *svoju* odluku o napuštanju “otoka blaženstva” bez znanja o odluci bogova da ga Kalypso mora pustiti. Vijest o tome, koju donosi Hermes i koju nimfa saopćava



Odiseju nakon što ju je teška srca prihvatila u dugom razgovoru s glasnikom (1. 43–147), služi Odiseju samo da prekrije svoju istinu drugom istinom.⁵⁴ Ipak nimfa Kalypso, kao i božica Atena, zna *istinu njegove obmane istinom* budući da je u elementu erotičkog uživanja poistovjećena s njime kao što je to Atena u elementu misli. No premda ga proziru, on ih nadmudruje anticipirajući njihov razlog svojim i preuzimajući njihov razlog kao svoj.⁵⁵ To je, ponovo, prijelaz iz mitskog svijeta pasivnog viđenja u ljudski svijet noetičkog rada, iz rajskog blaženstva estetske zasićenosti u muku historizacije ljudskog svijeta.⁵⁶

⁵⁴ Postavljen između dvije vatre, estetskog i etičkog, između poriva za blaženstvom vječne slasti i čežnje za domom, on ne želi da se nimfa, s kojom je uživao do samozaborava jednako kao ona s njime, “srđi na njega” zbog ljubomore na njegovo odbacivanje besmrtnosti u raju erosa i zbog bračne odanosti Penelopi, smrtnici koja se “ne može mjeriti” s nimfom (5. 200–224, osob. 215–218).

⁵⁵ Usp. 5. 150–158: “Otiđe, pošto je čula što Zeus-bog nalaže njoj-zi./ Nađe ga na obali gdje sjedi, u očima još mu/ Ne presušiše suze, za povratkom tužeći svojim/ Dane gubljaše slatke jer ne ljubljaše već nimfe./ Nego je opet on preko volje noćio noći/ U spilji prostranoj njenoj, al nehoćak noćio s hoćkom./ A po danu je sjedeć na hridinama gdje i na žalu/ Na trepetljivo more pogledao roneći suze.” Usp. također st. 204–205: “Odmah mi dakle hoćeš otići doma u svoju/ Milu očinsku zemlju? Pa ipak budi mi zdravo!”; 209–210: “[...] koliko god čežneš da jednoć/ Ženu ugledaš svoju, za kojom željkuješ svedni.”

⁵⁶ Odisej je odlučno jasan u svojoj samosažaljivosti: “A bog ako mi koji na iskričavome moru/ Razlupa lađu, i tō ću pretrpjet noseći u grudi-ma/ Strpljivo srce. Ta mnogo podnesoh i mnogo muka/ Imućih veće u boju i vodi; pa i tō nek dođe!” Zamjena principa uživanja principom stvarnosti kod njega se bez daljnijega preokreće u nov krug uživanja, onog simboličkog koje donosi historijska, ljudska slava, čija je čista suprotnost nemušto blaženstvo vječne slasti na Kalypsinsu otoku. Kao i u epizodi sa sirenama, (*Odiseja* XII) koja je još ključnija, Odisej prolazi kroz element



Homerski ep i čitava arhajska tradicija ne nude nikakve uporišne točke za to da se subjektivna perspektiva neke individualne slobodne odluke prikaže drugačije osim kao uhvaćena u shemi božanski zajamčene nužnosti. Ali u tome shvaćanju najavljuje se upravo naznačeni Odisejev procjep. On se doduše smatra izručenim božanskoj samovolji, jednako kao što se i sami bogovi smatraju samorazumljivo neupitnima u svojoj nadmoći, ali ostaje jedno *ja* koje će i “i tô još pretrpjeti”. To *ja*, kao što smo vidjeli, nije predstavljeno kao “pravi Odisej”, osoba iza svih maski, nego kao akter koji u svakoj situaciji preuzima sliku drugih o sebi da bi se kroz djelatni čin potvrdio kao subjekt svoje sudbine, kao subjektivna instanca čiji potencijali uzimaju različite trôpe ostvarenja. Taj procjep u poretku božanske nužde, koji svojim djelovanjem otvara i održava “okretni” Odisej, prizor je onoga nad čime jadicuje Zeus, vrhovni bog poretka, u monologu s početka *Odiseje* kad bogovi vijećaju o “slučaju Odisej”: riječ je o tvrdokornosti i neuviđavnosti ljudskog roda smrtnika za istinito i pravedno, čak i onda kad im ga bogovi jamče (*Odiseja* 1. 30–40). To ljudsko migoljenje i otimanje iz poretka neprozirne nužde za autonomiju na temelju noetičkog rada prikazano je na “slučaju Odisej” u narativnoj shemi koincidencije i paralelizma događaja i radnji koja tekstu *Odiseje* daje, bez obzira na mno-

nepredstavljivog-nepodnošljivog *realnog* kroz obrtanje uloga (Odisejevo oplovljavanje hridi kao zavođenje-i-ostavljanje sirena koje njih *utišava* i *uništava*) v. Salecl: 2002., osob. završni odjeljak “Homer s Kafkom”, str. 108 id. To otvara specifični kontrapunkt za analizu odnosa Sirene-Muze kao problema naracije (Tz. Todorov, M. Blanchot, v. Salecl: 96, bilj. 10), na koji se nadovezuju daljnji parovi (glas-pjevanje, realno-simboličko, estetičko-etičko), no, u taj smjer ovdje dalje ne mogu ulaziti.



ge digresije i reminiscencije, karakter napetog, dinamičnog štiva poput detektivskog romana u kojemu, gledano iz vanjske perspektive, nije moguće jednoznačno uspostaviti kauzalni odnos između događaja i aktera. Ta značajka arhajskog epskog mišljenja odražava se u sintetičkom karakteru gramatike arhajskog jezika, u kojem sintaktičke forme poput, primjerice, tzv. *apsolutnog genitiva* izražavaju koincidenciju ili “istovremenost” sadržaja čiji karakter, međutim, tek treba tumačiti kao vremenski ili kao uvjetujući ili dopusni odnos.

Taj jezični resurs ekscesivno će biti prisutan i prepoznatljiv u ostacima Heraklitova teksta; on se prikazuje kao izraz same strukture stvarnosti (*lógos eōn*) koja ne dopušta čak ni da se to ime za bit stvarnosti pojavi u obliku izravne intencije nego samo u sklonutom, dekliniranom obliku padeža (*‘lógos eóntos’*); *trôp* prisustva misli u svijetu nije izravno intencionalan prema stvarima, poput božanskog modela kod Parmenida, nego samo ko-incidentan i neizravan, i tek treba biti shvaćen u svome odnosu sa svijetom stvari; umjesto teorijskog-teističkog pogleda s privilegirane točke, *logos* nalaže demonički stav sudioništva.⁵⁷ Iz njega i bogu koji vlada svime po pravdi ne izmiče ništa osim točke pravednosti u samoj vlasti, i u tome je Zeus sličan Odiseju, on dovitljivošću kontrolira sve osim vlastite dovitljivosti koja mu pridolazi izvana, kao tuđi pogled na njegove odnose s drugima koji navodi na uvijek nove okrete.

⁵⁷ Za razložen prikaz ovakvog shvaćanja jezičnih oblika u Heraklitovim fragmentima kao “logičke forme” stvarnosti i opširniju raspravu o modelu “demonskog” mišljenja za razliku od “teističkog” usp. Mikulić 1987, loc. cit.



Ta se unutrašnja dinamika prevrtanja pokazuje na višoj razini *Odiseje* kao narativne cjeline, kroz principijelnu otvorenost mogućnosti u odvijanju radnje protiv koje se Odisej uvijek iznova mora boriti izvana (protiv Posejdonovih ometanja) i iznutra (protiv iskušenja “realnog” u liku sirena, čarobnice Kirke ili nimfe Kalypso) da bi uopće slijedio svoj cilj (povratak na Itaku). On ga ne slijedi beskompromisno, usprkos svim nedaćama ili blagodatima, nego upravo obrnuto, kroz kompromise, uvijek iznova popuštajući se iskušenjima da odustane od njega. Zato se subjektivna perspektiva junaka ne podudara u konačnici s nadmoćnom perspektivom bogova, koja nadzire sve. Odisejeva se podudara ili koincidira samo s drugom partikularnom perspektivom: to je Telemahova detektivsko-istraživačka potraga za ocem. Te dvije perspektive vodi i kontrolira, izvanjski gledano, Atena pa se usud susreta i sretnog kraja čini zajamčenim i neumitnim. No, iznutra gledano, tome nije tako: nije nepoznato samo je li Odisej živ ili njegova putanja poslije odlaska iz Troje i njegovo boravište; upitan je njegov osobni identitet, stranac će morati proći kroz proces ponovnog postajanja Odisejem koji znači noetički, interpretativni rad za njega samoga i za druge. Otud, ako tok radnje i sudbina junaka doista i slijedi po božanskoj providnosti a ne po osobnoj individualnoj odluci, božanska providnost samo je narativna maska. Ep nas uči da ništa od starog identiteta nije zajamčeno; zakonito mjesto se mora zauzeti iznova. Štoviše, *tradicija* ili stari svijet postavlja se kao *kritika identiteta* koja traži jamstvo kroz *performativnu kompetenciju* a ne teorijsko prepoznavanje supstancijalne biti identiteta ili neposredno, nepromijenjeno jedinstvo sa starim svijetom.



Tako nadzor božanske providnosti nad povratkom Odiseja na Itaku, ostvaren narativno kroz stalnu figuru epifanije Ate-ne, dobiva ujedno drugačiju stratešku i konceptualnu vrijednost za samu naraciju: on je tipična teološka legitimacija za zbivanje na drugoj razini, za međusobnu usmjernost dviju radnji – Telemahova traganja i Odisejeva lutanja – koje se neće susresti kroz providnost ili učinak svjesne akcije (Telemahove detektivske, Odisejeve voljne odluke) nego upravo kroz koincidenciju, susretanje (“homerizaciju”) u nesvjesnom promašaju: dospjevši na Itaku Odisej ne zna gdje je ni da li sanja, kao što ni Telmah, koji ga je tražio u Sparti ne samo zato da Odisej ponovo zauzme svoje zakonito mjesto nego i zato da on, Telemah, riješi pitanje svoga nasljedstva, ne zna za njegov dolazak. Svi su na kušnji identiteta i namjera. Drugim riječima, noetički rad na ponovnoj uspostavi nasljeđa odvija se kroz dosljedan narativni postupak paralelizacije radnji u stvarnoj istovremenosti u kojoj se likovi međusobno promašuju: dok Telemah traži Odiseja na Sparti, da bi ušao u trag njegovoj sudbini *od početka* (tj. od kraja Troje), Odisej je na otoku Feačana, takoreći “nadamak” Itake gdje sam pripovijeda o svojim lutanjima. Tako nam se Telemahova istraga u “stvarnom vremenu” ispostavlja kao naše čitanje-slušanje izvještaja o istrazi u virtualnom ili mitskom vremenu. Otud je i samo vrijeme nešto *realno*, procjep između stvarnih vremena, Telemahove istrage u aktualnom i izvještaja o mitskom vremenu, otvara se kroz narativni čin Odisejeve autoidentifikacije. Taj zijeve *realnog* koji stvara akt pripovijedanja, prostor je autohistorizacije ili vrijeme-“bitak” subjekta. Ispunjava ga ono što ga je rastvorilo: akt subjekta ili jezični performans subjektivacije.



To je diskurzivni smisao unutarpripovjedne scene Odisejeva afektivnog, u sebe zatvorenog, nemuštog poistovjećenja sa samim sobom u dvama različitim “realnim” vremenima, sada bivajućim i prije bivajućim. Njegovo istupanje za istinitost stare priče (“mita”) o Odiseju *unutar epa*, postaje historijski istinito tek na razini stvarnog vremena priče o Telemahu s kojom se, međutim, promašuje. Odisejev povratak kući, koji stalno udaljava iz aktualnog vremena padanjem natrag u mit kroz uvijek novo pričanje (Odisej je po riječima Atene “nenasitan pričanja”), dobiva karakter stvarnosti samo onoliko i u onim dijelovima u kojima Odisejeva “žudnja za zemljom očinskom” tek koincidira s detektivskim djelovanjem Telemaha, onoliko koliko ga izvana priprema Telemah, potpuno nesvjestan blizine cilja svoga traganja.

To ne-susretanje svjesnih intencija, detektivsko-noetičke kod Telemaha i voljno-aktivističke kod Odiseja, prikazuje nam još nešto presudnije, naime da subjekt jamstva za istinitost pripovijedanja ne koincidira sa samim sobom. Njegova podudarnost sa samim sobom ostaje otvorena za nov krug autoidentifikacije koja će poprimiti performativni oblik potvrđivanja-dokazivanja pred drugima. Na razini priče, to su kušnje koje Odisej postavlja samome sebi znajući da ih samo on može položiti (poput gađanja iz luka, kojeg nitko od prosaca ne može napeti, kroz ušice dvanaest sjekira), ali to su i kušnje koje mu postavljaju drugi (poput Penelopine zamke s bračnim krevetom). Premda su sve predviđene i pod kontrolom providnosti (jer Atena je ta preko koje Odisej “sam sebi” saopćava plan djelovanja), jedno je ostalo nepredviđeno u samoj srži providnosti: identifikacija subjekta izručena je u prostor izme-



đu stranca-povratnika i drugih čije stvarno vrijeme ne koincidira s njegovim. Nije dakle riječ o tome da identitet Odiseja i povratak vladara ovisi o sposobosti drugih Itaćana da ga prepoznaju; tu sposobnost može osujetiti bilo koji maligni bog, makar stranac i Odisej bili identične osobe, kao što je može inducirati bilo koji dobroćudni bog, čak ako povratnik-stranac i nije Odisej; on je uostalom sad sličan, sad nesličan sebi, a istinski njegova je samo ta prevrtljivost, kako kaže boginja, od koje ne odustaje ni u “najdirljivijem” času povratka na rodni otok niti kad pred njime stoji svevideći bog.

Riječ je o tome da se u situaciji iskušavanja mijenjaju stvarna vremena sudionika: drugi subjekti, koji su tragali za Odisejem u svome, aktualnom vremenu, pribjegavaju sada za slikom junaka u mitskom vremenu da bi obavili noetički rad prepoznavanja koji je refleksivan; dočim Odisej mora prijeći iz mitskog vremena naracije o sebi u aktualno vrijeme performativnog jamčenja za svoj identitet. Ako scene pripovijedanja na dvoru feačkog kralja Alkinoja iznose na vidjelo proces subjektivacije kroz afekt imaginarnog poistovjećenja individue sa svojom idealnom slikom, scena natjecanja u napinjanju “Odisejeva luka” između Odiseja-stranca i Penelopinih prosvaca prizor je subjektivacije pomoću “*tehnike*” *sopstva* – u smislu koji je izrazu dao Michel Foucault – umjesto tradicionalnog *prepoznavanja* na temelju *dubljeg poznavanja sebe*.⁵⁸ Ia-

⁵⁸ Usp. ekstenzivna razmatranja Michela Foucaulta u: *L'herméneutique du sujet. Cours au Collège de France, 1981–1982*, Paris: Gallimard-Seuil (Hautes Études), 2001. za odnos između stoičke “tehnike sopstva” kao oblika “brige za sebe” (*le souci de soi*) i tradicionalnog ideala “samospoznavanja” koji se nasljeđuje od arhajskog doba do Sokrata.



ko prisutni u epskoj naraciji, motivi prepoznavanja (ožiljak na Odisejevoj nozi koji prepoznaje stara sluškinja, reakcija psa) oni služe samo za pripremu performativne identifikacije junaka. Ona je otvorena struktura odnosa između subjekta i drugih, a ispunjava je samo ono što je i rastvara: performativno stvaranje identiteta.

Odatle vidimo da ni Odisejev povratak na Itaku, koji je naložio Zeus a svojim nadzorom osiguravala Atena, niti njegova identifikacija kroz performativnu samopotvrdu ničim nisu zamčeni. Stranac koji se predstavlja kao Odisej samo je stupio na mjesto mitskog očekivanja; stvarnosti aktualnog i mitskog vremena samo koincidiraju, a njihov identitet nema jamca. No, za razliku od mitskog obrasca prepoznavanja kao tehničke identifikacije koja uključuje svoju suprotnost – zabunu s traagičkim učincima, na kojoj počiva i traagička književnost i Nietzscheova pretpostavka traagičkog duha i u filozofskoj misli – epistemička otvorenost koincidencije stvarnosti ne čini samo prividnim (iluzornim ili “samo mitskim”) djelovanje bogova ili providnosti na akt *pristajanja na identitet* između subjekta i drugih nego isključuje upravo mogućnost traagičke zabune: stranac postaje ‘Odisej’ zato što odgovara *Odiseju* u *normativnom očekivanju drugih*, slici-pojmu koja je istinita po pravu zakona “očinske zemlje”. Identifikacija u svojoj biti nije supstancijalna nego koincidentna, i ništa drugo ne jamči *istinitost Odiseja* u stvarnom vremenu osim njegova navođenja drugih na pristajanje i njihova očekivanja od njega da se pokaže *kao* onaj koji je bio. Osobni identitet se tu u epu prikazuje kao sporazumni identitet ili efekt priznanja (od) drugih. No, obrnuto,



pristajanje drugih ili intersubjektivni identitet performativni je učinak tehnike kojom se epski akter iz mitskog vremena narcističkog identiteta ili afektivnog poistovjećenja sa sobom prevodi u aktualno vrijeme ili vrijeme subjekta. Proces subjektivacije u bitnome je noetički rad posredovanja, a ne neposrednost eidetičkog uvida.

Zato, osim što obezvređuje djelovanje providnosti i čini bespredmetnom mogućnost tragičke zabune, prizor autonomnog performativnog samoproizvođenja identiteta u (pripovjednoj) stvarnosti intersubjektivnih odnosa ponovo ukazuje na mjesto anonimnosti autorskog jamstva, na ‘moí’ iz 1. stiha *Odiseje* koje ne pripada nikome, koje ostaje nezaposjednuto premda iz unutrašnjeg svijeta epa na njega pretendiraju dva konkretna kandidata: Demodok, kao unutrašnja figura “krasnog pjevanja”, i njegov izazivač u pitanju istinitosti, Odisej.

Kako da obojica, usprkos svim “prevratima”, ostaju nerazrješivo unutarpripovjedni likovi pjevača-svjedoka za koje svjedoči još samo izvanjska publika (za Demodoka, feački “boljari”, za Odiseja “mi”), pravi karakter veze između unutar-epske konfiguracije istinitosti i pjesnika koji se najavljuje na rubu *Odiseje* kao metanarativna instanca, ostaje i dalje otvoren. Stvarna referencija toga referencijalno nedefiniranog, indeksikalnog izraza ‘moí’ koji pretendira na konkretnost poput deiktičkih izraza, dade se identificirati, kao što je već pokazano, na temelju kulturno-historijskog znanja, u “homerskom” pjevaču Demodoku. Međutim, on je doista samo sličan Homeru; između dviju pjevačkih figura, unutarepske i vanepске, postoji tek analogijska pretpostavka koja po definiciji počiva



na drugoj, implicitnoj pretpostavci ontološke naravi: na distinktnosti, neidentičnosti relata. Da bi ona bila epistemološki prevladana, tj. da bi dopustila pouzdaniji, imanentni zaključak o istovjetnosti između “Demodoka” i “Homera” (koji se mora pozivati na druge kulturno-historijske izvore, što pak znači: da bi epske pjesme bile genuini dokument vlastitog svijeta), unutarepska scena pjevanja o Odiseju i drugim junacima iz Troje, s pjevačem Demodokom, morala bi sadržavati materijalni dokaz – narativnu formulaciju kod samog Demodoka koja nedvojbeno daje prepoznati tipični “Homerov” oblik i sadržaj invokacije iz 1. stiha *Odiseje*: “ándra moi énnepē Moûsa polýtropon [...]” Umjesto toga, u epu se za Demodoka (i druge pjevače) kaže uvijek samo tipično “zapjeva pjevač, potaknut Muzom” ili “rekoše mu pjevati”.

Time je pjevač sa svojom gestom “otpočinjanja” postavljen i sam kao predmet kazivanja, zajedno sa sadržajem koji pjeva, štoviše, njegovo pjevanje samo je predmet (formulaične i obezličene) tvrdnje. U tome je posve odsutan onaj tanki trag personalizacije akta pjevanja što ga iskazuje “homersko” *moí*, a s njime i trag osobnog autorskog jamstva, ma kako bio sadržajno prazan i još anonim. Otud, umjesto analogije između Demodoka i Homera, koja počiva na ireducibilnoj pretpostavci ontološke distinkcije relata, za razumijevanje odnosa između dviju figura pjevača, unutarepskog i vanepskog, ne smijemo tražiti identifikaciju nego postaviti još dublju razliku, proces razmicanja. Osim ako ne želimo kompenzirati gubitak mogućnosti poistovjećenja i dogmatski kapitalizirati analogiju formulacijom da je sam Homer bio na isti način dionik istog ep-



skog svijeta kao Demodok. Usuprot tome, razliku između Homera i Demodoka možemo legitimno uvesti i definirati upravo kao razliku koju sadržajno ispunjava Odisejev “trôp” istine koji ga, kao što smo naprijed vidjeli, ne dovodi samo u blizinu aktanata glagola iskazivanja, nego ga čini njihovim “operaterom”: on je taj koji izriče ‘moí’, koji postavlja pitanje o istinitosti pripovijedanja i koji ne istupa samo kao njegov jamac nego i kao kritički cenzor “divnog pjevanja”. Taj metanarativni događaj unutar svijeta naracije stvara kadar narativnog viđenja koji je širi od Demodokova upravo za taj subjektivni moment ili Odisejev “zavrtanj”. Ako ne računamo sadržaj *Odiseje*, koji u odnosu na sadržaj *Ilijade* donosi ogromnu količinu nove građe protkane “intertekstualnim” referencama između dvaju korpusa, upravo taj neugledno mali isječak teksta *Odiseje* donosi svu relevantnu razliku bez koje bi *Odiseja* bila samo nastavak *Ilijade* u istom žanru, čime se uglavnom i smatra, bez obzira na novosti u epskoj slici svijeta.⁵⁹

⁵⁹ Aristokratski svijet ratničkih običaja vs. trgovački-kolonizatorski pogled na svijet. Ta je razlika i sama tematizirana u epu (usp. citiranu svađu između Odiseja i Eurilaja na Alkinojevu dvoru, *Odiseja* 8, naprijed bilj. 36), pa je otud inherentna samoj *Odiseji*, a sam “proračunati” Odisej, “brz na dobitak”, veoma je osjetljiv na svoje borilačke sposobnosti koje krasi “boljara” jednako kao i na svoju dovitljivost u računu ili na ljubavničku potenciju. Za diskusiju o “promjeni mitskog svjetonazora” u *Odiseji*, koja pogađa i vezu između ekonomske i seksualne moći, podsjećam na epohalnu interpretaciju u obliku “ekskursa” kod Maxa Horkheimera i Th. Adorna, “Odysseus oder Mythos und Aufklärung”, u: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch 1969. (prijevod: *Dialektika prosvjetiteljstva*, Sarajevo:



Razlika između njih je teorijska a njezina osnova je prevrat u samoj srži naracije kroz postavljanje uvjeta istinitosti. S obzirom na to, ono što omogućuje da se u 1. stihu *Odiseje* pojavi rječica ‘moí’ kao novum u odnosu na potpunu bezličnost oblika invokacije u 1. stihu *Ilijade*, upravo su dvije scene s Odisejevim plakanjem koje, kao što smo vidjeli, i same sadrže relevantnu razliku u modusu jamčenja istinitosti: prvo u obliku afektivnog poistovjećenja Homerovog “stvarnog” Odiseja s Demodokovim, mitskim Odisejem kao subjektom patnje; drugo u obliku intencionalnog-intelektualnog poistovjećenja onog prvog Odiseja s ulogom “teorijskog” svjedoka mitskih događaja, s figurom “onoga tko vidje”. Otud možemo zaključno reći da se “homerski pjesnik” s ruba *Odiseje* u 1. stihu ne ponaša toliko kao stvarni unutarpripovjedni pjesnik Demodok, “potaknut Muzom” kome “rekoše pjevat”. Više od toga, on se ponaša kao *ostvarenje* onog idealno projiciranog, virtualnog “Demodoka” koga stvara Odisej *izazivajući ga* na istinito nadahnuće pjevanje *iz sebe*. Sa izvanjskog stajališta, to unutrašnje “kao da” znači samo jedno: kao da je preuzeo Odisejevo imaginarno *ja* koje se poistovjećuje s *ja* koje je vidjelo, upućeno Demodoku u dekliniranom obliku ‘moí’. To dvostruko prelomljeno *ja* jest ono ‘moí’ koje se okreće prema Muzi.

Taj *kao-da*-karakter preuzimanja mjesta govornog subjekta ne obezvređuje analogiju između unutarepskog i vanjskog pje-

Veselin Masleša (Logos), 1989; također Hans Blumenberg, *Die Arbeit am Mythos*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1959 i kasniji rad *Der Prozeß der theoretischen Neugierde* (= *Die Legitimität der Neuzeit*, III, erneuerte Auflage, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1999).



vača epa (Demodoka i Homera) nego, naprotiv, nadoknađuje i ispunjava ontološku prazninu između relata na kojoj analogija počiva, čineći je prostorom napetosti: ‘moí’ kao retorički višak u stajaćoj formuli epskog jezika, *flatus vocis* bez referencije u izvanjezičnoj stvarnosti, postaje organizacijsko težište epske naracije kao diskursa time što se kroz njega izražava posve nova instanca subjekta koji nastupa kao jamac istinitosti. Premda se ona izražava istim (jezičnim) sredstvima i u istom (jezičnom) mediju kao i ostali sadržaji epske naracije, ona je prethodno uvela razliku između sebe i ostalih sadržaja. Subjekt je akter unutrašnjeg razlikovanja unutar pripovijedanja koji se pokazuje na njegovoj površini u ‘moí’, i indikator njegova pretvaranja u stvarnosni diskurs. On ne postaje personaliziran nego se pragmatički teoretizira u figuru subjektivnog, svjedodžbenog utemeljenja. To je efekt Odisejevog trôpa istine.

Utoliko, onaj retorički višak u epskom jeziku pod imenom ‘moí’ mjesto je na kojem epska naracija, pjevanje o junacima i njihovim podvizima, pokazuje dispoziciju prema samoprekoračenju ili metamorfozi u smjeru istinitog izvještavanja o događajima. Ako žanrovski još ostaje ista, *Odiseja* donosi u odnosu na *Ilijadu* zaokret prema historijsko-subjektivnoj instanci eksplicitnog, kazivajućeg *ja* koje, iako empirijski prazno, nastupa kao figura jamca istinitosti kazanih sadržaja. Otud, okolnost da se taj znak subjektivnog jamstva pjevača-autora javlja na vanjskom rubu *Odiseje*, ali *ne i* u njezinoj nutrini (npr. u Demodokovu eksplicitnom i izravnom zazivu Muza), ima dodatnu strukturnu vrijednost. Subjektivno jam-



stvo autora obraća se izvanjskoj publici *Odiseje*, a ne unutrašnjoj publici pra-*Odiseje* (koja se sastoji od pjesama-epizoda iz *Ilijade*), to znači s ruba jednog novog vremena koje je upravo aktualno vrijeme izricanja ‘moí’, različito od stvarnog vremena pjevanog svijeta. Tako uviđamo da se mi, kao izvanjska publika Homerova pjevanja, za razliku od unutrašnje publike koja sluša Demodokovo pjevanje, nalazimo u onom položaju koji Odisej u svome istupu protiv vrača Kalhanta (*Ilijada* 2. 300 sq.) pripisuje nazočnima sudionicima događaja: naime, da budemo svjedoci i da sami znamo “u duši” kako stoji sa stvarima.

Taj poziv na sudjelovanje u noetičkom aktu promišljanja odnosa upućen je dakle iznutra. Time smo ponovo dospjeli na ishodište analize, do Hesiodovog postavljanja metanarativne epizode o susretu čobana-pjevača Hesioda s helikonskim Muzama u samo teogonijsko izlaganje.

II. Naracija i stvarnosni diskurs 'počelá'

1. Redanje pripovjednih početaka i "prvo od prvih" (*Teogonija* 31–115)

Zazivanje Muza, koje u homerskom epu ujedno označava neposredno uvođenje u tematiku pripovijedanje kao i početak same narativne radnje, nalazimo ponovo u proemiju Hesiodove *Teogonije* ali u radikalno promijenjenom obliku. Ono s jedne strane preuzima figuru izričite najave prisustva pjesnika-pjevača koju smo vidjeli u *Odiseji* i, zajedno s time, *problem* njegove subjektivne istinitosti u naslijeđenom umijeću pripovijedanja; ono proizvodi troje – istinito-lažno-i-slično. S druge strane, to ponavljanje motiva božanskog nadahnuća, autorске osobnosti i historijske istinitosti dobiva potpuno drugačiji oblik i status u epskoj naraciji kod Hesioda. Ono više nije njezin organski, nerazlučeni sastojak, nego poseban, diskurzivno izdvojen predmet. Porijeklo i temelj te formalne promjene već smo nazrijeli na početku, u načinu Hesiodove tematizacije istinosne vrijednosti "božanskog" pripovijedanja. On je formalno posve drugačiji nego početak homerskih pjesama ali sama tema usmjerila je analizu prema dubini homerskog epa gdje se isti taj motiv metanarativne refleksije daje u specifičnom pripovjednom obliku kroz scene razgovora unutarpripovjednih li-



kova. Ti likovi nisu nipošto arbitrarni nego izuzetno promišljeno motivirani: njima takva “teorijska” pitanja poput nadahnuća, istinitosti i djelovanja-recepcije pripovijedanja pripadaju po naravi ili “čudi” (Odisej), po funkciji (pjevač Demodok) ili po položaju (privilegirani članovi publike, poput kralja Alkinoja).

Promjena o kojoj je riječ sastoji se u strukturnom pomaku i preobrazbi triju sastavnih i nerazlučivih dijelova homerske invokacije Muze – tematske riječi na početku svakog prvog stiha, vokativnog oblika zazivanja i imperativnog oblika glagola *dicendi* – prema posve drugačijem sintaktičkom obliku. Ta promjena je ujedno i promjena na razini sadržaja a ne samo markantna stilska figura. Riječ je upravo o tome da formalni i sadržajni aspekt tvore jednu cjelinu, upravo kao kod samog Homera, no promjena u odnosu na Homera radikalna je zato što se tiče *tipa* pripovijedanja, a ne jednog od aspekata. Riječ je o promjeni epske naracije u stvarnosni diskurs *izlaganja* (teogonijskog “traktata”) i stoga, kad je riječ o samoj *promjeni*, možemo doduše govoriti o ponavljanju homerskog “pitanja” (građe, forme, autorstva), ali njegova rješenja više nisu homerska. Ponovimo ovdje početak proemija Hesidove *Teogonije* u tekstu izvornika:

*Mousáōn helikōniádōn archōmeth’ aeídein
hai th’ Helikōnos échousin hóron mégá te zathón te.*⁶⁰

⁶⁰ Grčki tekst prema: *Hesiod, Theogony*, ed. with Prolegomena and Commentary by M. L. West, Oxford: 1966. Stih ću navesti ponovo u prijevodu Branimira Glavičića: “Počnimo ponajprije helikonske pjevati Muze/



Pogledamo li bliže, promjena u 1. stihu proemija *Teogonije* sastoji se naprosto u tome da ne sadrži invokaciju ili zaziv Muze, iako navodi ime 'Muza', i to u množini. Drugim riječima, Muza se više ne oslovljava u naslijeđenom tipičnom obliku epske formule, imperativne rečenice s logičkim subjektom u vokativu. Time se, na pjesničko-strateškoj razini, Muzama više ne izriče nalog iz pozicije skrivenog historijskog subjekta da pjevaju (pripovijedaju, recitiraju) o nekoj određenoj tematici. Umjesto toga, promjenom sintaktičkog oblika početne fraze, same Muze postaju *prvi tematski predmet* pjevanja, a nalog je sada upućen samome pjesniku-pjevaču. On je prvi slje-

Koje veliku, svetu nastavaju goru Helikon!" (loc. cit., 85). – Premda prijevod znatno odstupa od izvornika utoliko što ne slijedi princip da tematska riječ dolazi prva (doslovniji prijevod bi mogao glasiti, uz gubitak metrike: "Od Muza helikonskih počnimo [najprije] pjevati [...]"), rješenja u Glavičičevu prijevodu nesvjesno anticipiraju smjer moje analize: prevodilac stavlja glagol "počnimo" na sam početak stiha, kao prvu tematsku riječ, a "Muze" stavlja na sam kraj stiha, i to u akuzativu objekta, kao da ovisi o rekaciji glagola *aeídein*, a ne *árchesthai*. Time je u prijevodu učinjen korak dalje od Hesiodova izvornika, ali posve u smislu Hesiodove intencije da "pjevajući Muze" zauzda njihov trokraki jezik istinito-lažnog-i-sličnog. Sljedeća interpretacija u djelomičnom je ali značajnom raskoraku s gledištem o "mitološkoj misli" i "logici dvosmislenosti" kod Hesioda nasuprot kasnijoj logici, između kojih stoji "formalna logika tragedije", a koje zastupa Jean-Pierre Vernant, "Grčka tragedija: problemi interpretacije", u: Donato-Macksey (ur.), *Strukturalistička kontroverza*, Beograd: Prosveta, 1988., str. 317–341 (335). Vernantovoj pretpostavci o "logičkim i mitološkim oscilacijama dvosmislenosti", o "nerazdvoživosti dobrog i lošeg, crnog i bijelog" ne proturječi samo drugačija mogućnost razumijevanja proemija *Teogonije*, koje ovdje zastupam, nego ga izravno potvrđuje Hesiodov postupak *striktnog razlikovanja* dobrog i lošeg, npr. u spjevu *Poslovi i dani*, čemu ću se obratiti kasnije.



deći i jedini kandidat koji preostaje nakon uklanjanja Muza a za kojega znamo na temelju homerskog ‘moí’ iz 1. stiha *Odisije*. Slijedom te promjene, na mjestu prvih tematskih riječi koje u *Ilijadi* i *Odiseji* simboliziraju cijeli sadržaj epa (*srdžbu* Ahileja, *doživljaje* Odiseja), kod Hesioda nalazimo samo ime Muza, a imperativ glagola kazivanja, kojim se nalog pjevanja izriče izravno Muzi, prenesen je na glagol koji izravno izričemenjuje sam akt “počinjanja” (árchesthai) umjesto da ga neizravno naznačava glagolom *dicendi*; štoviše, glagol *dicendi* (aeídein) sad je pridružen kao sekundaran, kao sintaktička dopuna koja doduše specifično izražava da je sadržaj “otpočinjanja” *pjevanje*, ali je, kao što ćemo vidjeti, posve redundantan. Premještanje naglaska s glagola kazivanja na samo *otpočinjenje* kazivanja povlači za sobom nužno i promjenu sintaktičkog oblika u kojem se pojavljuje figura “Muze”: umjesto vokativa, koji u homerskoj pjesmi kroz imperativ glagola evocira logički subjekt radnje, to je sada genitiv koji – premda gramatički ovisan najprije samo od rekcije glagola *árhomai* (početi od) – izražava tematski predmet od kojeg sad počinje nova, Hesiodova “pjesma”. Ona nije tek nov primjerak u nizu istih pjesama nego je početak novog načina pjevanja, premda objedinjuje elemente nasljeđa: veličinu i sekvencijalnu strukturu homerskih epova i nov žanr himni.

Tako vidimo ponovo: točka od koje otpočinje pjevanje ujedno imenuje i njezinu temu. Sve je, dakle, kao kod Homera ali, kao što ćemo vidjeti još točnije, više ništa nije homersko; čak ni čašćenje Muze prvim mjestom u stihu nema vrijednost onog prvog i najčasnijeg, usprkos Hesiodovom ponovljenim uvjera-



vanjima. Ono je samo plaćanje-naknada za prijevaru Muza, takoreći za pjesnikov ljubavni trud s nekom drugom, neimenovanom boginjom čiji će se plod vidjeti nakon procesa sazrijevanja ideje, na drugom kraju proemija: to je istinit govor o onome što govor čini istinitim. Ovdje još ne znamo ništa o tome novom momentu.

Prevođenje Muze iz logičkog subjekta rečenice u gramatički i logički objekt iskaza tektonski je pomak u naraciji koji stvara posve nove diskurzivne stvarnosti (novu retoriku, nov žanr i nove sadržaje). Najprije, invokacija Muze, koja je tradicionalno zadana, formulaična i gotovo mehanička, pretvara se u veću diskurzivnu jedinicu himničkog karaktera, u pohvalu Muzama istog oblika kakav se prepoznaje u tzv. "Homorovim himnama".⁶¹ Među njima je dakako i himna Muzama u

⁶¹ Za sljedeća izlaganja usp. *Hesiod, Homerove himne*, s tumačem i predgovorom B. Glavičića, 2. izd. Zagreb, "Demetra" 2005., str. 165–385 (367). Za grčki tekst usp. također i *Hesiod. The Homeric Hymns, and Homerica*, with an English Translation by Hugh G. Evelyn-White, Harvard University Press (Loeb, No. 57), 1914 (repr. 1982). Za književno-historijsku diskusiju usp. Friedländer 1914 [1960]. – Nasuprot tendenciji da se ova Hesiodova pohvalna pjesma Muzama u proemiju stavi u kontinuitet sa zbirkom "Homerovih" himni, ovdje je važnije pokazati da njezino mjesto u proemiju utječe na njezin žanrovski karakter i mijenja ga iz himničkog u veridički. Muze su utoliko predmet (pohvalnog) pjevanja (koje tipično izlaže mit o njihovu porijeklu i poslu što ga one obavljaju na Olimpu) ukoliko same pridonose njegovu istinitom karakteru. Drugim riječima, dok "homerska" himna svečano ali nediskriminativno hvali njihovo lažljivo-i-istinito biće, Hesiodova je pohvala izbirljivija, manje svečana ali zato "ozbiljnija" u Platonovu smislu toga izraza iz *Fedra* i *VII. pisma*. U odnosu na homersku himnu Muzama (koja ujedno spominje Zeusa i Apolona), Hesiodova uvodna pohvala poprima značajke aplikacije himne kao primjerka jednog literarnog žanra u posve novom diskurzivnom kontekstu.



ukupno sedam stihova, koju s proemijem *Teogonije* ne povezuju samo gotovo istovjetna forma početka (“Od Muza počnimo prvo [...]” ili istovjetni motivi (stihovi 2–5 himne odgovaraju stihovima 94–97 *Teogonije*). Ono što ih puno jače povezuje, jeste metaliterarna gesta pjesničkog zavjeta ili “ugovora” kojom završava ta kratka himna:

*Zdravo, Zeusova djeco! Vi moju nagradite pjesmu!
A ja ću sjetit se vas i u drugim pjesmama svojim.*⁶²

Taj se zavjet ispunjava najizdašnije u proemiju *Teogonije*, ali on se ne ispunjava ništa manje u svakoj himni svakom drugom božanstvu. Jer početak svake himne sadrži ili izravan poziv Muze da pomogne pjevanju ili imenovanje samog otpočinjanja pjesme ili pak ime božanstva kojemu se počinje pjevati himna. Već iz površne usporedbe početnih stihova različitih himni očigledno je da su tri različite verzije početka – “homerska” s obraćanjem Muzi i riječju ‘moj’, “hesiodovska” s navođenjem imena Muza u genitivu množine i glagolom počinjanja u 1. licu množine, i konačno, treća verzija, u 1. licu jednine glagola “počinjati” – narativno ekvivalentne kao formule početka i izražavaju konceptualno istovjetnu stvar. Tako formula koja na početku donosi ime božanstva – “[Božanstvo X] *počinjem* pjevati” (v. npr. Demetri I, Dionisu II) – znači isto što i “Muzo, *kazuj mi* djela [božanstva X]” (npr. Afroditi I) ili “Ja ću pjevati [o božanstvu X]” (npr. Afroditi II, Dionisu I). Obraćanje Muzi, obraćanje sebi i obraćanje opjevanom

⁶² *Homerove himne*, prijevod B. Glavičić, ad loc.; usp. Loeb, Evelyn-White, *The Homeric Hymns*, br. XXV, loc. cit., str. 450–451.



božanstvu istovrijedno je i formalno i sadržajno, kao tri različite verzije jedne te iste stajace figure metadiskursa. Otud ne čudi da himna Demetri II (ovdje, str. 201., Evelyn-White, str. 436) ima dva eksplicitna imenovanja početka:

*Demetru **počinjem** pjevat' ljepokosu, boginju časnu,
Nju i njezinu kćer, krasoticu Persefoneju.
Zdravo boginjo! Čuvaj nam grad i **započni** mi pjesmu!*

Premda je himna reducirana na početak ili zaziv, posve je uočljivo da ima dva eksplicitna početka; tu se iz jedne točke koja označava pjevača (*počinjem*, *započni mi*), sintetiziraju dvije strane božanstva – onu koja se pjeva (objektu: Demetra) i onu koju se zaziva (subjektu: Muze). One su ovdje spojene u jedno nadahnuće: naime, božanstvu kojemu je namijenjena “moja” pjesma (Demetra) pripada i počinjanje i početak.⁶³

Upravo takvo isto umnožavanje ili “redanje” početaka vidjet ćemo u proemiju *Teogonije*. Ono je posljedica (ili prate-

⁶³ To sa svoje strane ukazuje na značajnu spoznaju da je božanski bi-tak Muza više funkcionalan nego supstancijalan. To je razlog njihove univerzalne upotrebe: dok se one kao sama moć ili “duh” pjevanja javljaju u svim pjesmama svim drugim božanstvima, u himni koja se tiče njih, javljaju se samo Zeus kao njihov otac, te Apolon, koga kao drugog učitelja pjevača pored Muze formulaično navodi i Odisej. Utoliko i sama himna Muzama nije toliko namijenjena njima i njihovu porijeklu nego “ljudima pjevačima i kitaraičima koji potječu baš od Muza i Apolona” te samom pjevanju. Himna Muzama je pohvala pjevača samome sebi ili rodu smrtnika koga “vole Muze” i s “čijih usana teče slatka besjeda”. Upravo to “slatko mjesto” ljubavnog odnosa smrtničkog i božanskog točka je u koju ubada Hesiod ali s drugim, “suhoparnijim” interesom za istinu a ne za slatko pjevanje. U odnosu na “hedonizam” homerskog pjesnika himni, Hesiod nam se pokazuje kao asket istine.



ća pojava) istog tektonskog pomaka kojim se Muza premješta s vanjske strane narativnog kruga u njegovu unutrašnjost, s pozicije “subjekta” nadahnuća u objekt nadahnutog pripovijedanja, i kojim se uopće otvara prostor za tematizaciju historijskog subjekta same književne produkcije u eksplicitnom *ja*-obliku koji je posve nov u odnosu na tradiciju. To je pjesnik-pjevač koji ne kaže više samo, poput Homera, “Pjevaj mi” nego također – i sve više i insistentnije – “Ja pjevam”.⁶⁴ Karakteristično, od većinskog broja himni koje sadrže glagol počinjanja ili prvo tematski imenuju božanstvo, jedino citirana himna Demetri II, homerska himna Muzama i Hesiodova “himna” Muzama u proemiju izriču glagol počinjanja u imperativu (Demetri II u 2. licu jednine ‘árche’, himna Muzama u 1. licu jednine: ‘archōmai’, Hesiodova himna u 1. licu množine: ‘archōmetha’). Time Hesiodova himna u proemiju predstavlja srednji slučaj koji s jedne strane povezuje motiv naloga (nalog Muzi i nalog sebi) a s druge strane naznačuje prijelaz s božanskog na smrtnog pjesnika, i to preko kolektivnog “mi”.

⁶⁴ O ukupno 33 “Homerove himne” u zbirci, njih čak 17 sadrže u 1. stihu glagolski izraz u 1. licu ili zamjenicu *ja* u formuli početka (‘archómenos ...’, ‘archomai ...’), dok samo 9 himni sadržava “invokaciju” Muze; ali većina ovih kao i sve ostale, koje se izravno obraćaju slavljenom božanstvu, iskazuju na drugom mjestu osobnu zamjenicu, najkasnije na kraju himne, u karakterističnom formulaičnom završetku metaliterarnog karaktera. K tome, pjevač tu u oproštajnom pozdravu božanstvu najavljuje prijelaz na drugu pjesmu i *ponovo imenuje* akt početka i – što je osobito karakteristično – izdajnički obećava tome (kao i svakom drugom) božanstvu isto ono što je obećao i Muzama (usp. “Zdravo, boginjo / odn. Pozdravljen budi/ Počevši prvo od tebe, sad prelazim na drugu pjesmu./A ja ću sjetit se tebe i u drugim pjesmama svojim”).



No, mimo toga Hesiodova pluralnog *ja* – koje se uostalom, kao što smo već naznačili, u samom proemiju pokazuje kao ime za obično, ali udvojeno *ja* ('*ja*' i 'Hesiod'), takoreći kao Hesiodov "dual" – ovdje je važno zadržati da se Muze u 1. stihu proemija *Teogonije* (slično kao i samoj u homerskoj himni, i također kao neka druga osobito "časna" božanstva, poput Demetre i Apolona) javljaju u dvostrukoj ulozi – kao začetnice pjevanja i kao njegov tematski predmet; upravo to, zajedno s trećom točkom pjesnika kao nosica počinjanja, tvori sintetičku narativnu figuru *početka*. Otud, početi ne znači samo dvoje – početi kroz nadahnuće, uz pomoć Muza (*hypò Mousôn*) i/ili početi od Muza (*apò Mousôn*) kao tematskog predmeta; početi pjevati ispočetka (*ex archês aeídein*) podrazumijeva osim nadahnuća i predmeta pjevanja prisustvo ljudskog, smrtnog subjekta pjevanja koji se uvijek iznova javlja kao treći, sad ne samo naznačen ili nevidljivo su-prisutan, nego posve eksplicitan moment uz prethodna dva. Početak nije smo dvostruk-dvorog, nego je sad redovito tročlan ili trokrak. Osim teme pjevanja i Muze, on obavezno imenuje i pjevača. Uhvaćena u nov jezični oblik koji imenuje i subjekt iz kojega izvire nalog za pjevanje, figura početka ponavlja se u proemiju *Teogonije* proizvoljno mnogo puta kad god to izgleda potrebno (st. 1, 36), ili se može, kao i u "Homerovim" himnama, preobratiti natrag u staru homersku formulu iz *Odiseje* s '*moí*' (usp. *Teogonija*, st. 114) bez opasnosti od ponovnog pada u anonimnost: bezlično '*moí*' sad nepovratno znači "meni, Hesiodu". Otud, ponavljanje formule počinjanja pjesme dobiva nov smisao: ona je znak ili figura novog, *sadržajnog* početka koji nalazi svoga jamca.



Početna formula iz 1. stiha proemija *Teogonije* ponavlja se u 36. stihu kojim počinje pretpostavljena himna Muzama ("Počnimo, dakle, prvo od Muza [...]"), zasebna narativna jedinica unutar proemija, koji i sam u odnosu na teogonijsko izlaganje predstavlja zasebnu jedinicu. No, on isto tako markira granicu prema odsječku proemija koji mu neposredno prethodi. To je epizoda o susretu između Hesioda i Muza (st. 22–35); riječ je dakle o mjestu prevrata u samom početku naracije – ili sad točnije rečeno: narativa početka – između historijskog i mitskog sadržaja, pri čemu sam poredak već predstavlja prevrat u logičkom slijedu, jer je historijski sadržaj epizode između Muza i pjesnika ono novo dok himna Muzama koja slijedi donosi mitski, star i poznat sadržaj (rođenje devet Muza iz vanbračne ljubavne veze Zeusa i Mnemosine, njihove pojedinačne nadležnosti i ulogu zabavljačica na Olimpu). Premda nov zaziv Muza u 36. stihu djeluje kao formula pravog početka, kojom se pripovijedanje, nakon duže digresije, vraća na pravi sadržaj još jednom izričitom gestom (usp. 'týnē': "dakle"), mi znamo da je to naglašeno ispunjavanje zavjeta slavljenja, a da težište pripovijedanja leži upravo na digresiji koja prethodi himni, na događaju susreta koji ima dramske značajke.

Susret se naime ne odvija toliko u jasnom prizoru oslovljavanja, iskazanog u neizravnom i izravnom govoru (st. 24–25, 26–28), i predavanju štapa ("grane bujne lovorike", st. 30–31) koliko je zapravo više razrješenje neprimjetno nastale napetosti. Nju stvara nagli prevrat duge scene motrenja Muza u njihovom gorskom obitavalištu Helikonu (st. 2–21) u iznenadno i



izravno obraćanje promatranih Muza onome tko ih promatra. Pjesnik, koji se u 1. stihu najavljuje kao “mi”, pojavljuje se kao odabranik Muza najprije samo u tome procjepu ili prevratu jednog modusa naracije u drugi, kao zatečen, uhvaćen tako-reći iza leđa, *in flagranti* “špijuniranja”. Naime, samo ta *sugestija* zatečenosti čini sav konkretni, iako također tipični, *sadržaj događaja* koji se zbija dok je “[Hesiod] jaganjce pasô pod presvetim on Helikonom” (st. 23–24) a sve drugo što slijedi u opisu susreta samo je navođenje značenja koje mu on sâm pridaje i vanjskih znakova kojima legitimira to svoje tumačenje za koje, na kraju, sam jamči *in actu* pjevanja. Čitava ta osobna drama postajanja odabranikom Muza koja počinje najavom “sebe” u nalogu za pjevanjem u 1. stihu proemija, preokreće se u stihu koji najavljuje nov narativ i prekriva rasjed između dvaju modusa naracije, objektivirajućeg promatranja Muza i njihova pojavljivanja iza leđa: “One Hesioda naučiše lijepu pjesmu” (st. 22). Taj “lakonski” kratak stih ne otkriva samo da je pjevač “mi” iz 1. stiha pojedinac “Hesiod”, nego, još više, markira njegov položaj na mjestu rasjeda kojeg prekriva. Odabranik Muza postao je onaj tko je zatečen u *teoriji*, tko ih je prethodno motrio u njihovoj *raskrivenosti*: to nije tek istina u nizu prizora njihova “bitka” božanskih pjevačica ispod Helikona (st. 3–21), vezanih susjedstvom za Harite i Hímera, božanstva dražesti i zanosa požude (st. 64), što sve može vidjeti oko svakog gorskog pastira i prepričavati. To je istina zatečenog pogleda koji vidi više od viđenog a koju sada, i same zatečene, iskazuju Muze kroz porugu svoga otkrivača:



*“Čobani poljski – rđe i pokori, trbusi sami!
Mnoge laži mi znamo kazivati istini slične,
Ali, kad hoćemo, znamo objavit’ i istinu pravu.”*

Odatle konačno vidimo poantu zagonetnog, besadržajnog i smisaono potpuno otvorenog obraćanja Muza “čobanu Hesiodu”. Ono što one prenose na njega darujući mu štap, jest samo ono što one imaju – “divno pjevanje” ili “božansku pjesmu” sa istom svrhom koja je i njima dodijeljena: naime, kao što one, bića vesela srca i lijepoga glasa, koje su plod i izraz ugone Zeusova ljubovanja s Mnemosinom, donose “zaborav zala i odušak od svih briga” (st. 53–68), da i on podari ljudima “zaborav žalosti” i “odvrćanje od tuge” (98–103), “slaveći budućnost i prošlost”, “dičeći rod bogova blaženih vječnih” (32–34), onih “od iskona” i onih “koji od njih su potekli” (44–50); i isto tako, kao što one “po redu, Zeusa, bogova oca i ljudi/ pjesmu započinju s njime i svršuju boginje Muze” (st. 47–48), i Hesiod “njih nek’ uvijek i prve i posljednje pjeva” (st. 34). Premda ovdje navodi sve podudarnosti između pjevanja Muza i svoga pjevanja, Hesiod šuti o razlici u predmetu toga “uvijek prvog i posljednjeg pjevanja”. Dok naime Muze, pjevajući rod bogova od iskona, zazivaju Zeusa na početku i na kraju, premda on nije od iskona ali je “njegova moć med bozima najveća, prva”, pa *time* “razveseljuju tako na Olimpu Zeusovo srce” (st. 49–51), istina Hesiodova prvog i posljednjeg zazivanja Muza više je i od razveseljavanja ljudi “slatkom besjedom” ali također i od razveseljavanja njihova srca ugodom od pjesnikova ugađanja zato što je njihova moć pjevanja najveća i prva “med



bozima” pa tek onda Apolonova (Himna XXV, st. 1). Istina leži u nečemu drugome.

Zaziv Muza ponavlja se s raskrivenošću Muza koju sad izriču one same *u iznudici*; ona se tiče samog božanskog kazivanja u čijoj je biti da po volji kazuje lažno-slično-i-istinito. *To* je višak u pjesnikovu znanju o Muzama, koji uopće čini njegovo “osobno” znanje. Zato, zazvati ponovo Muze na kraju proemija ne znači za pjevača-znalca ispuniti zavjet uvijek ponovnog zazivanja na početku i na kraju da bi im ugodio nego da ih natjera da sâme hoće sâmo istinito kazivanje. To za pjesnika znači, odvojiti Muze od svoga kazivanja i stupiti na njihovo mjesto; otuđiti kazivanje od Muza i tako natjerati sâmo kazivanje da bude istinito. To je smisao raskrivanja magle oko Helikona što otkriva istinu o istini Muza. To je istina samog kazivanja.

Taj se prevrat na kraju proemija odvija tako da imperativno obraćanje Muzama crpi drugu ilokutivnu snagu nego što mu daje zahtjev nadahnuća; to je snaga pitanja o početku, od iskona. Premda sâme, kao ni Zeus, nisu od iskona i nisu mu bile svjedoci, njihova moć pripovijedanja je “med bozima” najveća i prva jer su kćeri Mnemosine, boginje sjećanja, i Zeusa, gospodara poretka. Otud je Hesiodov ponovni zaziv Muza na kraju proemija dvoznačan; on se oprašta od njih slaveći ih istovjetnom frazom kojom završava Homerove himna Muzama (“Zdravo, Zeusova djeco, podar’te mi zanosnu pjesmu!”) da bi, kao i u himni, preuzeo njihov posao pjevajući *drugu* pjesmu. Ta “druga” pjesma ovdje je teogonijski spjev koji više ne pjeva o Muzama u slavu Muza, niti pak o svome susretu s njima, nego o postanku onih bogova od kojih su one posta-



le a koji su postali od prvih vječitih bića. Posljednji zaziv Muza u proemiju označava kao i prvi i drugi, a također kao i svi sljedeći, ili prijelaz jednog u drugi žanr pjevanja (invokacijski, historijski, himnički i na koncu teogonijski) ili pak prijelaz unutar jednog žanra iz jednog sadržaja u drugi.

To potvrđuje okolnost da se kroz cijeli tekst *Teogonije* koji slijedi na kraju proemija nakon “himne Muzama” (st. 104–115 te st. 116 sq.) takvi trostruko formulirani počeci ponavljaju višekratno i pravilno, sa zazivanjem Muze, izricanjem teme i autoevociranjem pjesnika. To pokazuju najprije tri formule zazivanja početka za (1) mit o “velikom početku” (st. 104–115), za (2) božansku genealogiju iz prvih bića i nastanak svjetskog porетка kroz izbor Zeusa za vladara bogova i svijeta (st. 116–962, 965–968), za (3) popis polubogova rođenih iz veze bogova i ljudi (st. 969–1020) te (4) za tzv. “katalog žena” koji nedostaje (st. 1021 sq.). To pokazuju također i odjeljci s manjim ali važnim pripovjednim epizodama unutar većih cjelina koje obično otpočinju referencijom na neki prethodni događaj ili presudnu ulogu nekog božanstva uz pomoć izraza poput “najprije”, “u početku” itsl. kao prve tematske riječi. Tako na primjer jedna od najvažnijih “sporednih epizoda” pripovijest o kastriranju Urana do rođenja Afrodite (st. 154–210), borba Kronida s Titanima (617–731) kroz koju se nameće taj rod bogova, “davača pravde”, na čelu sa Zeusom, nadalje, samo Zeusovo preuzimanje vlasti (st. 881–885, 886–962).⁶⁵

⁶⁵ Usp. o tome M. L. West, op. cit., 1966, osob. ”Synopsis”, str. 16 sq.; također Karl Albert, *Hesiod. Theogonie*, Sankt Augustin: Akademie Verlag, 5. verbesserte und ergänzte Aufl., 1993, str. 12–16. – Na takvoj pozadini



Zauzdavanje trokrakog jezika Muza pokazuje se sada manje metaforički i manje mitski kao vođenje i usmjeravanje ili "kibernetika" pripovijedanja; ona objašnjava s jedne strane unatrag okolnost da formula invokacije Muza u 1. stihu *Teogonije* – kao ni početni stih unutrašnje "himne Muzama" (st. 36) ili početni stih "Homerove" himne Muzama – zapravo uopće ne sadrži formulu zaziva. Umjesto toga, početni stih sadrži tematsko "hvatanje" Muza kojim pjesnik ispunjava zavjet prema njima da bi istovremeno zauzeo njihovo mjesto u udvostručenom izdanju: i kao mjesto nadahnutog pjevača i kao jamca istinitosti. Nov zamah pripovijedanja nadahnutog Muzama, koji sad zahvaća i njih same, seže dalje od njihova porijekla, iza Mnemosine. To produbljenje perspektive prema pitanjima prapočetka, prema stvarima od iskona, učinak je proširenog kadra pripovijedanja od samog početka pjesme koju poznajemo kao "proemij" *Teogonije*: pjesnik je od početka na rubu scene s kojeg promatra Muze; premda i sam pada u nju, on unosi razliku koja će stvoriti pomak preko granice moći tih gospodarica pripovijedanja: to je pitanje o početku prije početka prvih božanstava, Neba i Zemlje, od kojih su postali ovi najmoćniji, prvi. Tek s toga osvojenog mjesta Hesiod će na

i poznati Aristotelov logički i ontološki teorem o *prvom za nas* i *prvom po sebi*, dobiva jasnije i svoju književno-historijsku a ne samo logičko-teorijsku pozadinu; karakteristično je da se upravo u *Poetici* taj teorem javlja u retoričkom obliku koji asocira književni motiv "počinjanja prvo od početka": 'légōmen arxámenoi prōton apo tōn prōtōn' (*Poetica* 1, 1447a 12–13). Vidjet ćemo da se takva *objektivirajuća eksplicitnost početka* dovršava s prijelazom na komički ep, čime Hesiodov ozbiljni ton "pjevanja Muza" poprima ne samo profani nego ironični karakter, a uzvišena duhovna tradicija književnog nasljeđa ulazi u proces autoironizacije.



kraju proemija (st. 104) upotrijebiti homersku formu zaziva: “O tom mi pjevajte, Muze, stanarice olimpskih dvora”, i okrenuti se posve novoj pjesmi.

Na toj pozadini postaje jasnije da efekt proširenog kadra pripovijedanja, u koji sad spadaju i same Muze, potječe samo iz onog neviđenog i nečuvenog u pastirovu motrenju-slušanju-uhođenju Muza s rubu Helikona. Kao što *kraj* izvještaja o tajnom motrenju Muza nabraja imena Geje, Noći i Okeana (st. 20) te Neba i Zemlje (st. 45) kao krajnjih “iz roda svetog bogova što vječiti jesu”, tako i nov *početak* s nalogom pjevanja o tom istom “rodu svetom bogova što vječiti jesu” navodi najprije “zvjezdano Nebo i Zemlju” i “Noć mračnu i slano More” kao praroditelje roda vječitih bogova. Učinak o kojem je riječ iskazuje se kao *insistiranje* na tematici *prvog*, na *pitajući* o prvom, premda odgovor Muza već postoji: on je već bio “prisluškivan” od Muza u početku proemija. Otud, oblik u kojemu se artikulira onaj višak istine o Muzama koji čini “znanje” pjesnika ili ono “više od viđenog” na sceni Muza, i sam je višak – to je sâmo pitanje o prvom usred naslijeđenog mitskog znanja o prvom.

Subjektivni pripovjedač, onaj koji kaže ‘ja, Hesiod’, javlja se dakle unutar zadanih granica svijeta mitske naracije *kao razlika ili pomak od njega za veličinu pitanja*, tj. kao diskurzivni moment koji iznutra transcendirira diskurs. Taj učinak je moguć zato što se pitanje o prvom ne oslanja na ono viđeno/čuveno prvo nego na ono neviđeno na njemu što ga je učinilo prvim. Mjesto s kojeg govori pjesnik mjesto je Odisejeva svjedoka koji “sâm vidje” (*Ilijada* 2. 300 sq., *Odiseja* 8. 491)



i koji je osuđen na noetički rad i diskurzivno prevrtanje viđenog ispočetka. Samo to je ono što legitimira pjevačevo svjedočenje i što njegovoj volji za pjevanjem istinitog-lažnog-i-sličnog daje smisao volje za istinom o istini koja jedina daje sadržaj njegovu svjedočenju. Bez oslonca u viđenom, ona je – ponovo – gesta istupanja za istinu, akt subjektivne samouspostave pripovjedača kroz akt čiste odgovornosti.

Premda na granici spekulacije, ovakva mogućnost tumačenja nije samo legitimna nego posve realna. Potvrđuje je *a fortiori*, u drugom velikom Hesiodovu spjevu, *Poslovi i dani*, također u proemiju, Hesiodova izričita najava da će u pogledu spora oko nasljeđa, svome protivniku – bratu Persu – kazivati samo istinito. Na tu izjavu vratit ćemo se kasnije još pobliže; ona ovdje samo izvanjski potvrđuje da su kod pjesnika *Teogonije* potpuno prisutni ne samo “individualna”, “osobna” perspektiva, kako se u kritici uzima s pravom, ali nedovoljno, nego upravo subjektivna perspektiva. Ona s jedne strane znači supostojanje odgovarajuće svijesti o težini pitanja stvarnosnog karakera pripovijedanja o stvarima svijeta; s druge strane ona daje odgovor na problem *stvarnosti*: on je upravo ono subjektivno što novi pjesnik donosi – noetički rad ili moć subjekta da svjedoči. To je ono što same Muze stavlja u položaj predmeta pričanja i što u sklonutoj, padežnoj formi početne riječi 1. stiha *Teogonije*: ‘Mousáōn ... archōmetha’ (“Od Muza ... počnimo”) stvara opredmećujući odmak, potreban za pogled na njih. Ta gesta nije nevina, ona se jedva pristoji bogovima, pa čak i među njima samo Zeusu i Apolonu (Homervu himna Muzama, st. 1). Štoviše, posve je jasno da Hesiod



prekoračuje granice arhajskog predočavanja svijeta, i zato ta gesta nije lišena svijesti o drskosti, prijestupu, *hybris*, kao što učestalo ponavljanje zavjeta Muzama na redovit spomen nije lišeno prizvuka krivnje i naknade, potrebe pjesnika za isticanjem da priznaje tradiciju. *Hybris* leži u noetičkom radu subjekta ili gesti autonomne odgovornosti za višak sadržaja koji Hesiod iznuda od Muza.

2. Kritika “hrasta i kamena”

Da je Hesiodu doista stalo do toga da drugima predoči svoj postupak kao postupak *opravdanja logosa*, o tome možda govori bizarno osoran ton porugljivog obraćanja Muza Hesiodu u citiranoj sceni susreta (“Čobani poljski ...”, st. 26), na koji se neposredno, kao u jednom dahu, nadovezuje citirani iskaz o dvoličnoj naravi njihova vlastitog pjevanja (st. 27–28). Tome motivu posvetit ćemo ovdje nešto detaljniju analizu. Čini se da on stoji u najužoj vezi s tematikom subjektivacije historijskog individuuma kroz akt preuzimanja odgovornosti za istinitost pripovijedanja.

Spomenuti osoran ton “slatko pjevajućih” Muza u njihovu obraćanju mladome pastiru Hesiodu, bizaran je detalj iz kojeg, kao ni iz bilo čega drugog, ne možemo saznati zašto Muze biraju baš njega za svoga odabranika među “čobanima” i udahnuju njemu božansko pjevanje (usp. st. 32: ‘enépneusan aoidēn thésprin’). Na to pitanje, čija se važnost ne može procijeniti unaprijed, ne može se dakako više odgovoriti uz pomoć mitske priče o nadahnuću, osim ako se ne analizira sam mitski



način konceptualizacije pjesničkog umijeća. On dopušta da tu epizodu o pjesničkom posvećenju pastira Hesioda (ili čak “za-ređenju”) razumijemo kao alegoriju općeg shvaćanja pjesništva u arhaisko doba u smislu nadahnuća, ali također i posebno, kao alegoriju koja tretira specijalno pitanje porijekla stvari u svijetu, genezu, iskon ili “prvi početak”.

U tom smislu, nadahnuće je kao i svako drugo dublje znanje učinak epifanije, efekt javljanja ili intervencije boga u svijetu, ali s obzirom na prethodnu analizu momenta subjektivnog, kritičkog mišljenja u epifaniji možemo s dostatnom vjerodostojnošću poći od toga da je *figura epifanije* ona unutrašnja, latentna *figura misli* koja u narativnoj figuri (opis susreta s Muzama), zastupa i zapravo implicitno zamjenjuje mit o inspiraciji ili “udahnjivanju” (pneûsis) dajući tome motivu drugačiji smisao. On se dakako ne vidi na samoj retoričkoj formuli za inspiraciju koja i nadalje glasi homerski, “udahnuti/uliti božansku pjesmu”, i koja je dvoznačna: izraz “pjesma” (aoidē) podjednako se odnosi i na moć pjevanja (aeídein) i na spjev s konkretnim sadržajem, na pjesmu koju pjevač upravo pjeva. On se vidi tek na nekim individualno-psihološkim momentima pjesničkog stvaranja koji su naznačeni u Hesiodovoj narativnoj verziji mita o nadahnuću. Njezin se jezik daje bez teškoća prevesti u moderno psihološko objašnjenje, kako čini Neitzel, ako stavimo usporedo dva postupka – subjektivistički opis psihološkog procesa u nastajućem pjesniku i odgovarajući mitski oblik prikaza:⁶⁶

⁶⁶ Za sljedeću raspravu usp. Neitzel 1980., str. 394–395.



“(1) pastir čuje govor upućen sebi i prepoznaje glas kao glas Muza. (2) Slušalac i govornice jasno su međusobno razlučene figure, oni su različite “osobe”. (3) Budući da su govornice božanska bića, slušalac koji je smrtnik ne može se oteti njihovu govoru, on podliježe božanskoj moći. Prevedemo li to na naš subjektivistički jezik, dobivamo sljedeće: (1) Glas koji dolazi izvana postaje proces u duši pastira: Hesiod prepoznaje nešto, stječe neki uvid. Tu se slušanje, slušno opažanje, pretvara u viđenje. Stoga bi možda točnije trebalo reći: on čuje nešto što govori u njemu. Po čemu je prepoznao da mu govore Muze? Očito je da se kod čuvanja ovaca bavio govorima Muza, to jest, pjesničkim govorima. (2) Razlučivanje između Muza koje slušaju i Muza koje govore možemo predočiti otprilike na sljedeći način: spoznaja (slušanje i razumijevanje) snalazi i spopada spoznavaoa (onoga tko čuje i razmišlja) iznenada i neposredno, tj. ona u neku ruku dolazi izvana, a da spoznavalac (opažatelj) sam ne pridonosi tome ništa. Odatle dobivamo (3): Onaj uvid, onaj unutrašnji glas, ima toliko prisilnu (božansku) moć da joj se spoznavalac ne može othrvati.”

Iz ovakvog ponešto pojednostavljenog, elementarističkog prikaza odnosa osjetilne zamjedbe i unutrašnjeg uvida, koji cilja na objašnjenje pjesničkog *genija*, sadržanog u iznenađenosti, neposrednosti i “nužnosti” uvida, Neitzel izvodi sljedeći zaključak manje mističnog sadržaja: “Muze su dakle spoznajna moć pjesnika, samo objektivirana i personificirana (...)” (str. 395). Ipak, za prihvaćanje ovakvog posve plauzibilnog zaključka o Hesiodu nije potrebno pretpostaviti “iznenađeno



i neposredno spopadanje” (cit. Neitzel) pjesnika spoznajom izvana, štoviše, ciljajući na razjašnjenje općeg mjesta o genijalnosti pjesničkog uvida, ona se u odnosu na Hesioda čini pogrešnom. Način u opisu susreta s Muzama nedvosmisleno ukazuje na postojanje distance, procjepa u nadahnuću, momenta kašnjenja koji je karakterističan za noetički efekt epifanije. Riječ je, kao što smo vidjeli, o efektu refleksije koji u određenom smislu znači *kraj* “muzičkog” pjesništva u smislu neposrednosti nadahnuća. Hesiodov prizor s Muzama nije samo “personificirana spoznajna moć pjesnika” nego, uvjetno rečeno, kritika pjesničke moći spoznaje.

Vidjeli smo naime iz analize strukture i dijelova proemija da se epizoda susreta s Muzama ne predstavlja kao fantazmagorijska scena, čiji status u naraciji smijemo riješiti pretpostavkom o alegoriji, nego kao priča o dogodovštini sa stvarnim odn. kvazirealnim obilježjima. Ona svrstavaju tu epizodu u cjelinu proemija kao zaseban, žanrovski definiran dio narativne cjeline u kojoj se invokacija, historija, himna i skup teogonijskih pitanja prelijevaju jedan iz drugog kao žanrovske varijacije stvarnosnog diskursa. Na toj pozadini, distanca pjesnika naspram Muza, koju smo prethodno tematizirali kao kroćenje njihova trokrakog jezika i kao opredmećenje kroz sintaktički oblik njihova imena, pojavljuje se u novom svjetlu.

Na nju upućuje, čini se, teško razumljiva i uglavnom egzegetski nerazjašnjena epska formula u 35. stihu koji slijedi neposredno iza tvrdnje o inspiraciji ili “ulijevanju pjesme”:



*allà tiē moi taûta perì drûn ē perì pétrēn.*⁶⁷

Kao što ćemo odmah vidjeti, taj jedan stih tvori narativnu jedinicu za sebe koja kao prag ispunjava prostor između dviju narativnih podcjelina, historijske epizode i himne Muza-ma. Ako u himni koja odmah slijedi Hesiod kao da hita da što prije poslije historijske priče o postanku zavjeta ispuni zavjet koji je netom dao, ovdje kao da se sam zavjet i prije ispu-njenja subvertira u nekom nepoznatom smjeru koji ga naoko obezvređuje. Citirani stih kao da svojom semantičkom neo-dređenošću potpuno rastvara čvrst smisao prethodne historij-ske epizode. Vidjet ćemo da je u stihu riječ zapravo o otvara-nju smjera koji će se pokazati tek na kraju pjesme i koji samoj “himni Muzama” (st. 36–104) daje drugačiji smisao i svrhu. Njega smo već naznačili kao autotranscendiranje mitske na-racije u smjeru teogonijskog izlaganja kao novog stvarnosnog

⁶⁷ Glavičić prevodi (slijedeći Maretića) s “Ali čemu te riječi o hrastu il’ o kamenu?”. Za implicitno obrazloženje usp. napomenu uz stih (loc. cit., str. 87). “Taj se stih nalazi u Homera (*Ilijada* XXII, 126) ali su podri-jetlo i točan smisao toga izraza bili nejasni već u starini. U vezi s kontek-stom, ovdje se nameće značenje: Ne govorimo duže o nebitnim stvarima, već prijedimo na naš zadatak.” – Prijevod zanemaruje upotrebu prijedloga *perì* s akuzativom koji izražava predodžbu kretanja u prostoru (*oko/lo/ sc. hrasta*) za razliku od *perì* s genitivom koji naznačuje predmet o kojem se govori (kao da formula glasi ‘Allà tiē moi taûta perì dryòs ē perì pétrēs’); stoga bi bliži prijevod glasio otprilike: “Čemu to meni oko hrasta il’ oko kamena” (za pojedinosti diskusije v. daljnji tekst s bilj. 68–72). Nadalje, pretpostavka o “nebitnim stvarima” ovdje je neumjesna jer proturječi smi-slu konteksta; teško da bi Hesiod sam smatrao opis svoga susreta s Muza-ma “nebitnom stvari”. Stoga radije treba rasvijetliti porijeklo nejasnoće u samoj frazi nego nejasnoću njezina historijskog porijekla.



žanra mitske naracije. To je žanr koji se sâm posreduje *meta-narativnim* diskursom o istinitosti a citirana poslovice u 35. stihu zapravo je reprezentacija njegove mitske prafigure. Ona nije mitska u historijskom smislu izraza, zato što potječe iz predepskih izvora, nego zato što u epskoj naraciji služi u svrhu izgradnje metanarativnog, teorijskog govora. Ona je složena metafora čija je analogijska pozadina ostala gotovo posve neistražena, prepuštena “nejasnoći još iz starine”.

Kao što je poznato, taj se stih u proemiju *Teogonije* tumači na temelju opaske jednog sholijasta uz navedeno mjesto u značenju “starih, davno minulih stvari”.⁶⁸ Velik broj relevantnih mjesta u literaturi imaju zajedničku karakteristiku da sadrže *preneseno* značenje “hrasta” i “kamena” za *rođenje* i *porijeklo*, za *čvrstinu* i *postojanost*, za *oružje* *Giganata* te za *prirodna obitavališta*; ta grupa značenja svodi se u tumačenjima na mjesto u 19. pjevanju *Odiseje* gdje Penelopa, slično kao i prethodno Alkinoj, potiče Odiseja-stranca da kaže svoje porijeklo.⁶⁹ Drugu i teže razumljivu upotrebu fraze, kakvu imamo ovdje na djelu, predstavlja povezivanja izraza “hrasta ili kamena” s *jezikom* odn. *govorom*. Ona se tumači kao “pri-

⁶⁸ Usp. kritički komentar uz to mjesto u West 1966, str. 167 sq.

⁶⁹ Usp. *Odiseja* 19. 162 sq. ‘*allà kai hōs moi eípe teon génos, hoppót-hen essi/ oú gar apò dryòs essi palaiphátou oud’ apò pétrēs*’ (“Nego mi za rod svoj ded kaži, odakle li jesi/ Jerbo iz hrasta nisi starodrevna niti iz st’jene”, prijevod T. Maretić). Ovdje je jednoznačno riječ o genitivu porijekla, s prijedlogom ‘apó’, za razliku od akuzativa kretanja kod Hesioda. Nijedna upotreba ne iscrpljuje se u frazi govorenja o nečemu (nepoznato-me), naprotiv, obje ukazuju na moment *prekida* ili diskontinuiteta u odnosu na *stvar* (porijeklo ili govor).



čanje o starim stvarima”, proricanje, razotkrivanje, odavanje tajne.⁷⁰ Iako takva shvaćanja daju zanimljive rezultate zbog mogućnosti primjene na kompoziciju proemija, ona opet daju psihološki i logički neuvjerljiv rezultat sa stanovišta Hesioda kao i prethodno citirano tumačenje o “nebitnim stvarima”. Nije naime uvjerljivo pretpostaviti da bi Hesiod, ma koliko star u doba nastajanja *Teogonije*, na epizodu iz svoje mladosti od “onda” (st. 22: ‘poté’: некоć, jednom, onomad) podsjećao služeći se homerskom (Penelopinom) *poslovicom* o “hrastu iz starodrevne priče” (‘apò dryós palaiphátou’). Upotreba poslovice mora imati drugi smisao. Nadalje, pretpostavka o neupitnoj razumljivosti poslovice u antici na temelju fiksiranog prenesenog značenja “davne stvari” u izrazitom je, premda ne i apsolutnom proturječju s onom prvom upotrebom izraza o gubljenju jasnog porijekla u smjeru bajkovitog “hrasta i kame-na”, osobito pak u proturječju sa značenjem nečeg stamenog, pouzdano građenog. Iz toga je vidljivo da “starodrevnost” i (ne)jasnoća nisu nužno koekstenzivne u predodžbenom svijetu Penelope. Ona naime zna jednako kao Aristotel da “Čovjek čovjeka rađa”, pa je tako i Odiseja morala roditi neka ljudska majka. Štoviše, preneseno (i nejasno) značenje poslovice i samo je preneseno u Penelopinoj upotrebi; ona je koristi vje-

⁷⁰ Slično tome argumentira Neitzel (op. cit., 1983 str. 393 sq.) koji se oslanja na to da je poslovica bila jednoznačno razumljiva u antici i izvodi zaključak koji se tiče strukture proemija: “Akuzativ *perí* kao i ponavljanje toga prijedloga oslikavaju dugo kružno kretanje oko onih starih pripovijesti iz Hesiodove rane mladosti, oko njegova boravka kod njih (...) Dakle, stih 35 poseže natrag za *póte* u prvom stihu odjeljka o onoj davnoj prošlosti (prstenasta kompozicija)”.



rojatno aludirajući na tajnovitost pojave stranca, što sugerira Penelopino retoričko pitanje, “Ta nisi valjda rodom od hrasta?”. Takvoga roda može biti samo neko polubožansko-poluljudsko biće iz starodrevne priče, odnosno, drugim riječima, “stranac” u Penelopinoj kući mogao bi biti u dosluhu s božanstvom, poput njezina dovitljivog muža Odiseja.

Time se u govoru Penelope u *Odiseji* zatvara kružna kompozicija daleko snažnije i uvjerljivije nego što to pretpostavlja suvremena kritika (Neitzel) za Hesiodovu upotrebu poslovice. Konačno, dokazivanje da poslovice dovršava kružnu kompoziciju za epizodu susreta odviše je nesiguran rezultat, s obzirom na preveliku značenjsku otvorenost poslovice, a vrijednost rezultata (okvirna kompozicija kratke narativne epizode st. 22–34) daleko zaostaje iza zahtjeva koji postavlja težina mjesta. Ta je narativna epizoda dovoljno jasno uokvirena svojim početkom (st. 22: “One Hesioda naučiše nekoć lijepu pjesmu”) kao i početkom novog kruga naracije u 36. stihu sa ponovnim spominjanjem Muza, tako da je traženje još jednog okvira kompozicije u posloviци bespredmetno, osobito ako je stih tako semantički otvoren i nesiguran. Osim toga, kad bi se iskaz u stihu odnosio na Hesiodovu životnu priču i kad bismo ga shvatili u navodno fiskiranom smislu “ali čemu te riječi o starom i prošlom”, izgubila bi se doduše negativna konotacija (“nebitne stvari”) ali bi time nastala nesrazmjerno veća šteta: bilo bi obezvrijeđeno Hesiodovo dokumentarno autolegitimiranje.⁷¹ Nasuprot toj interpretaciji vidjet ćemo da drugo mje-

⁷¹ Slabost Neitzelovog argumenta graniči s decizionističkom proizvoljnošću. Naime, osim što ne možemo pretpostaviti da su za Hesioda “one



sto iz Homera s tom frazom daje značenje koje se u puno jačem i dalekosežnijem smislu može povezati s kompozicijom u proemiju *Teogonije*. Odatle se nameće zaključak da 35. stih s poslovicom “oko hrasta i kamena” takoreći visi u zraku i da je upravo to ono što moramo za njega pretpostaviti.⁷²

Za pristup zagonetnoj poslovice u 35. stihu, čije uvriježeno tumačenje izaziva teško pomirljivu kontradikciju, valja zadržati na umu da ona stoji točno na mjestu u proemiju koje raz-

davne priče iz njegove mladosti” bile tako “davno minule” kao za nekog daleko kasnijeg aleksandrijskog sholijasta, da bi na njih primijenio izreku o starodrevnim stvarima, očito je da pjesničko posvećenje nije za Hesioda ni davno minula prošlost niti je uopće prošlost; ona je stalno suprisutna kao događaj koji daje najdublji pečat Hesiodovoj pjesničkoj naravi i uvijek se iznova evocira kroz svako faktičko ispunjavanje zavjeta Muzama. Činjenica da Hesiod ovdje u proemiju *Teogonije* uopće o tome pripovijeda i da se u svoje drugom spjevu, *Poslovi i dani*, također vraća na taj događaj, govori s dovoljnom pouzdanošću o tome da taj događaj nije davno minula stvar nego živo sjećanje i stalno prisutan doživljaj. Smisao fraze leži u njezinu latentnom metanarativnom karakteru koji naznačuje Penelopina aluzivna upotreba poslovice: ona služi strateški za opkruživanje stranca i razotkrivanje tajne njegova identiteta; drugim riječima, Penelopina iskrenost i jadanje strancu zbog prilika u kući, dio je njezina “lukavog” plana kojim ona sama preuzima ulogu Odiseja.

⁷² Tako West sugerira (loc. cit.): “It is best to acknowledge that the truth is lost in antiquity. All that we can do is attempt to formulate the general sense of the phrase: Why do I digress? Why do I go round in circles? [...] *Peri* with the accusative in early epic always has a local sense; so that the phrase is not simply *about*, i. e. concerning tree and rock, but *round*.” Usp također K. Latte, “Hesiods Dichterweihe”, u: *Antike und Abendland* 2 (1946), str. 163. U daljnjem izlaganju pružit ću argumente koji podupiru Westovu sugestiju o “generalnom smislu” fraze i ukazati na njegove materijalne pretpostavke i hermeneutičke konzekvencije.



dvaja i spaja dvije narativne epizode, opis susreta s Muzama i himnu Muzama. Samo to je konkretan diskurzivni kontekst njezine upotrebe, a ne davnina događaja. Stoga pojavljivanje ovoga semantički dvostruko praznog umetka na kojem osim značenja pojedinih riječi nije jasan ni smisao njihova povezivanja u rečenicu niti smisao upotrebe gotove fraze, ima najprije samo vrijednost retoričke geste citiranja, otprilike poput fraze “Nego, štono se kaže”. Ako uopće ima ikakvu referenciju, ona mora biti diskurzivna i ne smije biti nepomirljiva sa skupom značenja koja određuju tzv. “kontekstualna” tumačenja poslovice.

Ovako kako se javlja kod Hesioda, poslovice počiva na elipsi: izostavljen je glagol koji bi ispunio prazno mjesto predikatskog izraza te dopunio (i rasvijetlio) sklonuti padežni oblik imenskih dijelova (osobne zamjenice “meni” i imenica “hrast” i “kamen”) kao i njihovu sadržajnu i logičku vezu sa subjektivnim izrazom ‘taûta’ (“to”, “te stvari”). Umjesto toga, fraza u 35. stihu stvara samo čuđenje nad sadržajno nedefiniranim, otvorenim relacijama među elementima rečenice koji tvore skup aktanata nekog neimenovanog glagolskog izraza. Stoga je u citiranoj poslovi najupitnija izravna referencija koju izražava nominativ pokazne zamjenice “to” u množini (‘taûta’: “sve to”, “te stvari”), jedini nesklonuti padež. Da bismo to razjasnili, potrebno je usporediti taj Hesiodov stih s još jednim mjestom kod Homera, koje potvrđuje starinu verzije genitiva porijekla-početka s prijedlogom ‘apó’ ali sa smislom drugačijim od onoga u *Odiseji* i bližim Hesiodovoj upotrebi fraze. Čini se naime da Hesiod ne koristi samo prдавnu



i općepoznatu poslovicu nego da ponovo citira prepoznatljiv literarni predložak, narativ koji poslovice daje posve konkretan i retorički plastično prikazan smisao. U pitanju su, kao što ćemo odmah vidjeti, dva stiha kod Homera u *Ilijadi* koja formalno daju jedan kod Hesioda, dok je sadržajno u igri čitav jedan narativni odsječak.

U *Ilijadi* (22. 126) stih se nalazi na samom kraju Hektorova dugog unutrašnjeg monologa o svome predstojećem sukobu s Ahilejem (22.1–130). Najuzi relevantan kontekst u kojemu se pojavljuje ova poslovična fraza završni je dio Hektorova monologa (22. 122–130):

Ali zašto mi srce na takove pomisli misli?

Neka mu ne priđem ja ko pribjegar, poštedjet me nê će

Niti će srce svoje ustegnuti, već će me ubiti

Neoružana ko ženu, kad oružje skinem sa sebe.

Meni ne priliči sada o hrastu i o kamenu

S njim da čavrljam ko djevojka kakva s mladićem,

Ko što kad djevojka mlada s mladićem milo čavrlja.

Bolje je da se što brže u boju sukobim s njime.

*Vidimo, koga će od nas prodičiti olimpski otac!*⁷³

⁷³ Za potrebe daljnje analize navest ću najprije samo dva stiha (u Maretićevu prijevodu gore u boldu bez kurziva) koji su retorički i logički povezani; prvi predstavlja pitanje, drugi daje odgovor; tek kad se spoje, oni zajedno daju citirani Hesiodov stih, iako s promijenjenom frazom:

allà tîz moi taûta philos dieléxato thymós [st. 122]

ou mén pōs nyn éstin *apò dryòs ē apò pétrēs* [st. 126]



Frazu karakteriziraju najmanje tri važna momenta gramatičke i stilske naravi: (1) Sintaktička cjelina sadrži glagolski izraz 'esti' (Maretić: "priliči" kao da stoji 'prépei moi') koji objašnjava porijeklo dativske rekcije osobne zamjenice ('moi') i eksplicitno daje modalni smisao sintaktičkoj relaciji u kojoj je 'moi' marker logičkog subjekta. Eksplicitni modalni smisao implicitno je etički smisao relacije ("meni je činiti", "moram to"), on je razumljiv i bez glagolskog izraza; zato je za razumijevanje fraze odlučujuća samo stabilna sintaktička forma elemenata dok točniji modalni smisao relacije (morati, trebati, htjeti ili priličiti) može varirati. To povratno objašnjava elipsu glagolskog izraza kod Hesioda (bez 'esti') i daje njegovoj upotrebi fraze "apsolutni" karakter. (2) Otud, na leksički potpunu frazu kod Homera koja ispunjava cijeli stih Ilijade 22. 126, nadovezuje se tek u sljedećem stihu (22. 127) glagol *dicendi* ("čavrljati"), i to ne kao linearna sintaktičko-semantička dopuna glagolu 'esti' (usp. "nije meni ... da čavrljam") nego kao zasebna sintaktička jedinica, u dativskom obliku poimeničenog infinitiva (dativ sredstva: 'tōi oarizémēnai' = "čavrljanjem") koji se odnosi na neimenovanu radnju "od hrasta i kamena". To objašnjava okolnost da glagol *dicendi* u stihu 127 nije ni dio poslovične fraze u stihu 126 niti je nužno nadopuna modalnog smisla predikatskog izraza 'esti (moi)'. Naprotiv, glagol *dicendi* tvori novu frazu koja daje *interpretaciju* poslovice tako što se i sam poimeničeni infinitiv u dativu produžava i dopunjava *poredbom* u produžetku istog stihu (usp. Maretić "ko djevojka kakva s mladićem") koja se i sama, opet, produžava za još jednu, završnu nadopunu kroz



ponavljanje poredbe u sljedećem stihu (22. 128).⁷⁴ (3) To niza-
nje u sebi zaokruženih sintaktičkih jedinica koje se prelijevaju
jedna u drugu, kao da i same međusobno čavrljaju” (‘allēloiin
oarízeton’) kroz dvojne funkcije graničnih elemenata, poka-
zuje da *cijela* fraza “(ne) priliči meni od hrasta i kamena” do-
biva *ekvivalent* i *objašnjenje* u *cijeloj* rečenici “S njim da ča-
vrljam milo ko djevojka kakva s mladićem”. To znači da fra-
za u *Ilijadi* 22. 126 i kod samog Homera ima status citata ili
upotrebe poslovice u konkretnom kontekstu (Hektorov mono-
log, refleksija prije izlaska na megdan s Ahilejem). Drugim ri-
ječima, Hektorova ponovljena poredba “čavrljanja djevojke s
mladićem” u stihovima 22. 127–128 ima vrijednost *interpre-
tacije* poslovice. Ona se iskazuje kao predhomerska stajaća fi-
gura, i zajedno s poredbom čavrljanja ona se odnosi na nešto
treće što leži izvan obje slikovite fraze ili metafore koje po
juktapoziciji upućuju na zajednički, nepoznati referent.

Fraza o “hrastu i kamenu” nije nejasna ni zbog te slože-
nosti a još manje zbog duboke starine u kojoj bi bila izgub-

⁷⁴ Pri tome treba uvidjeti da nije riječ o pukom ponavljanju nego o dvo-
strukoj upotrebi poredbe na dvije razine koje tako čine čvrstu i upečatljivu
stilsku jedinicu (st. 127–128):

*tōi oarízēmenai, há te parthénos ēitheós te,
parthénos ēitheós t' oarízeton allēloiin.*

Prvo “čavrljanje” tiče se *osobnog* odnosa Hektora i Ahileja koji unatrag
imenuju stihovi 122 i 126, i kojemu Hektor sada (stih 127) daje još kon-
kretnije ime (čavrljanje) i samome sebi u tome daje ulogu djevojke. Dru-
gi krug iste poredbe smjera na sljedeći stih (129) i tiče se dvoboja junaka;
to je odnos naspram kojega “čavrljanje” postaje eufemistička metafora ili
aluzija na drugi, ljubavni odnos koji je i sam radikalnija metafora za dvo-
boj, pa se sam dvoboj naziva “čavrljanjem” (usp. Liddell-Scott, s.v.).



ljena značenja riječi “kamen” i “hrast”, usljed čega bi onda izraz “govoriti o *kamenu* i *hrastu*” značio “čavrljati o nebitnim stvarima”, o “koječemu”. Kamen i hrast su poznate i sve-te stvari – *glasila* ili *mediji* Zeusa. Ona je, naprotiv, “nejasna” upravo zato što se ne sastoji ni od čega drugog osim presijecanja elemenata rečenice, od sintaktičke prozirnosti odnosa među aktantima. Ona samo time zastire *ono što hoće reći*. To nije ništa drugo do *sâmo htijenje kazivanja*. Fraza daje ime koje izražava temeljni odnos čovjeka prema svetom ili božanskom: kazivanje kao početak od praznine referencije, kao kruženje oko odsutne stvari.

Hesiodova fraza ‘*perì drûn ē perì pétērēn*’ koja mijenja genitiv porijekla za akuzativ kretanja mora se uzeti u cjelini kao slikovna metafora za scenu mantičkog kazivanja – onoga koje uzima Zeusov hrast i kamen kao *prirodne* znakove da bi kroz njih, kao kroz *medij božanskog*, uprisutilo ono što znak po prirodi samo intendira i što subjektu (“meni”) uvijek ostaje posredovano. Drugim riječima, fraza o kruženju “oko hrasta i kamena” metaforički evocira mantičko kazivanje kao praprizor ili prauzor metajezičnog akta govorenja; u njoj se točno vidi pozicija subjekta kazivanja u strukturi govora. To je ono što izražava višestruko metaforička Hektorova poredba djevojke koja jedino može izraziti njegovu poziciju u iščekivanju: ono što može izraziti njegovu želju za izravnošću i brzinom susreta s Ahilejem, koja znači smrt, jest upravo okolišanje govora koje mu “ne priliči” kao mužu-junaku; izražava ga dakle upravo “milo čavrljanje” njegova uplašenog srca kojim kao i djevojka izbjegava ono što hoće. Fraza “okolo hrasta ili kamena”



zapravo je perifraza samog stava okolišanja, ona imenuje sâmu supstitutivnost znaka koja zastire izravnost prisustva stvari, kruženje oko nje i okolišanje zavođenja. Utoliko, ona sama je supstitut i reprezentant koji se ne odnosi ni na kakvu stvarnost izvan subjekta a koju bi iz starine označavali pojedinačni sastojci fraze; ona evocira su-prisustvo subjekta govora u tektonskom procjepu između izravnog htijenja stvari i njezinog izbjegavanja kroz posredni, znakovni odnos.

Taj se tektonski procjep pokazuje u samom jeziku kao razlika između doslovnog i prenesenog registra govora, odnosno, kroz razliku između tzv. doslovnih i prenesenih značenja. Njezin “doslovni” izvor otkriva prvi stih, s upadljivo sličnom rečeničnom strukturom u prvoj polovici kakvu ima citirana fraza kod Hesioda u 35. stihu proemija *Teogonije*, u kojem Hektor evocira svoju sadašnju situaciju (*Ilijada* 22. 122), a ne “starodrevne” stvari:

allà tiē moì taûta phîlos dielêxato thymós

[“Ali zašto mi srce na takove pòmisli misli?”]

Empirijski subjekt obilježen je afektom vlastitih reprezentacija, otud ovo retoričko pitanje izražava i aktualno psihičko stanje govornog subjekta i njegovo refleksivno samoodnošenje. Hektor će (tek) u stihu 22. 126 s poslovičnom frazom prevladati svoju slabost prevodeći svoje razmišljanje (‘dielêxato’) u žargon poslovice koja je govor zakona “očinske zemlje”. Taj diskurzivni potez sadrži etički efekt subjektivacije koji daje metadiskurzivni smisao citata poslovice. Ona imenuje sam razmak između registara izravnog i posrednog, od-



sutnog i danog, realnog i simboličkog, doslovnog i prenesenog, koji je inherentan samom govoru i u kojemu obitava subjekt. Njegova bit je da je *êthos* – mjesto imaginiranja ili porredbe, smjene stvarnosti u dinamici međusobnog presijecanja realnog i simboličkog. Junak Hektor u iščekivanju Ahileja i djevojka-s-mladićem hoće isto. Povezuje ih “čavrljava” narav svakog intersubjektivnog odnosa, a razlika između njih leži u “pristalosti” znakova kojima govore. Otud sâm Hektorov refleksivni monolog nije ništa drugo do okolišanje, “čavrljanje” uplašenog srca, lomljenje njegovog *ja* koje kruži na razmaku od “hrasta i kamena” da bi usporio susret s istinom svoga doživljenog “bivajućeg”.

Ako doista formula “oko hrasta i kamena”, kojoj kod Hesida nedostaje čak i glagolski izraz, znači *okolišanje govora* (“bavljenje nebitnim stvarima”), ona to može zato što evocira sam rasjed u govoru, moment zastoja u kojemu se subjekt kazivanja pojavljuje samome sebi kao psihička osoba i u kojemu se odvijaju temeljni afektivni i epistemički procesi u jeziku: zamjena registara doslovnog i prenesenog, promjena smjera referencije, vraćanje na govornika. Njezino pojavljivanje kod Hesioda na prijelazu između kvazihistorijskog izvještaja i himne Muzama nalazi značenje samo u funkciji da ona unosi zastoj ili moment narativne *cezure*; ona je unutarnarativni moment koji od objekalnog pripovijedanja vraća na govornikovo *ja*. Prazna poslovice je trenutak subjekta, sva njegova sadašnjost i stvarnost. Utoliko, retorička gesta citiranja poslovice prizor je iste sintaktaktičke figure naracije koju poznajemo i u kojoj je govornikovo ‘moí’ jednako točka koja vezuje dru-



ge aktante kao što je i sâmo vezano za njih. Nejasna retorička figura sve je drugo samo ne slučajna; ona je duboko motivirana, ali na drugačiji način i u drugom smislu nego što to sugerira tradicionalna filološka egzegeza koja pitanje izvornog smisla iskaza delegira na izgubljena značenja njegovih eksplisitnih elemenata. On prije leži u stvarnosti njihovih sintaktičkih odnosa, odnosno markera praznine, prekida ili odmaka od stvari porijekla ili cilja kretanja (*apó, perí*).

Štoviše, čini se da fraza može uvijek ponovo steći značenje u govornoj situaciji u kojoj je upotrijebljena zato što prenese no izriče sam jezični stav ili odnos subjekta i svijeta koji se zasniva na paradoksu prenesenosti izravnog. Kružiti oko kamena ne tiče se kamena nego nečeg drugog “okolo kamena”. To je prizor zakrenute forme jezičnog odnosa koju imenuje prijedlog ‘*perí*’ koji, kao što pokazuje Hektorov unutrašnji monolog, mora opisati krug “čavrljanja milog srca” da bi smio-mogao krenuti prema onome što želi, i to “što brže” (‘*hótti táchista*’, st. 129) – to je uživanje svoje želje kao dara (od) Drogog (st. 22. 130): ‘*eídomen hoppotérōi ken Olýmpios eûchos oréxēi*’ (“Vidimo, kome bi od nas Olimpijac utažio želju”).

Tek iz toga vidimo smisao Hesiodove upotrebe poslovice. Ona može podnijeti takvo uvriježeno značenje poput “ostavimo se trica i kućina, prijeđimo na stvar” zato što stihovi koji slijede donose, da se poslužimo homerskom poredbom, upravo mило čavrljanje kakvog pjesnika s božanskim bićem u sebi kojemu taži želju da bude slavljeno onoliko koliko govorom boravi pri njemu. To snubljenje Muza za svoju stvar toliko je ekstenzivno da se u usporedbi s već citiranom himnom Muza-



ma iz ciklusa "Homerovih himni" može bez daljnjega nazvati okolišanjem, otezanjem, kruženjem oko hrasta i kamena. Naime, premda je i sama himna Muzama u proemiju *Teogonije* očigledan umetak bez kojega bi proemij bio jednako u sebi zaokružen ako bi na 34. stih neposredno slijedio 104. stih, jer bi zavjet dvostrukog pjevanja Muza, na početku i na kraju, bio ispunjen⁷⁵, samo okolišajuće kruženje oko Muza kroz svečani govor o njima donosi prodor ka "samoj stvari" – to je upravni govor o "prvim stvarima" u obliku izravnih pitanja, s onim najizravnijim pitanjem o prvom u početku prvih stvari (st. 115); to je ono što donosi traženi višak u odnosu na pjevanje Muza "dražesnim glasom" za zabavu bogova i zadovoljenje Zeusa.

Smisao Hesiodova kruženja okolo hrasta i kamena hektorovski je: govor je putanja "srca što premišlja sve to", koje noetičkim i logičkim radom (*dialégesthai*) traži prolaz do stvari. On se razlikuje i udaljava od mantičkog govora upravo u toj točki u kojoj "pjesme Muza" ili mitsko narativno nasljeđe supstituiraju "hrast i kamen" kao što u Hektorovu unu-

⁷⁵ Prijelaz s historijske epizode o susretu s Muzama na finale proemija glasio bi tada na sljedeći način (st. 30–34 i st. 104–106 sq.):

*Pa mi dadoše štap; to bješe lovorike bujne
Grančica divna. A Muze za mene je ubraše te mi
Uliše pjesmu božansku da slavim budućnost i prošlost
Rekoše jošte nek' rod bogova blaženih, vječnih
Dičim, a njih nek' uvijek i prve i posljednje pjevam.*

*Zdravo, Zeusova djeco, podar' te mi zanosnu pjesmu!
Slavite sveti rod bogova što vječiti jesu
Koje zvezdano Nebo i Zemlja rodili bjehu itd.*



trašnjem monologu sa “srcem” refleksija o izlasku ili neizlasku na megdan s Ahilejem nadomiješta “uvid” dvorskog vrača (koji inače favorizira Ahilej). Riječ je o unutrašnjem premještanju slojeva mitske stvarnosti, o zamjeni kamena-koji-govori samim govorom okolo kamena, o potiskivanju mantičkog gatanja noetičkim procesom, o probijanju kružne intencije prema vani kroz vlastito središte, o promjeni registra prenesenog govora u govor izravne referencije. Navodno bizarni stih 35. s retoričkim pitanjem “Ali što će meni sve to okolo hrasta il’ kamena” sam predstavlja rješenje problema: on je akt kojim novi govor o stvarima skida košuljicu mantičkog govora u kojoj je odrastao.

Taj smo proces već nazrijeli kroz Hesiodovo opredmećenje Muza i to je konceptualno-povijesni smisao “historijske” epizode u proemiju nakon koje, s cezuruom u 35. stihu, slijedi himna Muzama. Taj isti proces vidimo u malom narativnom isječku navedene epizode, u bizarnom prizoru u kojemu previjane Muze osorno “čavrljaju” s pastirskim momkom Hesiodom, okolišajući o “čobanskim rđama, pokorama i trbusima” i o dvoličnoj naravi svoga pripovijedanja, i tako otežu čin uručenja štapa od lovorove grane. To je, čini se, jedini *stvarni* smisao koji možemo pridati začudnom načinu na koji “slatko-glasne” Muze oslovljavanja svoga izabranika, koji kao da im svojim pitanjem u 35. stihu o “tricama i kućinama” uzvraća istom mjerom osornosti. Taj smisao je, kao što vidimo, narativno-strateški ili stvar samog diskursa; retorika osornosti markira na oba mjesta cezuru u kojoj se govor vraća na govornika. U slučaju Muza, one tom gestom predaju cijelu svoju moć



dvoličnog govora na raspolaganje mladom pastiru. Postavši odabranikom, Hesiod pokazuje da preuzimanje pjesničkog naloga shvaća upravo kroz pitanje istinitosti pjevanja koje će ograničiti njihovu moć. Ono će preobraziti dvoličnost njihova govora prisiljavajući ga iznutra na istinitost, i samo tome prijelazu jednog govora u drugi (homersko 'allēloin') služi re-toričko pitanje "o okolišanju". Ono ima karakter manifesta ili pisma namjere o istini koju Hesiod ispunjava odmah, zajedno sa zavjetom danim Muzama. Otud je i njegov zavjet Muzama dvoličan: obavezavši se istini, on ih izdaje za onu njihovu drugu narav, onu "istinitu" *lažljivu*. Njegova prava boginja viša je od njih.

Naime, početak himne Muzama (*Teog.* 36–104) ne pokazuje samo da je Hesiod postao pjesnikom-pjevačem koji u himni Muzama iskazuje dar pjevanja kroz formalne i sadržajne karakterstike himničkog pjesništva. Više od toga, prvi stih himne Muzama koji se poklapa s 36. stihom proemija, pokazuje ono isto što smo već vidjeli u 1. stihu proemija, naime da Hesiod ne počinje pjevati zazivajući Muze nego iskazujući da je preuzeo *ovlast* pjevanja. Početak njegove vlastite pjesme jasno pokazuje da Muze više ne stoje *za* početak kazivanja, nego da su *u* početku kao prvi i počasni *dio* iskazanog od kojeg po prirodi stvari u pjesničkom poslu slijedi sve drugo. Preuzevši štap, pjesnik je sada taj koji izvana jamči za istinitost pjevanja, a Muze su vraćene u svijet iz kojeg su potekle. Zato što je tako na početku, pozdrav Muzama na kraju himne ima doslovni smisao opraštanja od Muza u kojemu se – svaki put do novog kruga pjevanja – ne oprašta ni od čega manjeg nego od



nemile moći svakog “muzičkog” načina kazivanja da govori dvolično rascijepljenim jezikom i istinito i lažno i samo slično. To što na tome mjestu između predavanja i preuzimanja moći pjevanja, dakle na mjestu odluke o svođenju cijele moći troglave nemani na jednu moć istinitosti, stoji poslovična fraza o “okolišanju” govora, to potvrđuje da fraza ima doslovan ali prazan, neprisutan referent; smisao se crpi samo iz danog konteksta: oproštaj je upućen cijeloj tradiciji govora u registru dvoznačnosti (mantike, ogleda ptica i slušanja iz Zeusova hrasta i kamena) koju ironizira Platonov Sokrat kad svoje “izmišljanje mitova iz starine” – poput onog egipatskog o bogu Teutu koji je izmislio pismo i kralju Tamu koji kudi njegov izum – opravdava pozivanjem na “stare koji su [vračajući iz hrasta i kamena] valjda znali istinu” (*Fedar* 275b-c). No, mi znamo od ranije da je taj način govora koji pripada vračevima, žrecima i prorocima poput Kalhanta, a koji svoje znanje o tajnom odvijanju stvari u svijetu crpe iz opažanja “znakovitih” pojava *uokolo* hrasta i kamena ili leta i utrobe ptica, osporen u svome važenju još u stvarnom vremenu epskog svijeta. Već citirana scena u *Ilijadi* 12. 300 u kojoj Odisej poziva sve nazočne da budu sami svoji svjedoci i obave potreban noetički rad, dade se prevesti u žargon fraze “okolišanja”: Čemu nama to vračvo oko hrasta il’ oko kamena? Prođite kroz to isto što ste i sami vidjeli i znat ćete što nam je činiti.

No taj asketizam govora do izravne akcije i sam je Odisejev trik “čavrljavog” zavođenja drugih za svoje pragmatičke svrhe (osiguravanje plana za konačno osvajanje Troje i slave koja uz to ide), kao što je i Hektorovo odbacivanje okoliša-



nja u srcu opet samo prečica do ponovnog života kroz brbljavi govor slave. U takvoj dvojnosti geste volje za samom stvari kod unutarepskih junaka akcije podudaraju se s Hesiodovim odbacivanjem dvojnosti govora kroz htijenje istine (etētyma, alēthéa), one su njegova unutarepska anticipacija.

No, s time se postavlja nov problem: pitanje utemeljenosti ili pouzdanosti jamstva koje autonomno preuzima pjesnik. Svojim istupanjem iz imanencije unutarepskog narativnog svijeta on više nema nikakvo uporište u njemu. Da ponovimo: preuzevši štap, pjesnik je sada taj koji izvana jamči za istinitost pjevanja, a Muze su postavljene u svijet iz kojega potječu, u svijet "mita". Otud njihovo zazivanje odsada uvijek praktički znači oslanjanje pjevača na samoga sebe. No pjesničko *ja* koje jamči za istinitost pripovijedanja i samo je poteklo iz naracije, trag njegova porijekla neponištiv je. Utoliko položaj pjesnika i ton invokacije postaju dramatičnijim, što se osobito vidi u drugom Hesiodovu spjevu *Poslovi i dani*.

3. Dioba istine i prijetnja pjevanjem (*Poslovi i dani*, 1–10)

Naime, za razliku od sintaktički i konceptualno promijenjenog oblika "zaziva" Muza u *Teogoniji*, koji to zapravo više nije, ovaj drugi Hesiodov spjev sadrži vrlo jednostavan imperativni oblik obraćanja Muzama koji svojom izravnošću nalikuje na stariji homerski oblik:

*Móusai Pieriēthen aoidêisin kleîousai
deûte, Di' ennépete, sphéteron patér' hymneîousai.*



[Muze iz Pijerije što proslavljate nas pjesmom
Dođite, pojte o Zeusu i svoga slavite oca]⁷⁶

S obzirom na konceptualne promjene u shvaćanju odnosa s Muzama i na emfatičnu uspostavu individualnosti, koje sobom nosi oblik “invokacije” u *Teogoniji*, mogao bi se steći dojam da ovaj oblik invokacije predstavlja ponovni gubitak i vraćanje na stariju homersku formu ili, barem, na dvojnost supostojanja bezličnog ‘pjevaj mi’ i personalno naglašenog ‘ja pjevam’ odn. ‘počinjem pjevati’, koja karakterizira zbirku tzv. Homerovih himni. To ipak nije slučaj. Ovaj se početni stih *Poslova i dana* u izboru riječi i imperativa glagola *dicendi* podudara s oblicima zaziva Muza kakve smo našli unutar proemija *Teogonije* na onim mjestima na kojima završava jedna narativna cjelina (st. 104) ili započinje druga (st. 114) ili pak, s indikativom glagola, tamo gdje pjesnik rezimira prethodni sadržaj (st. 75). Od tih se slučajeva ovaj početni stih *Poslova i dana* razlikuje po tome što, u skladu sa zavjetom i s pravilom prve tematske riječi, ime Muza stoji na samom početku stiha, one su retorički i sadržajni početak naracije. U tom se važnom aspektu 1. stih *Poslova i dana* podudara s početkom *Teogonije*, a također, premda promjena neizravnog spominjanja Muza iz *Teogonije* (“Od Muza Helikonskih počnimo...”) u izravni oblik (“Muze, vi iz Piere, što pjesmama slavite ...”) ima svoje

⁷⁶ Usp. *Érga kai Hēmérai*, st. 1–2, grčki tekst prema Hesiodus. *Carmena*, recognavit A. Rzach, Stuttgart 1958. – *Poslovi i dani*, prijevod B. Glavičić, loc. cit., str. 11. Usp. također, Hesiod, *Theogonie/Werke und Tage*, griechisch-deutsch, herausgegeben u. übersetzt von Albert v. Schirnding, Zürich: Artemis, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1991.



specifične razloge, i taj početni stih *Poslova i dana* jednako je naglašeno *posvećen* Muzama kao i proemij *Teogonije*, napose njegov "himnički" odjeljak. Stih ne zaziva samo Muze, on je nabijen epitetima koji evociraju ono što čini i definira njihovu *demonsku* narav ("iz Pijerije", "slaveće", "pjevajuće").

To iznova potvrđuje i jamči Hesiodovu čvrstu povezanost s Muzama koja je opjevana u proemiju *Teogonije*. No, svejedno, ovdje vidimo na djelu obrat te veze koji objašnjava prividnu sličnost invokacije u *Poslovima i danima* s homerskim modelom. Naime, ako je u *Teogoniji* sam pjesnik stupio na mjesto Muza da pjeva o njima, stavljajući njihovo ime u sklonuti padežni oblik, ovdje ponovo Muze stupaju na mjesto pjesnika da pjevaju o nečemu drugome. Smisao te unatragne zamjene, koja striktno poštuje dvojno pravilo invokacije i imenovanja tematske riječi, leži u tome što se stvar o kojoj trebaju pjevati Muze tiče samog pjesnika – to je njegov sukob s bratom Persom.

Za početak svoje poučne stihovane pripovijesti o pravednom poretku, a povodom sukoba s bratom, Hesiod u *Poslovima i danima* uzima razlikovanje između dviju vrsta spora (svađe, sukoba) u ljudskom svijetu ili području "pozemljara"; one su učinak djelovanja dviju Erida, štetne i poticajne. Sukob dakle obilježava Hesiodov odnos s bratom Persom zbog nasljedstva, kao što vlada u sva drugim područjima ljudskog djelovanja i kao što su sami ljudi u svojoj biti obilježeni teškim razlikama. Sve to leži u nadležnosti Zeusovoj koji pravedno raspodjeljuje razlike (st. 2–8), a za pouku o tome svoje protivniku, bratu Persu, trebaju sad stajati Muze iz *Poslo-*



va i dana, one iste koje pjesmama slave (‘*aeidēisin kleîousai*’, ‘*hymneúsai*’) onoga o kome pjevaju. To je sad sam vrhovni bog, njihov otac, Zeus, koji dijeli pravdu i kojemu se sam Hesiod obraća kao svome ocu-po-Muzama prije nego što se obrati bratu:

*klýthi idōn aiōn te, dikēi d’ ithýne themístas
týne; egō de kè, Pérsē, etētyma mythēsaimēn.*⁷⁷

Citirani stihovi 9–10 kojima završava proemij *Poslova i dana* predstavljaju problem za tumačenje. Zbog Hesiodova obraćanja Persu imenom u 10. stihu, uzima se da se i imperativno ‘*klýthi*’ (“čuj /me/”) u prethodnom, 9. stihu, također odnosi na njega, kao da je Perso taj koji treba čuti, vidjeti i sudove pravo donijeti i primiti istinu od Hesioda. Takvo je tumačenje upitno iz više razloga. Najprije, imperativno ‘*klýthi*’ (etim. “sluhni”, “usliši”) upotrebljava se u arhajskoj poeziji samo za božanska bića i zamjenjuje ‘*chaîre/chaîrete*’ (“Zdravo da si/ste”).⁷⁸ Ta okolnost upućuje na to da formula u 9. stihu prije predstavlja iznenadno unatražno obraćanje bogu nego bratu čije ime sli-

⁷⁷ *Érga kai Hēmérαι* (rec. Rzach), st. 9–10. U tom smislu prevodi i Glavičić, koristeći dvaput zamjenicu “ti” da poveže stihove 9–10. Usp.: “Čuj me, gledaj i slušaj pa sudove pravo donosi/ Ti, a ja ću ti, Perse, govoriti istinu čistu.” (Usp. također v. Schirnding, op. cit. Dočim, prijevod Evelyn-Whitea određeniji je u suprotnom smislu, posve odvaja rečenicu kojom se Hesiod obraća Persu od prethodnog stiha: “And I, Perses, would tell of true things”, op. cit., p. 3.) Za homerski motiv istine, obećanja i pripovjedanja-obznane usp. Odisejevo ‘*mythēsomai*’ u *Odiseji* 8. 497, naprijed bilj. 37.

⁷⁸ Usp. Westov komentar uz mjesto u: *Hesiod. Works and Days*, ed. with Prolegomena and Commentary M. N. West, Oxford 1978., str. 141, koji favorizira ovakvo tumačenje.



jedi u sljedećem, 10. stihu. Tome u prilog govore daljnji razlozi koji slijede iz naracije: (1) Zeusa slave svi prethodni stihovi (2–8) i njegovo se ime spominje u neposrednom prethodjećem 8. stihu kao što je prvi put bilo spomenuto u 2. stihu, odmah iza Muza. (2) Usporedimo li to s 1. stihom već citirane Homerove himne Muzama, u kojemu se ime Zeusa spominje odmah iza Muza, a prije imena Apolona, onda vidimo da poradak imenovanja nipošto ne može biti slučajan. (3) Isto tako, imperativ u 9. stihu '(po)čuj' posve odgovara imperativnom izrazu u zazivu Zeusa, koji u završnom, 4. stihu Homerove himne Zeusu (XXIII) zamjenjuje uobičajeno 'chaíre' ("Zdravo da si!"), i glasi: 'Hílēth' eurýopa Kronídē, kýdiste megíste' ("Smiluj se, Kronov sine gromoglasni, najveći, slavni!") (*Homerove himne*, stih 4 (ovdje, str. 359). Ta zamjena imperativnih izraza u himni, koja daje bolju kariku prema 'Počuj!', nije proizvoljna: Zeus je "kralj što s Pravdom, koja se prignula k njemu, sjedeći često čavrlja" ('hóste Thémisti/ enklidòn hezoménēi pykinoùs oárous oarízei', Himna Zeusu, st. 2–3). (4) Time se zatvara luk prema 9. stihu spjêva *Poslovi i dani*: onaj tko treba počuti govor pjevača-Muza jest onaj tko "nastava najviše dvore" (st. 8) i *odatle* "gleda i sluša" i "pravo sudove donosi" (9). To je Zeus s Olimpa, a nipošto brat Perso u pozemljarskim nizinama, kojega tek treba podučiti spjev o poretku pravde, nad kojim bdije Zeus, "često čavrljajući s Pravdom". (5) Tako konačno nestaje i posljednji razlog da imperativ 'počuj' smatramo obraćanjem Persu: razlog sukoba s bratom Hesiodom je upravo u tome što mu manjka "uvid" i "sluh" da "pravo sudove donosi". Za tu pravdu njega tek tre-



ba pridobiti govorom (v. ponovo stih 27), i zato između zazivanja Zeusa i obraćanja Persu stoji obećanje istinitosti za koje je nadležan govornik. U emfatično naglašenom prvom licu *ja* Hesiod, nakon što je u 1. stihu Muzama dao nalog da pjevaju slaveći Zeusa, sam sebi daje nalog da govori istinu: ‘egō de ke, Persē, etētyma *mythesaímēn*’. Otud doslovniji prijevod stihova 9–10 može glasiti otprilike na sljedeći način:

*Počuj (ti) koji vidiš i slušaš pa sudove pravo donosi.
A ja pak, Perse, istinu da (ti) pripovjedim!*

Vidimo da se stvar o kojoj je riječ tiče odnosa između subjekata unutar naracije, ona tvori njihov svijet o kojem se “mitski” pripovijeda tako da se pjevač obraća drugom subjektu s nalogom da posluša (‘klýthi’) nakon što se prethodno obratio Muzama s nalogom da pjevaju (‘ennépete’). Time vidimo da su figure nalogodavca pjevanja i jamca istinitosti, koje smo istraživali u *Teogoniji* i u homerskom epu, konačno izravno i nepovratno izrečeni kao ista figura, kao isti subjekt. No mjesto na kojemu se one podudaraju nije mjesto identiteta subjekta s istinom nego točka izmicanja istine i unutrašnjeg prevrata subjekta: pred drugim subjektom subjekt istine gubi vlast nad istinom u trenutku kad je stječe kroz performativnu koincidenciju naloga kazivanja i izvršenja. Subjekt zato samo može (i mora) obećati istinu u obliku naloga sebi (‘etētyma *mythēsaímēn*’) – naloga koji je namijenjen drugome poput prijete – ako ne želi da istinit sadržaj njegova iskaza ostane samo jedan u nizu od tri efekta moći-umijeća pripovijedanja (*mythésthai*). No jamstvo za svoje obećanje istinitog iska-



za pred drugim subjektom mora prepustiti onom trećem subjektu, instanci iskazivanja. On je, kao što sad vidimo, ponovo onaj mitski subjekt, Muze, biće koje mu se, kao što smo ranije vidjeli, osorno rugalo svojom moći da pripovijeda istinito-lažno-i-slično i koje ga, poput Hektorova srca, plaši i zavidljivo zadržava od onoga što on hoće – istinu ili izravnost same stvari.

Time vidimo nov smisao i nov oblik Hesiodovog poistovjećenja s Muzama. Kao što se one u 1. stihu proemija *Teogonije* i u 1. (= 36.) stihu "himne" Muzama u proemiju izmiču u sklonuti oblik padeža da bi ustupile mjesto pjesniku koji će, počevši *od* njih, pjevati *o* njima i jamčiti istinitost onoga što pjeva, tako se pjesnik, suočen sa svojom stvari u ljudskom svijetu, izmiče da bi mjesto počinjanja govora ponovo i izravno delegirao na Muze. One će sada pjevati o njemu, odnosno o ljudskoj stvari čiji je on dio, kao što je on u *Teogoniji* pjevao o božanskoj stvari čiji su one bile dio u trostrukom vidu: kao pripadnice roda besmrtnika, kao pripovjedačice i kao jamci istinitosti-ili-lažnosti svoga pripovijedanja, "po volji". Riječ je o potpunom strukturnom paralelizmu kroz koji konačno izlazi na vidjelo presudan moment razlike: Hesiod je dio svoga ljudskog svijeta na isti način kao što su Muze pripadnice božanskog, on je pripovjedač koji jamstvo za istinitost svoga pripovijedanja mora prepustiti drugome – kao što ga je sam preuzeo za istinitost pripovijedanja o stvari koja se ticala drugog – ako ne želi da njegovo kazivanje o samome sebi ostane u dvoličnosti mitskog pripovijedanja, odnosno, da samo ostane *mit*.



Samo je tako, čini se, kroz delegiranje pripovijedanja o sebi na drugog, kroz udvajanje instanci pripovijedanja i jamčenja i kroz razmjenu mjesta njihovih subjekata, moguće ono jedno i bitno do čega je Hesiodu od početka stalo – razlučivanje istinitosti ili prisiljavanje Muza da govore samo istinito. Upravo o tome je sad ovdje riječ; smisao zaziva Muza da same pjevaju nije više homersko prizivanje nadahnuća, kao što to nije bilo ni u *Teogoniji*, nego izricanje izravnog naloga za istinito pjevanje. Njegova ilokutivna snaga dolazi iz nutrine, iz same stvari, a njegova istinitost iskazuje se kao *obećanje istinitosti* samome sebi, u prvom licu, koje je međutim namijenjeno drugom subjektu. Riječ je o prijetnji istinom

Stupanje drugog, ljudskog, subjekta između pjevača i Muza unosi razdor u ovlast pjevanja, i to je sad posve druga, ljudska konstelacija koja iznova proširuje “kadar” pripovijedanja i donosi sobom posve nov efekt. U njemu se scena pastirova posvećenja za pjevanje, kakvu poznajemo iz proemija *Teogonije*, pokazuje u novom svjetlu, kao događaj istine o kojemu bez trećeg svjedoka subjekt pripovijeda (mitizira) samoga sebe. Time vidimo sljedeće: ovlast pripovijedanja koja je stečena imaginarnim poistovjećenjem ljudskog pjevača s idealnim, božanskim pjevačem – u mitskom ozračju noćnog uhođenja Muza u njihovu gorskom obitavalištu – može ostvariti svoju pretenziju na istinitost samo tako da proširi događaj objave na druge subjekte. To je moguće samo stavljanjem istine na raspolaganje drugom subjektu (Persu) što povlači za sobom traženje jamstva na višoj razini koja transcendirira obojicu. Zeus je treći čovjek u igri. Njegovo jamstvo je više i od Muza



jer one o njemu samo pjevaju. U tome je smisao dvostrukog smjera obraćanja u 9. stihu imperativnim "Počuj ti koji vidiš i slušaš!". On se iz jedne točke razvija u dva nasuprotna, ali ne protivna pravca. To je mjesto Muze-Hesioda, jednog pjevača s dva lica, okrenuta na suprotne strane, odakle se izravno obraćanje Muza Zeusu (one su te koje pjevaju za Hesioda prema Zeusu, odnosno kroz koje Hesiod pjeva u smjeru neba) preobraća u pjesnikovo izravno obraćanje bratu Persu (pjesnik je taj koji pjeva za Muze prema Persu, odnosno kroz kojega Muze pjevaju prema zemlji). To je ponovo mjesto rasjeda između registara kazivanja, točka prevrata nalogodavnog govora Muzama ('deûte [...], ennépete') i sebi ('mythēsaímēn') u indikativ konstativnog izlaganja (usp. st. 11: "Ne *bje* tek jedna vrsta na zemlji Èrida – dv'je *su* ..." itd. – grč. 'Ouk ára moûnon éēn Erídōn génos, all' epì gaîan *eisì* dýō' ktl.).

Drugim riječima, istina je *zadaća* subjekta a problem s jamstvom istine je u tome što ono ne leži u subjektu nego *između* subjekata. Premda se jedinstveni dvojni pjevač Muza-Hesiod pokazuje kao transmitter istine o Pravdi od Zeusa prema Persu, upravo je borba za istinu obilježila susret između empirijskog subjekta i njegova idealnog ja, između Hesioda i Muza. Zato onaj "noćni" historijski susret možemo nazvati *događajem istine* koji prethodi svakoj istini događaja. On je koincidencija ili podudaranje relata i njemu se zavjetuje Hesiod obećanjem bratu *da (mu) ispriповjedi* ono istinito koje se odmah ispunjava kao što se odmah, *in actu* pjevanja, ispunjava zavjet Muzama da će biti pjevane.



Time putanja od posve anonimnog zaziva Muze u 1. stihu *Ilijade* i polu-anonimnog ‘meni’ u 1. stihu Homerove *Odisije*, preko *pluraliziranog* Ja u 1. stihu *Teogonije*, koje se predstavlja kao ‘Hesiod’ ali je još samo puko ime-figura koja se ponavlja u svakom ‘ja’ početnih stihova Homerovih himni, do posve auktorijalnog ja u 10. stihu *Poslova i dana*, koje tek nosi konkretne crte historijske osobe, ne donosi samo učinak singularizacije i personifikacije, nego nešto daleko presudnije što sâm zapravo nosi proces konkretizacije i poosobljenja: to je proces ili preobražaj scenerije istine. U njoj se figura identiteta ili poistovjećenja između instanci davaoca i primaoca, koja je počivala na arhajskoj psihologiji nadahnuća, pretvara u figuru *sporazumijevanja* među individuama preko zakletve na *subjektivnu istinu*.

Nadahnuće, međutim, kao što smo vidjeli, nije psihološka osnova objave nego proces kroćenja govora mitskih davateljića govora. Teško pitanje istinitosti i lažnosti govora Muza postaje sada ništa manje teškim pitanjem *uvjerljivosti* zajamčeno istinitog govora ili njegove dokazivosti za druge subjekte. Ti “subjekti” ili ljudi-pozemljari pokazuju se međutim “nedokazanima” kao i sam Perso. Otud, Hesiodov nalog istinitog kazivanja samome sebi ili zavjet istinitosti u 10. stihu *Poslova i dana* osuđen je na rizik da ostane samo *prazna prijetnja*. On je izrečen na rasjedu kazivanja, nakon završnog pozdrava božanstvu uz čiju pomoć slijedi budući istinit govor, i prije početka novog kruga naracije. On proizlazi dakle iz mjesta na kojemu stoji subjekt, rascijepljen između istinitog iska za koji slijedi (st. 11 sq.) i njegova jamstva koje dolazi samo



od mitskog kazivača (st. 9). Otud se, ponovo, kao i 35. stih proemija *Teogonije*, 10. stih *Poslova i dana*, u kojemu subjekt *ja* kroz obećanje kao formu govora ponovo evocira samo vlastiti odnos sa samom moći kazivanja, pokazuje kao ona scena okolišanja, kao ime praznog hoda naracije. Retoričko pitanje iz *Teogonije*, “Ali što će meni sve to okolo hrasta i kamena?”, ovdje dobiva retorički ali zato ne manje stvaran odgovor: “Da ti istinito povjedim!”

Takav prazan meta-govor nalikuje običnim i čestim meta-jezičnim frazama u svakodnevnom govoru, poput “Da kažem pravo, ...”, “Iskreno rečeno, ...” ili pak “Osobno držim, ...”, no ovdje tome “okolišanju” daje poseban i konkretan smisao reminiscencija na citiranu himnu Zeusu iz korpusa Homorovih himni. On je taj koji “sjedeć” često čavrlja s Pravdom – poput “djevojke i mladića” ili srca junaka koje kruži oko susreta s protivnikom iz citirane Hektorove poredbe. Čavrljanje je, ponovo, vrijeme odugovlačenja susreta sa stvari, Pravda je “sklonuta” ka riječi Gospodara, i zato je Hesiodova sudbina s uvjeravanjam Persa ponovo ista kao i njegovo kroćenje Muza: stvar se susreće samo kroz čavrljanje koje ju odlaze, kroz uvijek ponovno otpočinjanje. I Hesiod ima samo riječ i može do Pravde – svoje prave boginje koja će sa Zeusom “iščavrljati” Parmenidovu božicu istine, Dikē – samo kroz okolišajući govor oko istine. To je govor *Poslova i dana* koji Zeusovo čavrljanje s priklonutom Temidom pokušava natjerati na “pravo donošenje sudova”. No, odnos Pravde stvar je priklona drugih subjekata s kojima se dijeli i zato Hesiod mora početi iznova.



Tu prisilu na uvijek novo počinjanje analizirali smo naprijed u osnovnim crtama. Njezin krajnji smisao izražava, kako je već istaknuto, nalog Muzama da “pjevaju ispočetka” (*Teogonija*, 114/115: ‘taûta moi éspete Moûsai .../ ex archês ...’) koji otvara pitanja o *onom prvom* “od roda vječitih” (st. 115: ‘... kai eípath’ hó ti prôton egénet’ autôn’) i probija granicu stvarnosti iz naslijeđene naracije Muza ka novoj stvarnosti.⁷⁹ Taj put vodi u narativ same teogonijske pjesme i, kroz njega, u smjeru “pred-filozofskog” pitanja o *archê* kao stvarnom biću sazdanom od pratvari. Taj smjer na ovom mjestu nećemo dalje slijediti. Ovdje je još riječ samo o *narativnoj* ili *retoričkoj tvari* “početka”, o motivu čije gusto, učestalo ponavljanje sa svoje strane podržava figuru “okolišanja” oko *teme* početka do koje je Hesiodu stalo u *Teogoniji*. Taj “čavrljavi” postupak s početkom, oklijevanje “srca” oko izravnog susreta, daje prepoznati da izraz ‘ex archês’ nipošto nije bezazlena pojava ili slučajna retorička figura. Ona otvara smjer prema prosto-

⁷⁹ U filološkoj kritici se sumnjalo u autentičnost 115. stiha *Teogonije* (usp. Rzach, op. cit., ad locum) koji, između ostalog, sadrži i neprimjetnu pojavu srednjeg gramatičkog roda umjesto muškog za instancu “onog prvog” od “roda besmrtnika”. Većina novijih izdanja zanemaruje to pitanje. Usp. West, 1966, str. 131: “I cannot suggest what Seleucos and Aristarchus found objectable in either verse (...) The preceding programme is summed up by 114, and 115 initiates the *theogony* itself by asking a particular question which is then followed by its answer” (kurziv moj). Za opće hermeneutičko i egzegetsko-praktičko opravdanje ostajanja pri izvornom tekstu, bez obzira na “autentičnost”, usp. osobito uvodna interpretacijsko-teorijska razmišljanja Kurta von Fritza u: Heitsch (ur.), *Hesiod*, 1966, str. 295 sq., prema kojemu prednost mora dobiti interpretacija ispred promjene teksta.



ru što ga mišljenje tek treba osvojiti tako da se sâmo izобрази kroz taj posao. Ovdje je on samo rastvoren, i to jedinim sredstvom koji mišljenje ima na raspolaganju – riječju – jer i sâmo mišljenje, kao što smo vidjeli u Hektorovu unutrašnjem monologu, nije ništa drugo nego “pomišljanje misli” koje nazivamo razmišljanjem ili razgovorom (dialégesthai) srca sa samim sobom.

Poznato je doduše da izraz ‘archē’ u običnoj jezičnoj upotrebi u starogrčkom, za razliku od specijalističke filozofske, ne označava iskonsku supstanciju ili bilo kakvu “metafizički” shvaćenu “prvinu”, nego ishodišnu točku nekog prostornog i vremenskog poretka stvari: ono što izraz označava ili imenuje dio je svijeta ali mu daje nov status u svijetu. Osobito pak izraz označava hijerarhijski poredak odnosa u političkom i socijalnom području; utoliko, on znači “vlast” i, izvedeno odatle, “oblast” ili područje utjecaja.⁸⁰

No, upravo na ovom mjestu Hesiodove *Teogonije* možemo vidjeti jasnije nego na bilo kojem drugom mjestu iz arhaj-

⁸⁰ To znanje, koje od poznatog članka A. Lumpea, “Der Terminus *Archē* von den Vorsokratikern bis auf Aristoteles”, u: *Archiv für Begriffsgeschichte* 1 (1955), str. 104–116, predstavlja opće mjesto, uvijek se iznova diskutira i rasvjetljava. Pri tome je zamjetno da se suprotno jasnom razlučivanju filozofskog i kolokvijalnog značenja riječi pokušava dovesti ta značenja u sklad, i u pravilu se prednost daje vjerojatno najstarijem značenju “oblasti” s ciljem da se pomoću toga značenja objasni ranofilozofska, predsokratska upotreba riječi i da se razgraniči od kasnijeg, klasično-filozofskog značenja “principa”. Usp. za to od novijih interpretacija Hermann Schmitz, *Anaximander und die Anfänge der griechischen Philosophie*, Bonn: Bouvier 1988, osob. str. 26 sq., koji pojam *arché* izlaže kao *misao vremena*, odnosno kao *oblast vremena*.



ske literature kako je notorna ekvivoknost toga najvažnijeg filozofskog i uopće jednog od najvažnijih pojmova iz povijesti ideja usko povezana s *relevantnim stvarnim pitanjima*. U proemiju *Teogonije*, koji kulminira pitanjem u 115. stihu o prvom postalom biću od najprvih besmrtnih bogova, Hesiodov se narativni postupak sjeckanja pripovjednih odjeljaka uz pomoć uvijek novih navrata pripovijedanja – od prvog zazivanja Muza i motrenja u njihovu božanskom obitavalištu (st. 1–21), preko kratke historije iznenadnog susreta (22–34) i potom himne Muzama (36–103) sve do nabranjanja glavnih tema *Teogonije* (104–113) i posljednjeg zaziva Muza koji se prelijeva u pitanje o početku (114–115) i otvara teogonijsko izlaganje – zgušnjava toliko da izraz ‘ex archês’ na kraju u 115. stihu ne naznačava prospektivno samo ono *stvarno*, vannarativno, na što cilja pitanje o “prvom od prvih vječitih”, izrečeno u tome stihu, nego označava retrospektivno upravo taj postupak “uokolo” početka, rad uvijek ponovnog otpočinjanja govora iz sebi primjerenog početka. Taj postupak kašnjenja-vraćanja, okolišanja, stvara poredak u samoj naraciji *kao oblasti* u kojoj takoreći vlada načelo početka ili *zavjet početku*. Otud pitanje o “prvome početku” na sâmom kraju proemija, u 115. stihu, koje cilja izvan naracije, potječe i samo, kao peti početak, iz četiriju pethodnih početaka. Upravo to mu je – da upotrijebimo Penelopinu dosljedljivu metaforu (*Odiseja* 19. 162) – porijeklo i rod: postalo je baš izdaleka, “od hrasta i kamena” (‘apò dryòs ē apò pétēr’s’).⁸¹

⁸¹ To povratno daje još jasniji smisao Penelopinu retoričkom pitanju “Tà, nisi valjda od hrasta ili od kamena!?” kad pita Odiseja za porijeklo.



Pitanje u kojoj mjeri jedna misaona figura poretka upravljena na stvarne, vannarativne sadržaje točno stoji u vezi s narativnim postupkom kod Hesioda, dotle da se može reći kako narativni postupak i poredak stvari ne samo koincidiraju nego prelaze jedan u drugi, zahtijeva posebnu dodatnu obradu. U sadašnjem kontekstu potrebno je prije promotriti prethodno navedenu misao da tema istinitosti, koja je uvedena kroz metanarativne epske figure i postupke poput zaziva Muza, na određenoj točki naracije nalazi svoje ispunjenje i obrazloženje u *stvarnom* koje je projicirano izvan granica (aktualne) naracije. Taj vrhunac pripovijedanja, kako to daju prepoznati upravo tematizirana mjesta iz proemija *Teogonije*, točka je prevrata sukcesivnog, linearnog slijeda sve učestalijih početaka do najbližeg sljedećeg početka koji, međutim, sa svoje strane više ne može biti premašen jer nije dio naracije; on leži kao (još) neosvojena oblast izvan nje, kao još nereprezentirano prvo. U odnosu na to navodno stvarno, a zapravo *real-*

To nije, kao što je naprijed već naznačeno, puka upotreba poslovice koja sadrži metaforički izraz sa smislom iz prve grupe značenja (*apó*: nastalo *od*, *iz*) nego povezuje i tu grupu značenja s jezikom ili govorom: Penelopino pitanje o porijeklu samo je prividno izravno, ono strateški okoliša aludirajući na Odisejevo okolišanje s odgovorom na pitanja o porijeklu; on izbjegava da se prerano odâ nakon prispijeća na Itaku kao što je odugovlačio s odavanjem identiteta retoričkim trikovima i čarkanjem s boljarima na dvoru kralja Alkinoja. Otud, premda stih u *Odiseji* kao i stih u *Iljadi* 22. 126 daje padežni oblik imenica u genitivu porijekla: 'apò dryòs oud' ē apò pētrēs' (za razliku od Hesiodova akuzativa kretanja) ipak ga možemo shvatiti prostorno kao i Hesiodov citat poslovice; pretpostavka o "starodrevnim zaboravljenim stvarima" rastapa se u puno bližoj predodžbi koja se tiče strategije aktualnog govora "izdaleka" ili "izokola", iz praznine ili prekida unutar same stvari koja čini početak i koja izmiče.



no prvo, riječ “početak” koja stvarno i aktualno pripada naraciji, samo je riječ ili prazni označitelj čiju referenciju naracija ne pokriva. Ona tek stvara referenciju kroz gestu ponavljanja intencije i *kao* tu gestu, kao čisto imenovanje.

Riječ “početak” je otud ime za nov krug okolišanja koje hoće ono što može imati samo u obliku supstituta ili reprezentanta. Ipak, odlučujuće je da se to *htijenje realnog* aktualizira ili ostvaruje u uvijek novim navratima pripovjednog prvog i da je pitanje o *realnom* prvom koje cilja preko naracije i sâmo dio narativnog poretka početaka; premda ih transcendira, ono je izraz njihove repetitivne logike, ili točnije rečeno: oni ih transcendira pomoću logike njihova narativnog ponavljanja. To je ujedno psiho-logika insistencije subjekta. Utoliko moramo priznati da je ono “stvarno” na koje cilja pitanje o prvom-prije-prvih-bića, *realni* početak koji uvijek ostaje izvan naracije; on je generički istovjetan s mitskim sadržajem završnog dijela proemija *Teogonije* (st. 104–113) koji ga pokušava reprezentirati. Hesiodu je upravo stalo do toga da ono *realno* u mitskom govoru Muza preokrene u *stvarnosni* referent pitanja izrečenog u 115. stihu. To drugim riječima znači da Hesiodova namjera da ambivalentni govor Muza pretvori u istinit doseže svoje ispunjenje samo i nužno u točki koja leži izvan naracije. Ona povratno koincidira s krajnjim dometom moći naracije da proizvodi početke, i u toj vanjskoj točki ona pronalazi ograničenje govora Muza i jamstvo istinitosti. Zato se pokušaj reprezentacije sadržaja toga *realnog* ponovo pokazuje kao *koincidencija* htijenja realnog i naracije. To je jedina psiho-logička stvarnost subjekta.



Kako se tema istinitosti razrješava u konkretnim sadržajima Hesiodova teogonijskog spjeva, zasebno je pitanje. No da je tema istinitosti nerazrješivo vezana za ovdje diskutirane figure *početka* pripovijedanja-kazivanja-izlaganja, pokazat će daljnji razvoj oblika invokacije u književnoj produkciji koja slijedi poslije Hesioda. Ona očito nosi dubok trag njegovog utjecaja, kako to posvjedočuju malobrojni primjerci komičkog epa. Neće biti nimalo slučajno da upravo komički ep, na temelju sebi svojstvenog potuđenja tradicionalnih figura i motiva obećava razjašnjenje o filozofski tako relevantnom motivu istinitosti. On nije tragički, kako je slutio Nietzsche, nego prije – kao što ćemo vidjeti – tragikomički. Otud još više možemo žaliti što je izgubljen tzv. “drugi dio Poetike”, Aristotelov traktat o komičkoj književnosti.

4. Zaziv pisma, plastifikacija nadahnuća i katastrofa noetike (*Batrachomyomachia*, 1–8)

Gomilanje narativnih zamaha “ispočetka” u proemiju Hesiodove *Teogonije*, koji se sukcesivno nadograđuju i zgušnjavaju u jednoj točki kulminacije, nije ostalo neprepoznato u antici, kako se može zaključiti na temelju guste narativne strukture u početku veoma poznatog komičkog epa *Batrachomyomachia* (“Boj žaba i miševa”).⁸² Uvodni stihovi toga spjeva, proe-

⁸² Usp. *Batrachomyomachia* u: *Hesiod. The Homeric Hymns and Homeria*, ed. with an English Translation by Hugh G. Evelyn-White, Cambridge Mass./London 1914 (repr. 1982), The Loeb Classical Library, sv. 57. Također, *Homeri Opera*, sv. V, ed. by Thomas V. Allen, Oxford: Oxford



mij, pokazuje naime da njegov autor, koji posve samosvjesno nastupa u 1. licu jednine kao i autor većine homerskih himni, posve planski manipulira igrom retoričke asocijacije između zaziva Muza i zahtjeva za istinom. Ta se igra vidi na novom obliku invokacije koji u odnosu na prethodne oblike, što smo ih vidjeli kod Hesioda i kod autora homerskih himni, donosi karakterističnu radikalizaciju već stvorenog zaokreta u postupku samog pripovijedanja prema individualizaciji autora i opredmećenja Muza, i pokazuje takoreći da autorsko *ja* nije posljednja riječ u priči o nadahnuću i prijenosu moći i tehnike pjevanja s Muza na čovjeka; vidjet ćemo da – slično kao prethodno s istinom u *Poslovima i danima* – u trenutku kad pjesničko *ja* postaje najkonkretnije, figura pjesnika-pjevača prestaje biti posljednja instanca naracije. Ona se dekomponira na niz sastojaka kao što se “objavljena” istina dijeli na subjekte. Smjer autoreferencije, koji je bio naznačen onim emfatičnim, ali praznim ‘moj’ u Homerovoj *Odiseji*, ovdje probija granicu konkretnog individuuma (“ja, Hesiod”) u smjeru istog onog opredmećenja subjekta pjevanja kojemu su žrtvom pale i Muze, i to u doslovnom, materijalnom smislu. Novi, ljudski subjekt-individuum javlja se takoreći rastavljen na instrumente svoga rada. Ta ogromna promjena donosi, kako ćemo vidjeti, još jednu značajnu promjenu u retoričkoj figuri na kraju proe-

Classical Library 1912 (repr. 1961). Ova dva izdanja daju različite verzije početnog stiha proemija koje ću kasnije komentirati. – Za prijevod usp. *Boj žaba i miševa/ Natjecanje Homera i Hesioda*, tekst usporedo na grčkom i hrvatskom, priredio i preveo Dubravko Škiljan, Zagreb: Izdanja Antibarbarus (Bibl. Latina et Graeca, 52) 2004; izdanje slijedi Allenov tekst. Ja ću za svrhu analize uzeti u obzir obje varijante.



mija koja se, kao što smo već vidjeli kod Hesioda, tiče novog početka "ispočetka". Navedimo, dakle, te početne stihove *Boja žaba i miševa*, i počnimo opet od još jednog početka:

*Archómenos prôton Mousôn chóron ex Helikônos
eltheîn eis emón êtor epeúchomai heínek' aoidês
hên néon en deltoîsin emoís epi goúnasi thêka,
dêrin apeirisiên, polemóklonon êrgon Árêos,
euchómenos merópeassin en oúata pâsi bálesthai,
pôs mûes en batrachoîsin aristeúsantes ébēsan,
gēgeneôn andrôn momoúmenoi érga Gigántōn,
hōs épos en thnētoîsin éēn. toíēn d' échen archēn.*⁸³

Proemij komičkog epa *Boj žaba i miševa* znatno je kraći od himnički intoniranog proemija *Teogonije*, nabijenog ozračjem izdvojenosti i tajnog uhođenja, iznenađenja, obećanja i ispunjenja zavjeta, a bliži je kraćem proemiju spjeva *Poslovi i dani*, koji odiše pragmatikom obraćanja bogu pravednosti Zeusu i odriješitim tonom prijetnje istinom bratu Persu. No, paradoksalno, proemij komičkog epa bliži je po gramatičkoj formi, po posrednom načinu i opredmećujućem karakteru invokacije Muza prvom stihu proemiju *Teogonije* i beskrajno daleko kako od izravnog zaziva Muza u prvom stihu *Poslova i dana* ta-

⁸³ Grčki tekst prema Evelyn-White, u slobodnom prijevodu: "Počinjući prvo od Muza, kolo s Helikona/ preklinjem da siđe mi u srce poradi pjesme/ koju nedavno u ploče glinene stavih na koljenima svojim;/ beskrajni jad, Aresovo djelo što stvara rat,/ da utuvi u uši svim slovjesnima/ kako ono miševi krenuše na žabe nadvladavši ih,/ oponašajući djela Giganta, ljudi rođenih iz zemlje,/ kao što bješe priča među smrtnicima. A ovakav imaše početak."



ko i od žurbe prema poučnoj svrsi spjeva. Sastoji se od osam stihova koji, sad obrnuto, donose posve novu priču o subjektu od one u proemiju *Teogonije* o susretu pastira s Muzama. Stihovi pokazuju autora u još konkretnijem izdanju svjetskog bića nego što je postao konkretan u premiju *Poslova i dana*. Početne riječi tih osam stihova čine, kao i u proemiju *Teogonije*, glagolski i imenski izrazi sa značenjem *počinjanja* i *početka*, no ovdje je, zbog kratkoće proemija, daleko uočljiviji narativno-strateški smisao njihove upotrebe: on daje efekt tzv. prstenaste kompozicije koja pored žanrovske zadatosti “počinjanja od Muza” daje motivu početka status zasebne, osamostaljene teme. Riječ je doista o novom početku kroz koji se akt, subjekt i smisao mitskog procesa pokazuju u specifično zakrivljenom svjetlu. On nosi sobom persifliranje tradicionalne forme počinjanja i, ujedno s time, autoironizaciju subjekta pripovijedanja, onoga koji je u 1. licu jednine prijetio istinom. Njegov zavjet istini postao je praznom prijetnjom, a ton stvarnosne epske pjesme iz Hesiodovih *Poslova i dana* promijenio se u goršku šalu i sarkazam. Odmah ćemo vidjeti zašto.

Ono zanimljivo na tome početku najprije je ozračje duhovitosti koja izbija iz složenog kretanja asocijacija koje se razvija prema vani, u smjeru tradicionalnih uzora, kao i prema unutra, u smjeru razgranate misli o početku koja je obogaćena novim sadržajima.

Na prvom mjestu vidimo ispunjenje dvaju bezuvjetnih uvjeta svakog pjesničkog poduhvata. To je, najprije, spominjanje Muza u 1. stihu, i to u dvostrukom retoričkom obliku (ime-
nom ‘Muza’ i perifrazom ‘kolo s Helikona’). Alternativna ver-



zija početnog stiha: 'Archómenos prōtēs sēlidos [...]’ ("Počinjući od prvoga retka ...")⁸⁴, ima nedvojbeno jači komični prizvuk. Ona se već zbog toga čini vjerojatnijom izvornom verzijom; osim toga ona je opravdana iz nekoliko daljnjih razloga: najprije, pjesnik saopćava da je "pjesmu unio nedavno u glinene pločice, na svojim koljenima" te je logično da je ono prvo od čega počinje prvi redak. (Time se, međutim, parodistička degradacija sublimnog na epskoj tradiciji pojačava do ekstrema.) Nadalje, alternativna verzija početka pokazuje da tradicionalni, "regularni" početak s imenovanjem Muza i zazivanjem "kola s Helikona" sadrži pleonazam ili redundanciju; naprotiv, ispuštanjem bilo koje od tih dviju fraza, čak i imena Muza, ne donosi nikakvu štetu; s bilo kojom od njih ostaje ispunjen prvi i glavni uvjet početka svakog nadahnutog pjevanja, a to je spomen Muza: one su dovoljno predstavljene perifrastičnim izrazom "kolo s Helikona" koji, s jedne strane, ima status potpunog sinonima, stajace figure ili definitivne deskripcije u odnosu na "Muze", a s druge strane retorički iskrivljuje Hesiodovu stajaću figuru "[Muze što nastavaju] goru Helikona" ('haith' Helikōnos échousin hōros', *Teogonija*, st. 2). Otud alternativno i posve neobično, ali nipošto nemoguće rje-

⁸⁴ Stihovani prijevod na hrvatski (op. cit.) slijedi grčki tekst oxfordskog izdanja Th. V. Allena; ovdje ću za usporedbu navesti cijeli proemij još jednom u prijevodu D. Škiljana: "**Prve** započinjem *retke* i molim da siđe mi kolo/ Helikona u srce moje poradi spjeva/ koji netom na pločice stavih na koljena sebi./ *spjeva o golemoj bitki, o ratnika Aresa djelu/* želeći svima da *smrtnicima* uđe u uho/ kako su protiv žaba digli se miševi dič-ni./ oponašali djela Gigantā, sinova Zemlje/ kao što *pričaju* ljudi; ovakav bješe početak."



šenje za početak komičnog epa, koji počinje posve profano od “prvog retka”, ne donosi samo parodistički učinak već jednu drugu složenu stvarnost. To je, prvo, pojačanje trenda individualizacije lika pjevača u smjeru materijalne konkretizacije načina, uvjeta i vremena književne proizvodnje, tako da se, drugo, sam pjesnički rad sada pokazuje u posve drugom mediju; naime vidimo da tradicionalnom pjevanju pjesme *prethodi* pisanje; ona je “nedavno zapisana u glinene pločice na vlastitim koljenima”. Ako je za Hesioda istina bila veća prijateljica od samih Muza, za novog autora pismo je intimnija stvar od nadahnutog usmenog pjevanja. Otud se, treće, prizivanje “kola s Helikona” ne odnosi na nadahnuće za pjevanje, nego u svrhu ili “poradi” već zapisane pjesme – naime, da bude utufljena u uši svim “slovjesnima” (‘*merópeassin*’: bićima koja imaju govor). Problem pjesnika-zapisivača nije dakle stjecanje nadahnuća za pjevanje, nego njezino *saopćavanje* drugima, *usmena publikacija zapisa*. To objašnjava okolnost da se pjevač zapravo ne obraća Muzama: on ih spominje u 3. licu, indirektnom molbom, a obraća se zapravo publici koju imenuje tek kasnije. Time je, čini se, dan presudan zamah zaokretu u intelektualnom interesa kasnog arhajskog doba prema retorici, od mitsko-epskog nadahnjivanja prema epsko-rapsodičkom uvjeravanju. Međutim, ta promjena ne prolazi, kao što ovdje vidimo, bez kolateralnog učinka autoironizacije tradicije. On se iskazuje i kao promjena retoričkih oblika naracije i kao promjena tajnovite scene pjevanja u reljefan prizor čitanja.

Odatle vidimo razlog retorički vrlo oskudnog, nesvečanog i trpkog spomena Muza u jednoj od tradiranih verzija počet-



ka koji uopće više nema karakter zaziva. Naime, premda sintaktički oblik početka (glagolski pridjev sadašnji u 1. licu jednine) 'Archómenos prôton Mousôn' stavlja Muze u isti položaj u kojem se one nalaze u 1. stihu proemija *Teogonije* (one su dio sadržaja od kojeg se počinje pjevati), a pjevača iz prvog lica množine stavlja u prvo lice jednine (što je istovjetno s početnom formulom u 1. stihu velikog broja homerskih himni), i premda je ovaj pjevač tako eksplicitan da zaziv nadahnuća poprima značajke fiziološkog procesa ("silazak u srce") koji će se isto tako plastično nastaviti i kod spominjanja svrhe ovog pjevanja ("da utuvi u uši svim govornim bićima"), usprkos svemu tome gomilanju svrha i razloga obraćanja Muza, zaziv je prazan zato što je pjesma već spjevana, štoviše zapisana, fiksirana.

Drugi obligatorni motiv početka je izricanje tematske riječi, odnosno, imenovanje predmeta pripovijedanja. No ispunjenje toga drugog uvjeta ovdje je, za razliku od ranije analiziranih slučajeva, odloženo zbog promjene u statusu i svrsi zaziva Muza i razdijeljeno na dva anaforički povezana stiha (st. 4: 'dêrin apeiresiën, polemóklonon érgon Arēos', i st. 6: 'pôs mûes ...'). Time ona dvaput tematizirana molba višoj instanci Muza (st. 2: 'epeúchomai'; st. 5: 'euchómenos') kao i ironijsko svijanje smjera pjevanja tek dobivaju na dodatnom dramskom zamahu.

Tradicionalna forma zaziva time nije samo zanemarena ili "izdana" u oblicima u kojima je poznajemo kod Homera, Hesioda ili kod autora homerskih himni, nego je takoreći dekomponirana ili "dekonstruirana": u njoj se prepoznaju svi mo-



menti tradicije zaziva, ali kao razbijeni fragmenti u *patchworku* novog proemija. To je, najprije, prva tematska riječ koja imenuje akt počinjanja u 1. licu jednine (‘archómenos’) i nastavlja logiku Hesiodova objektivirajućeg premještanja Muza na status dijela sadržaja naracije. Štoviše, uzmemo li u obzir alternativnu verziju početka (“Počinjem od prvog retka”), onda taj proces opredmećenja onog prvog, uzvišenog predmeta pjevanja poprima doslovan i nesvet, tehničko materijalni smisao *medija*: ono uzvišeno prvo pjevanja postaje najprofanije prvo pisanja – redak; nešto “prvije” od prvog retka u pisanju može biti još samo pisaljka. Nadalje, tradicionalni oblik tematske riječi kojim se tek u 4. stihu imenuje zapravi sadržaj, ‘dêrin apeirisîēn’, evocira homersko ‘mênin’ (“srdžbu”) iz 1. stiha *Ilijade* i ujedno pokazuje koliko je daleko otišla od uzora. Tu je, konačno, materijalističko podoslovljenje individualne osobnosti, privatnosti, tjelesnog “sopstva” samoga pjevača koji sad ukazuje na fiziološko sjedište nadahnuća: ton doslovnosti koji je jasno prisutan u “silaženju kola s Helikona” pojačava i doslovno značenje izraza ‘êtor’; on sad jednoznačnije ukazuje na tjelesno značenje organa nadahnuća nego u metaforičkom značenju, sinonimnom s ‘thymós’; za taj organ smo na epizodi s Hektorom vidjeli da je intelektualni organ dialektičkog i noetičkog rada.

Svi ti unutrašnji pomaci prema rubnim ili doslovnim značenjima inače uobičajenih izraza rezultat su prvog pomaka (od “Muza” na “kolo s Helikona” i još strmije, od “Muza” na “prvi redak”) ukazuju na to da je težište problematike, do koje je stalo pjevaču-čitaču koji na koljenima drži već zapisanu



pjesmu, premješteno u drugom, suprotnom smjeru od tematike nadahnuća za pjevanje. Nije u pitanju više odnos s Muzama nego sa slušaocima koji i sami “svi imaju jezik” (st. 5: ‘merópossin pâsi’). Taj smjer je već bio otvoren Hesiodovim prijetećim obećanjem “istinitog kazivanja” koje hoće podučiti druge subjekte. No, to istinito pjevanje se, kao što ovdje vidimo, već dogodilo, i u tome je, čini se, poanta isticanja *zapisa*. Premda su, naime, već bezbroj puta čuli i uvijek iznova slušaju nadahnutu pjesmu što pjeva “srdžbu Ahileja, Peleju sina”, treba im taj “beskonačni jad, Aresovo djelo što stvara rat”, ponovo “utuviti u uši” (‘en oúata bálesthai’) pjesmom o djelu koje *oponaša* djela ljudi rođenih iz zemlje – pohod miševa na žabe. Put ironizacije teško da može biti postupniji i uvjerljiviji.

Odatle vidimo da ono što u epskoj recitativnoj tradiciji izvorno pada ujedno i što se u procesu prenošenja uvijek iznova ponavlja – naime, faktička ili fingirana istovremenost stvaranja spjeva i njegova izlaganja – ovdje se “raspada” na različita vremena i time omogućuje uvid u posve novu situaciju: u aktualno ili fingirano odvijanje recepcije, odnosno, u zazivanje prisustva slušateljstva koje treba poučiti. Time vidimo da, slično kao što kod Hesioda sadržaj pjevanja nadahnutog Muzama, postaje predmetom pitanja o istinitosti, ovdje taj cijeli sadržaj homerskih pjesama postaje predmetom nove “arbitraže”: sva ona junaštva Aresovo su ratotvorno djelo i beskonačni jad. Time se komički ep *Batrachomyomachia* predstavlja i kao neizravno, tj. literarno-alegorijsko, i kao izravno, etički reflektirajuće izjašnjavanje o ratu kao literarnoj i vanliterar-



noj stvarnosti. Posve je nedvojbeno da ta refleksija počiva na recepciji književnih (“muzičkih”) djela, osobito Hesiodovih, što je prepoznatljivo na temelju formalnih i sadržajnih momenata u proemiju.⁸⁵ S jedne strane, to je izričito tematizirana namjera poučavanja slušateljstva, koja podsjeća na *Poslove i dane*, te sadržajni motivi iz *Teogonije*, napose aluzija na poznatu epizodu “Gigantomahije” (*Teogonija* 617–712) koja se apostrofira precizno kao ‘épos’ (st. 8) a ne uopćeno kao ‘mythos’, premda je riječ o raširenom i općepoznatom pripovjednom nasljeđu. S druge strane, to još više potvrđuju formalne značajke, napose *izotipska* invokacija Muza kao u *Teogoniji* premda sadrži dodatne subjektivne elemente i istovjetna je sa načinom osobne *autoevokacije* pjevača-pjesnika u većini tzv. homerskih himni. Upravo taj aspekt je od odlučujućeg značenja za kontekst ove analize. Vidimo, naime, da u komičkom epu s lakoćom razigranosti izlaze na vidjelo svi oni momenti koje smo kod Hesioda mogli izlučiti samo s velikim interpretativnim naporom. Pa ipak, ti momenti nisu posve identični ovdje i tamo. Komički se epos ne nadostavlja jednostavno i ne-reflektirano na čvrsto uspostavljene motive, formule i pravila epskog pjesništva, nego se eksplicitno i reflektirano odnosi

⁸⁵ Hesiodovo djelo leži vremenski između pretpostavljenog uobličjenja Homerovih spjevova (rano 8. st. p. n. e.) i ovoga komičkog epa koji je jedini sačuvan cjelovit; za njega se pretpostavlja da pripada Pigretu iz Halikarnasa i da je nastao oko 480. god. p. n. e., pa je mlađi od drugog komičkog epa *Margit*, za čijeg se autora čini da je bio suvremenik Arhiloha (oko 650. god. p.n.e.). Za ovu diskusiju usp. Evelyn-White, 1914, *Introduction*, str. xi sq. Usp. također kratki osvrt D. Škiljana u “Uvodnoj napomeni”, op. cit. str. 7–8.



na njih s posebnom strategijom komičnog podoslovljenja čiji je učinak (ako ne i cilj) *ironizacija* ratničkih vrijednosti arhajskog društva. Naime, komički ep nije komički tek zbog toga što se služi životinjskom alegorijom u kojoj *miševi* oponašaju *Gigante*, premda je i takav hiperbolički kontrast između sićušnih i grdosija dovoljan, nego što upravo već u proemiju primjenjuje komički preokret u procesu metanaracije; komičnost je efekt izraza koji materijalno (fiziološki i tehnički) podoslovljenju figuru nadahnuća ("početi od prvog retka", "sići u srce", "utuviti u uši", "unijeti u pločice", "na vlastitim koljenima") dajući figuri mističnog, neuhvatljivog silaženja Muze konkretan *logoplastički* izraz koji parodira nadahnuće kao "idol" i daleko anticipira sofističku literaturu.⁸⁶

Takvome načinu zahvaćanja u tradiciju imamo zahvaliti određene obavijesti koje su, iz naše perspektive gledajući, ostale netematizirane ili nepoznate u dotadašnjoj epskoj tradiciji. Netematizirani, iako stalno prisutni i rijetko imenovani, bili su adresati epskog saopćavanja, odnosno slušaoci, i ujedno s time ostala je netematizirana namjera poučavanja. Vidjeli smo na temelju homerskih scena da je pjevanje junačkih pjesama služilo prije svega za "estetske" duhovne potrebe, za-

⁸⁶ Za ideju "logoplastike" usp. izvođenja Thomasa Buchheima u: Gorgias von Leontinoi, *Reden, Fragmente und Testimonien*, Griechisch-Deutsch, herausgegeben mit Übersetzung und Kommentar von Thomas Buchheim, Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1989 (Philosophische Bibliothek, Bd. 404), str. vii-xxxiii. Usp. također kulturološku i filozofsko-povijesnu monografiju istog autora, *Die Sophistik als Avantgarde normalen Lebens*, Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1986, osob. pogl. I. 2. "Der Logos sagt sich selbst", str. 32–42.



bavu. Nasuprot toj netematiziranoj, ali suprisutnoj stvarnosti publike, nepoznatom stvarnošću arhajskog doba smatra se pismeno fiksiranje epskih spjevova na pločicama (‘epi deltoîsin’); pjesme su oduvijek prenošene usmeno, i time ostavljane otvorenima za promjene. Ta tri nova momenta – eksplicitna tematizacija recipijenata, namjera da ih se posredstvom pripovjednog sadržaja pouči o nekom drugom, višem duhovnom sadržaju koji nadilazi sâm pripovjednu građu, te iskaz o pismenom fiksiranju epske pjesme – predstavljaju, uzeti za sebe, svjedočanstva kulturno-historijskih dostignuća.⁸⁷ Međutim, ovdje, u proemiju komičkog epa, suočeni smo sa situacijom koja zapravo predočuje kraj produktivnog vremena kla-

⁸⁷ Usp. osobito o tome radove Erica Havelocka, *The Literate Revolution in Greece and Its Cultural Consequences*, Princeton N.J., 1982, osob. pogl. 9. “The Preliteracy of the Greeks” i 11. “Preliteracy and the Presocratics”. Vidi također popularniju knjigu *The Muse Learns to Write: Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the Present*. New Haven, CT and London: Yale University Press, 1986 (hrv. prijevod: *Muza uči pisati. Razmišljanja o usmenosti i pismenosti od antike do danas*, Zagreb: AGM, 2003., prev. Tomislav Brlek). – Ovaj nov, nefikcionalistički način tematizacije publike ukazuje međutim unatrag na unutarpripovjedno prisustvo publike višeg društvenog ranga, aristokracije, kao “kulturnog” konzumenta kakav se vidi u *Odiseji*. S tim u vezi je, čini se i okolnost na koju upozorava J-P. Vernant o “paradoksu nepostojanju kulta heroja” kod Homera i Hesioda, da “riječ ‘heroj’ jednostavno označava osobu određenog ranga, kao što bismo mogli reći ‘gospodin’ ili ‘dženlmen’”. Kult heroja je građanski kult koji je bio institucionalizovan u Gradu” (usp. “Grčka tragedija”, loc. cit., str. 329). Na prethodno analiziranom primjeru Odiseja možemo potvrditi takvo shvaćanje, ali ponešto modificirano: na dvoru kralja Alkinoja, heroj Odisej je dio publike, ne-obični civil, stranac, za kojeg “boljari” ne znaju je li ratnik (aristokrat, “heroj” iz *Ilijade*) ili trgovac-građanin.



sičnog epa, i to kroz njegovu ironičnu subverziju. Naime, namjera poučavanja prema publici kao i izvještaj o pismenom fiksi-
siranju spjeva još prije nego što se traži nadahnuće od Mu-
za upućuju iznad dimenzije neposredne, intrinzične produk-
tivnosti epske geste zazivanja-pjevanja-stvaranja, tako da se
sad pokazuju neke nove izvanepske i ne-herojske stvarnosti
intelektualnog tipa, i čini se da je sad samo pitanje kontek-
stualne odluke kojoj će se od tih drugih stvarnosti autor obra-
titi da bi ostvario svoju literarnu namjeru pripovijedanja. Ta
multiplikacija ciljeva posezanja za nekim od metanarativnih
“okidača” pripovijedanja (“tko”, “što/o čemu”, “kome”, “ka-
ko” i “zašto” pripovijeda) prouzročila je, čini se takav potres
herojskoj epa da se sada pod vidom njegova formalnog na-
stavljanja kroz *evokaciju početka* počinju iskazivati sadržaj-
no heterogeni “počeci”, odnosno motivi, koji radikalno mije-
njaju njegov karakter u smjeru *stvarnosnog* epa: to su motivi
sa stvarnosnim prizvukom u koje sad spada i sama invokacija
Muza; ona je posve izgubila uzvišenu himničku formu i kara-
kter nadahnuća za pjevanje; njezin profani ton sada traži po-
tporu za poduhvate recitacije i poduke, i za puno manje sveča-
ne ciljeve, poput referiranja na spis (“Počinjem od prvog retka
...”), deklariranja građe o kojoj će se pripovijedati, spominja-
nja književnih prethodnika ili, konačno, izričitog razlikovanja
tipova “početaka” (pjevanog ili čitanog). U proemiju epa *Ba-
trachomyomachia* višestruki aspekti tematike početka poka-
zuju se u puno jasnije razlučenom obliku nego kod Hesioda
iako su jedan preko drugog naslagani i razdjeljeni u dva glav-
na tipa; u početak pripovijedanja kao jezičnog procesa koji



se prikazuje prividno tradicionalnim (st. 1: ‘archómenos prô-ton ...’) i početak u sadržaju ili gradi pripovijedanja. Taj drugi početak imenuje emfatična rečenica u drugoj polovici 8. stiha: ‘toîēn d’ échen archēn’. Ona nas vraća na započetu analizu pitanja stvarnog ili “realnog” početka u 115. stihu Hesiodove *Teogonije*.

Ovdje se naime daje prepoznati razrješenje karakteristične ambivalencije pojma “početka” u Hesiodovu izrazu ‘ex archês’, koji ujedno označava i pripovjedni i stvarni početak, u smjeru jednoznačnosti izraza. On sad označava samo početak kao događaj u stvarnosti izvan naracije o *kojemu* naracija samo naknadno izvještava a ne više točku samog narativa oko koje kruži intencija kazivanja. To razlikovanje je odlučujući moment, premda ili upravo zato što se sam događaj, “pobjednički pohod miševa na žabe”, naziva *oponašanjem* djela Giganata na osnovi “priče” (‘épos’) o tome među ljudima. Ponovo vidimo isti problem kao na kraju proemija Hesiodove *Teogonije*: izvanjski, “stvarni” početak stvâri rezultat je niza narativnih početaka (ili procesa naracije) kojega transcendirâ; on je i dalje stvar naracije premda je subvertira najavljujući se kao nešto *stvarno* što se razlikuje od svoga narativnog, epskog, porijekla. Upravo taj proces razlikovanja daje prepoznati da je ideja stvarnog početka, koji se sada najavljuje posve drugačijim retoričkim aktom nego što je to prije bio slučaj, imenuje razliku između onoga što ima (epsku reprezentaciju stvari) i onoga što nema – ono *realno* početka. Drugim riječima, “početak” se pokazuje kao ime za otpor realnog, a ep ili naracija kao akt “taženja želje” (Hektorovo ‘eúchos oréxai’). On je, či-



ni se, moguć kroz zamjenu predmeta pripovijedanja koja daje veći efekt uživanja (órexís) samo iz komičkog obrata.

Početak komičkog epa je dakle događaj čije je sâmo *porijeklo mimeza literarnog* predloška. On je ovdje imenovan kao *predmet* pripovijedanja, no njegova stvarnost se usprkos tome prikazuje kao izvanliterarna, i određen je najtočnijim koordinatama stvarnog vremena i prostora u kojemu se odvio. To objašnjava okolnost da početak epa, koji proizlazi iz retoričkog postupka u proemiju, ne slijedi iz narativnog ponavljanja motiva otpočinjanja i ne daje riječ "početak" u obliku pitanja koje bi vodilo dalje od idejnog svijeta proemija, nego je sada riječ "početak" ta koja imenuje *početak* kao nešto izvan riječi, nešto što po pretpostavci *prethodi* riječi koja će se pojaviti u istoj stvarnosti kao i sam početak i čija će svrha biti da ga naknadno imenuje. Riječ se pokazuje kao izvještajna u odnosu na stvarnost; ona više nije produktivna, što je pouzdan znak da joj je ono *realno* kazivanja definitivno izmaklo. Odatle potječe, čini se, komički karakter misli.

No, mimo toga, vidimo da tematika početka doživljava *na kraju proemija* epa *Batrachomyomachia* istu sudbinu koju je doživio motiv zaziva Muza ili sama uzvišenost pjevanja. Kao što su one objektivirane iz logičkog subjekta invokacije u aspekt ili dio sadržaja pripovijedanja, od kojega se počinje, i motiv početka je kroz hipereksploataciju figure pjesnikova zavjeta uzvišenom početku ('archómenos prôton') doživio obrat u imensku riječ (archē) koja ima drugu funkciju od znaka autoreferencijalnosti: ona imenuje izravnu, deiktičku, jednosmjerne referen-



ciju ('toiēn archēn'). To je objektno odnošenje na "početak" koji unutar naracije, kao dio njezinoga sadržaja, imenuje *početak izvan naracije*.⁸⁸

To objašnjava okolnost da u tome završnom, 8. stihu proemija riječ "početak" više ne proizlazi iz lanca sintaktički spletenih dijelova u jednu jedinu rečenicu, koja se proteže preko sedam i pol stihova, grupiranih u dvije prepoznatljive smislaone cjeline, koje su označene dvama glagolskim izrazima (st. 1: 'archómenos', st. 5: 'euchómenos'). Ona tvori novu sintaktičku cjelinu koja se prema prethodnima postavlja takoreći licem unatrag. U novoj jezičnoj formi, gestom pokazivanja, ona izražava njihovu unutrašnju temu kao izvanjsku stvar. U tom smislu, taj polustih koji donosi sintaktički prevrat – obrtanje sklonutih padeža glagolskih izraza za počinjanje u izravni padež apstraktne imenice "početak" – predstavlja dovršenje *objektivacije* i *eksteriorizacije* unutrašnje sile pripovijedanja koja od zaziva Muza kod Homera i njihova opredmećenja kod Hesioda, od evokacije pripovjedača u anonimnom praznom 'moi' i njegove personifikacije kroz figuru historijskog subjekta naracije konačno zahvaća i intrinzične oblike evokacije akta počinjanja projicirajući ga u točku izvan naracije, neza-

⁸⁸ Ta putanja razrješenja ekvivokacije u jednoznačnost odlučujuća je i za problematiku ekvivoknosti *literarnog početka* u tzv. "prirodnim knjigama" predsokratovaca, osobito kod Heraklita. U njegovu prvom fragmentu (Diels-Kranz, frgm. B 1) nije jasna referencija izraza 'Toû dè lógou toûd' eóntos aei axýnetoi ...' ("Za logas ovaj bivajući vječno neposlušni ..."). Za temeljitu diskusiju usp. Charles Kahn, *The Art and Thought of Heraclitus*, Cambridge/New York/Melburne: Cambridge University Press, 1979.



visnu od njezina subjekta-nosioca. Historijska ili stvarnosna točka naracije – koja se kod Hesioda pojavila kao stvar osobne povijesti ili pjesničke geneze autora, a koju smo kod Homera vidjeli kao unutarepski prizor u kojem Odisej uspostavlja idealnog pjevača postavljajući dvorskom pjevaču Demodoku uvjet istinitosti pripovijedanja i implicitno sam jamči za nju – ovdje će se pojaviti kao *figura objektivne istine* koju reprezentira vjerodostojnost događaja i njegovih okolnosti. Pri tome je, karakteristično, pitanje istinitosti govornika izdvojeno izvan vremena subjekta pripovijedanja i postavljeno u njegov stvarni ili objektivni svijet. No isto tako karakteristično, ono je kao i Muze i sam akt počinjanja stavljeno u položaj “prvog člana”, momenta od kojeg sve drugo počinje ili je uvjetovano njime. Vidjet ćemo da je time postignut posve suprotan učinak od onoga prema kojem teži volja za istinom i strateška promjena “muzičkog” pjevanja o svijetu u istinito pripovijedanje. Proemij epa *Batachomyomachia* stavlja nas pred komediju istine predočujući nam tragediju zabune.

U nastavku završnog stiha proemija (st. 9) pripovijeda se kako je miš po imenu Psicharpaks, skapavajući od žeđi, susreo žabljeg kralja Physignatha u njegovu kraljevstvu na nekom jezeru; miš se približava obali da se napije i ugleda ga kralj-žabac, prijateljski nastrojen (st. 9–12), te ispitujući ga o njegovoj osobi, zemlji porijekla te napose o njegovu rodu (st. 13–14), i poziva ga da bude gost u njegovu žabljem kraljevstvu *ali samo uz uvjet da na sva pitanja odgovori istinito* (st. 15–23). Miš smatra pitanje o porijeklu ohološću (24–31) i čudi se nad prijedlogom žabljeg kralja o sklapanju prijateljstva s mišem budući da



su tako različite vrsta životinja (st. 32–55); potom se raspravlja o amfiboličnoj prirodi žaba (st. 56–64), i miš se daje nagovoriti da se na leđima žapca preveze preko jezera u njegovo kraljevstvo (st. 65–81). No, nasred jezera događa se nesreća. Uplašen nasmrt zbog iznenadne pojave vodene zmije, žabac zaroni i otpliva najkraćim putem natrag do obale i pušta – ne sluteći ništa – da se njegov novi prijatelj utopi nakon teške smrtne borbe (st. 82–92); prije nego što ispusti posljednji dah, miš se zaklinje na osvetu pripadnika svoje vrste zbog podle žablje prevare (93–98). O tome događaju miševе izvještava svjedok, ptica Leichopinaks, posljedica čega je da kod miševa i žaba počinje naoružavanje za rat (st. 100 sq.). Ratno pustošenje završava se na kraju tako da Zeus, koji je sam nemoćan da nepomirljive miševе uplaši svojim gromovima i munjama (st. 285–293), šalje odred rakova koji konačno rastjeraju ratnike i završavaju rat pri zalasku sunca (294–303).

Presudan događaj ili okidač prave radnje epа nesretni je i neshvaćeni susret sa zmijom nasred jezera. Miš se utapa sa zakletvom na osvetu usljed krivog vjerovanja da ga je žabac prevario premda se on samo nasmrt uplašio vodene zmije, a žabac sa svoje strane bježi ne znajući ni za smrtnu pogibelj u koju je uvalio miša niti za njegovu kletvu na samrti. Njihovo međusobno promašivanje-nerazumijevanju u presudnom trenutku događaja utoliko je smješnije-tragičnije što su prethodno vodili raspravu o amfiboličnoj prirodi žaba i nesvodivoj razlici između tih dviju vrsta životinja koje se ne mogu “sprijateljiti”. Upravo to sad tako žalosno potvrđuje njihova prirodna reakcija u situaciji pogibelji: ono što je za žabu uranjanje i što



znači život, za miša je utapanje i smrt. Njihova teorijska-akademaska rasprava o biti vrsta i njihovim razlikama otkriva se ovdje kao ne-prepoznavanje stvarnih značenja tih razlika. Riječ je dakle o posebnoj vrsti zabune, o dijanoetičkoj nesposobnosti, a ne o tragičkom neznanju porijekla.

Na toj pozadini pokazuje se međutim što je zapravo *stvarni početak* i *objektivni problem* priče. To nije slučajni susret između nesvodivih prirodnih vrsta, glodavaca i amfibija, miša i žapca, koji završava tragično zato što su one nesvodive i što bi, usljed te prirodne nesvodivosti, rat bio dosljedan i prirodan kontraučinak svakog pokušaja zbližavanja i prijateljstva. To je, naprotiv, moment koji pokazuje da (žapčev) *zahtjev za subjektivnom istinom* i (miševo) *faktičko ispunjenje* zahtjeva ne izražava u dovoljnoj mjeri stvarnost svijeta; ostaje jedna nesvodiva i pogubna razlika, procjep nepodudarnosti između istine kazivanja i istine kasanog. Obje se prikazuju kao objektivna istina izvan govora tj. kao *istina iskaza* danog u svijetu na koji se odnosi i čiji je dio; iskaz je činjenica u svijetu nastala kao *dogadaj između subjekata*. Objektivnost ili bivstvo izvan jezika sastoji se od podudarnosti kazivanja i kasanog; ona je virtualna i u tome leži prividna narav objektivnosti. Istina nije dovoljna za stvarnost, i na tome počiva tragika zabune i komika istine.

Kao što smo vidjeli u sažetku zapleta, eksplicitni uvjet koji postavlja žabac za prijateljsko prihvaćanje miša na jezeru i njegovo ugošćavanje u svome kraljevstvu glasio je da miš sve kaže po istini o svome porijeklu i rodu, ne skrivajući ništa (st. 13–14).



*Xeïne, tís eî; póthen êlthes ep' ēiona; tís de s' hò phýsas;
pánta d' alêtheúson. mē pseudómenon se noēsō.*⁸⁹

Ne zanemarujući komični prizvuk u takvom zahtjevu, koji djelomice proizlazi iz prenaplašenog isticanja istinitosti kroz pretpostavku da bi subjekt od kojeg očekujemo iskrenost mogao lagati, ovaj isječak neodoljivo podsjeća na “odisejevske” scene s pitanjem o njegovu identitetu i porijeklu, tako da komični prizvuk vjerovatno još više potječe odatle. Kao da je miš stranac za kojega se po definiciji pretpostavlja da bi mogao biti prerušen u stranca, da nešto krije, da osim što je stranac još subjektivno igra ulogu stranca iako objektivno jest stranac. Tako žabac unaprijed uzima ulogu (oponaša) feačkog kralja Alkinoja, kao da je slušao (ili čitao) *Odiseju*, i pruža ruku prijateljstva prema mišu-strancu “ucjenjujući” ga, međutim, unaprijed uvjetom istinog govorenja ili zabranom skrivanja. Premda je ta sekvenca s emfatičnim pitanjem o identitetu, o zemlji porijekla i rodu motivirana ciljem koji slijedi (rasprava o biti i razlikama prirodnih vrsta) komična i zato što baca sjenku sumnje i na samu teorijsku raspravu o vrstama, daju-

⁸⁹ Slobodno prevedeno: “Stranče, tko si? Odakle dođe na jezero? Tko je onaj što te porodi?! Tà sve razotkri, nemoj da te prozrem kako lažeš!” – Koncentracija dominantne književne i “filozofske” teme postanka u arhajskom dobu oko geneze subjekta, momenta iskrenosti i intersubjektivnog djelovanja toliko je insistentna da se ne može previdjeti kao ni njihova komička subverzija. Za pristup “poetici komičnoga” iz psihoanalitičke filozofije subjekta upozoravam na noviji rad Alenke Zupančič, *Poetika: Drugi dio. Filozofija, komedija, psihoanaliza*, Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo (Edicija Analecta), 2004., osob. pogl. “Jaz in jaz“, ”Fizika beskončnega i metafizika končnega” (usp. također naprijed bilj. 65).



či joj neki drugi pragmatički smisao a ne teorijski, kao da bi miš mogao biti ne samo prerušeni stranac nego i pripadnik neke druge vrste prerušen u miša, ili tko zna, miš prerušen u miša, narativno-strateška vrijednost te sekvence leži za nas u tome što ona vraća pažnju na proemij i pokazuje veliku promjenu u odnosu na stanje stvari kod Hesioda. Naime, dok u *Teogoniji* i u *Poslovima i danima* imenovanje tematskog sadržaja o kojem se pjeva spada zajedno s evociranjem istine u proemij, u *Boju žaba i miševa* imenovanje teme spada u proemij dok tematizacija problema istinitosti spada u pripovjedani sadržaj odn. u objektivni svijet intersubjektivnih odnosa među akterima. Ona time posve pripada u narativni sadržaj a ne više u akt pripovijedanja.

Upravo na tome detalju komičnost scene doživljava kulminaciju. Naime, žabac koji postavlja uvjet subjektivne istinitosti (iskrenosti) u obliku prijetnje-zabrane laganja u svrhu gostoprimstva, postaje na kraju epizode proklet kao prevarant, što znači da je on sâm ovdje već sumnjiv za neiskrenost iskrenosti, zbog čega se epska priča može razvijati kao tragikomedija dobrih namjera s istinom kao takvom, a ne samo kao igra zabune, neprepoznavanja i nepodudarnosti između nesvodivih vrsta. Takvo shvaćanje podržava već izbor temeljne tematske riječi za tu igru zamjene i brkanja, kojom se zabavljaju bogovi, između pretenzije na uvid u "drugu svijest" i nesposobnosti predviđanja neposrednih posljedica koje slijede iz takvog uvida. Za oboje pjesnik koristi karakterističan glagol 'noēō', i kad žabac prijeti (st. 14: '*mē pseudóme non se noēsō*' – doslovno: "Nemoj da te prozrem dok lažeš")



i kad bježi glavom bez obzira: žabac naime nije “prozreo”, nije upće opazio (‘oúti noēsas’) koje pogubne posljedice je njegovo zaranjanje, na pojavu vodene zmije, imalo za miša (st. 84–85). Drugim riječima, on nije obavio noetički rad između teorijske rasprave o bitima, o kojima je odlučeno pradávnno, i izravnog djelovanja. Ono prvo je ostalo okolišanje “oko hrasta i kamena”, ovo drugo je donijelo rat (neslavno djelo oponašanja) i komičnu slavu.

Time je iznutra, kroz komički prevrat, posve destruirana hesiodovska shema invokacije koja je u komičkom epu samo manifestno ista, a s njome ozbiljnost i svečani ton proemija Hesiodovih stvarnosnih spjevova. Istina više ne ovisi o (dobro) volji pjevača za istinom; svijet sadrži ostatak stvarnosti koji ostaje neprerađen i nepokriven *noetičkim radom*, čija realizacija ili pojava u stvarnosti počiva na preskoku, a koji se narativno daje prikazati samo onim radom što ga noetički pokušava suspendirati: to je *mitski rad* ili proces pričanja, jedini kroz koji se pojavljuje i sama istina. Događaj koji se jedino zapravo i stvarno zbije u susretu miša i žapca jest tematizacija istine, odnosno njezina mitska proizvodnja, i njezin tragikomički prevrat. Zato se noetički neprerađeni ostatak stvarnosti – koji uvijek ostaje projiciran i kad se dosegne, jer je u svojoj biti logički učinak ili virtualna stvarnost zaključka – javlja ponovo kao unutrašnja, nezahvaćena stvar mita ili *realno* koje se može prikazati samo kroz *formu* mita, kroz uprizorenje njegova procesa. Ovdje je to alegorija ili preneseni govor naracije, nov prizor “čavrljanja” ili neprekoračive stvarnosti kruženja oko stvari.



Ono je strukturno, ako ne i psihološki, obilježeno strahom subjekta od onoga što želi i otvorenoj mogućnosti da se ono što ima izokrene u prazno. Ono što je stradalo u epizodi na jezeru nije samo jedan miš, nego sâm odnos (prijateljstvo) s “nesvodivim” drugim, preokretanje suradnje u “beskrajni jad” rata. Ta je katastrofa obostrana: ni miš ne uviđa što mu se *objektivno* desilo. Istina je objektivan događaj i zato je katastrofalna. Ona ne pripada subjektima, nego ih preseže za prostor između njih koji je prostor riječi. Otud je istina koja cilja na stvar izvan naracije, na podudarnost između istine pripovijedanja i istine pripovijedanog, intersubjektivna kao i pravda. Zato je ona i dalje samo stvar kazivanja, ali, kao što vidimo u procesu homerskog pripovijedanja od Demodoka, preko Homera i Hesioda do komičkog pripovjedača, samo kazivanje više nije stvar nadahnuća, odnos darivanja i primanja objave, nego stvar ponavljanja kroz preuzimanje, podjelu i obrat.

Epizoda između žapca i miša uči nečemu drugome nego sudbinskom promašaju iz neznanja porijekla usljed nesavršenosti ljudske moći uvida nasuprot božanskoj. Promašaj stvarnosti moguć je zato što postoji istina. Ona je narativ istine koji hvata istinu u nizu istine-laži-i-sličnosti u trostrukoj relaciji subjekta, stvari i drugog subjekta. Drugim riječima, istina je objektivna i katastrofalna zato što je dio stvarnosti koji za ostvarenje zahtijeva ono što ga čini nevidljivim – opredmećenje. Da bi djelovala, istina mora ostati ono *realno* ili neprerađena točka u epistemičkoj stvarnosti subjekta. Vidjeli smo ranije da je to točka njegova *etičkog* utemeljenja, ali sada i ovdje vidimo da se ona ne tiče prošlosti, kao u tragediji, nego “bu-



dučnosti”: beskrajna bijeda i pustošenje u ratu žaba i miševa, koji oponašaju djela Giganata, ne slijedi iz zablude usljed neznanja prošlih stvari, nekog davnašnjeg sukoba ili prokletstva, nego iz promašaja nečega očiglednog što su mogli i morali spriječiti na temelju svojeg znanja o “bitima”. Odatle slijedi komika ostvarenog zahtjeva za potpunom istinom i upravo to čini intelektualnu avangardnost komičkog epa u odnosu na tragediju. Premda ona tek slijedi u historiji grčke književnosti, ona je sa svojim tumačenjem svijeta na modelu tragičke zabune iz neznanja prošlog i promašaja u sadašnjem ovdje anticipativno učinjena opsoletnom povijesnom pojavom. Sa stajališta komičkog epa, tragedija, koja će nositi nadolazeću epohu kulturne uzvišenosti, pokazuje se *ante literam* kao primjerk ideološke tvorbe; ona će tek rođenu ideju noetičke kritike ponovo supstituirati objavom, da bi sama, u rasponu od Eshila preko Sofokla do Euripida, ponavila (“oponašala”) put od bezlične mitske neumitnosti usuda, preko tipske punine karaktera do individualističke personalizacije likova.

Pogled unatrag: Zaključujući početak

Bacimo li pogled unatrag na prethodne oblike iste tematike istinitosti kod Homera i Hesioda, na tome se pitanju daje ustanoviti neka vrsta kružnog kretanja koje nalikuje poročnom krugu istine: on preko subjektivne prerade problema pada ponovo natrag u objektivizam. Pri tome je jedino konstantan mit-ski ili pripovjedni medij istinitosti kao njezin pravi temelj. Čini se da je tome doista tako ali o tome da krug nipošto nije poročan govore jasni pomaci i formalne razlike između pojedinih postaja i, nadasve, otvaranje novih perspektiva koje se tiču sadržaja.

Vidjeli smo naime da je arhajska homerska scenerija “događanja istine” uključena u pripovjedani svijet epa kao njegov dio; nadalje, da se ona daje prepoznati samo u naznakama na metanarativnoj razini epa kad se u osobnoj zamjenici 1. lica jednine ‘moj’ što prati invokaciju Muze u *Odiseji* s određenim pravom može vidjeti nesvjesni ali motivirani zahvat anonimnog pjesnika-pjevača *Odiseje* na unutarepske scene pjevanja i likove pjevača, poput Demodoka koji pjeva pjesme iz *Ilijade*, s ciljem da tematizira sebe i da autonomnim narativnim sredstvima – uz pomoć Odiseja kao lika koji unutar pripovjedačkog svijeta nastupa u dvostrukoj ulozi objektnog i metanativnog aktera – legitimira svoju historijsku pouzdanost. Ple-



dirali smo za to da se ta unutrašnja, mitska autolegitimacija potvrdi i izvanjski, novim zahvatom u smjeru stvarno-historijske figure pjesnika-pjevača Hesioda. Taj pjevač, još uvijek nadahnut Muzama, ne pjeva u svome spjevu o postanku bogova samo o događajima u kojima sudjeluju bogovi, polubogovi te slavni ljudski muževi i žene, praveći tako teogonijski epski narativ, nego također metapripovjedno izriče zahtjev da je sve to što će pjevati istinito. Vidjeli smo da je ta pretenzija na istinitost pripovijedanja postavljena i realizirana na različit način u dvama Hesiodovim spjevovima, *Teogoniji* i *Poslovi-ma i danima*. Tek što je istina dobivena od boga, mora se dijeliti s drugim subjektima.

Vjerodostojno objašnjenje za okolnost da je takva pretenzija mogla biti izrečena s takvom jasnoćom, odlučnošću i jednoznačnošću u arhajskom svijetu u kojemu se poimanje istine poklapalo s predodžbom o govorenju kao kazivanju “bivstvujućeg, budućeg i bilog”, dakle s jezičnom gestom ponavljanja-oponašanja stvari u tri gramatičko-vremenska registra prezencije, pokušali smo konstruirati na temelju prolaženja kroz strukturu proemija Hesiodove *Teogonije*. U sukcesivnim navratima ili zamasima da obilježi točke pjesničkog otpočinjanja kao “počinjanja od”, evokacija istinitosti i lažnosti pripovijedanja postavljena je tako da ukazuje na točku najkasnijeg početka u slijedu početaka koji se preokreće u “najprviji” početak u stvarnosti izvan naracije. To je mjesto u tekstu *Teogonije* do kojega najdalje mora prodrijeti rad pripovijedanja da bi postigao točku izvan mita koja povratno ukazuje na mit i da *tako* zajamči istinitost pripovijedanja bez ostatka. To je *re-*



alno istinito koje nije dio mita nego njegov unutrašnji projekt oko kojega nesvjesno kruži. On je ishodišna točka ili pogon u kružnom radu pripovijedanja.

Taj imaginarni moment u arhajskom pitanju epistemički je i etički moment *volje za istinom*. Naime, ako on na jednoj strani počiva na imaginarnom poistovjećenju empirijskog pjesnika i idealnog tipa kojega nadahnućem stvaraju Muze (“ja, Hesiod”), ovdje vidimo da je smisao toga imaginarnog, estetskog poistovjećenja stav prema drugom subjektu, kao što je to bio u Hesiodovim *Poslovima i danima*. Potraga za vanjskom točkom naracije, u kojoj leži *realno istinito* koje će povratno utemeljiti istinu mitskog rada ili pripovijedanja, možemo prepoznati samo kao prevođenje volje za istinom ili poriva pripovijedanja u želju za priznanjem u intersubjektivnoj stvarnosti koja je temeljnija i istinitija od istine jer sadrži i stvarnost prevare, promašaja, podbačaja.

Proemij *Teogonije* uči nas da je ta točka-izvan-mita i sama proizvod mita, najdalji domašaj moći pitanja koja je inherentna samom mitu. To je, kao što smo vidjeli, točka u kojoj proces pripovijedanja kroz ponavljanje figure početka proizvodi ideju nastanka prvih božanskih stvarnosti kao stvarnog početka svijeta, i podudara se s njome stvarajući tako *pojam* početka, koji je uvijek i nominalan (prazan) i stvaran (sadržajan), unutrašnji jeziku i izvanjski. Tako se tradicionalna invokacija Muza, kao prvih i posljednjih instanci pripovijedanja, preobraća u apel na instancu “stvarnog” ili “zapravog” (etētymon) izvan naracije; ona više nije izvor nadahnuća za pjevanje nego osnova utemeljenja istinitosti onog pjevanog. U proemiju



epa *Batrachomyomachia* ta se projekcija vannarativne točke koja jamči istinitost pripovijedanja javlja ponovo, slično kao i u *Odiseji*, kao potpuno intranarativna instanca; riječ “početak” tu više ne proizlazi iz retoričkog stroja za proizvođenje uvijek novih početaka, kao u Hesiodovoj *Teogoniji*; ona sad stoji kao riječ-označitelj nasuprot cijelom proemiju stvarajući nov diskurs u kojemu naslov “početak” označava posve drugu stvarnost nego što je stvarno vrijeme akta pjevanja; ono je izgubljeno-sahranjeno u aktu zapisivanja. Zato se u proemiju komičkog epa ne raspravlja o istinitosti pripovijedanja a apel na Muze tiče se “utuvljivosti” priče u uši slušalaca. Iz samog epa ne vidimo međutim je li nalog Muzama za prosvjećenje ljudi o “beskrajnom jadu pogubnog djela Aresovog” urodila plodom. Odgovor na to pitanje leži, čini se, u “izvanpripovjednoj” stvarnosti koja je koliko ondašnja stvarnost pripovjedača-zapisivača toliko i naša sadašnja stvarnost.

Nasuprot tome, odgovor na pitanje o jamstvu istine možemo tražiti iznova, u novom zamahu, samo unutar procesa mita, tamo gdje je izgubljen posredujući moment koji može nositi utemeljenje i opravdanje zahtjeva za istinitošću, na prijelazu između svečanog spjeva o starodrevnom porijeklu bogova i ratova i ironizirajuće geste suvremenog komičkog epa. To je prostor refleksije s jedne strane između pripovijedanja-okolišanja “okolo” prazne stvari “hrasta i kamena”, koja ona ispunjava prošlost sadržajima, i s druge strane, njegove ironijske mimeze s novom, prosvjetiteljskom namjerom kritike. Vidjeli smo da je to mjesto stvoreno iznutra, uz pomoć retoričkih procesa u samom mitu, točnije, kroz unošenje nadpripovjednog



mjesta Muza u sam sadržaj pripovijedanja. To je tektonski pomak kojim se oslobađa prostor za pojavu pjevača kao historijskog subjekta koji sad jedini može istupiti za pripovjedani sadržaj ili, prevedeno u žargon Hesiodova mita, koji jedini može jamčiti da Muze pjevaju samo istinito. Subjekt sad može htjeti više od njihova pjevanja, i to *više* je *realno* izvan pjevanja koje kruži u pjevanju kao *njegova istina* na koju se ne može osvrnuti a da ga ne izgubi. Kao što to pokazuje dramatika Hesiodova obraćanja bratu u proemiju *Poslova i dana* i kao što to potvrđuje tragikomika zabune, promašaja i podbacivanja između znanja o bitima stvari i njihova ostvarenja u *Boju žaba i miševa*, položaj subjekta ostaje nepovratno utemeljen na mitu subjektivnog. Istina stvari moguća je za subjekt samo u onome kroz što se gubi. To je “mit” koji nužno dijeli s drugim subjektima.

Ta se dvojnost – na koju ironično upozorava “zapisivač pjesme” iz proemija *Boja žaba i miševa*, dok preklinje Muze da mu dade moć utuvljivanja istine u uši smrtnika o beskrajnoj bijedi poslova koja čine njihov svijet – prikazuje konstruktivno-naivno u završnom, 115. stihu proemija Hesiodove *Teogonije*: ‘ex archês, eípath’ hó ti prôton genet’ autôn’ (“[pjevaajući] ispočetka, kazujte koje prvo rodi se od njih”). Taj je početak okrenut u dva smjera, prema (novom) početku pripovijedanja (‘eípate’) i stvarnom početku svijeta (‘hó ti egéneto’). Riječ je o formulaciji *pitanja o genezi* koje će preživjeti pokušaj destrukcije kroz *ironizaciju* i *oponašanje* u alegorijskom životinjskom epu s tragikomičkim efektom. U tome stihu *Teogonije* shema kumulacije narativnih zamaha ili ponav-



ljanja početka dospijeva do figure *krajnjeg prvotnog* koje više ne može biti nadmašeno retorički jer je sâm projekt naracije u drugu stvarnost, tj. u “stvarnost” kao *drugo* naracije. To je pitanje koje sad ovdje, nakon zbrajanja pređenog odsječka narativnog puta u proemiju *Teogonije* (st. 104–114), dobiva svoj odgovor: ‘Ètoi mèn prôtista Cháos egéneto’ (“Doista najprije Kaos se ròdi”). To je odgovor koji imenuje početak novog i zapravog teogonijskog diskursa istine koji opet, sa svoje strane, u cjelini označava početak novog slijeda istinitih diskursa teologije i fiziologije na prijelazu iz kasnog arhajskog u rano klasično doba. To je put filozofije koji se probija iz insistentnog ponavljanja *početaka* uvijek novog mita i kruženja oko “onog prvog”.

U odnosu na taj zamah nesvjesnog koji rađa onime što ćemo kasnije upoznati kao prvu filozofiju, tragikomički ep daje ironični prikaz preskoka, praznine i nesvijesti između pitanja o porijeklu ili pradrevnoj biti stvari i njezinog ostvarenja u stvarnosti odnosa s drugim, i čini se kao uzaludan avangardni pokušaj parafilozofske, književno-alegorijske kritike filozofije i teologije *ante literam*; ona će doći do riječi takoreći *post literam*, na kraju zapisivačkog pred-sokratskog filozofiranja, sa sofistikom. No, njegova sofistička narav zasađena je ovdje kod “ozbiljnog” Hesioda, u nekontroliranom efektu ozbiljnosti: u subjektu koji pita za vanmitskim jamstvom istine mita i koji o tome samo može “pripovjediti istinu” ili prijetiti istinom drugom subjektu. U slučaju *Teogonije*, to su sâme Muze koje sad uče krotko slušati. Taj istiniti mit za slušanje počinje u upravo citiranom 116. stihu o “prvorodenom Kaosu” o kojemu one prethodno nisu znale ništa istinito.

Literatura

(Referentna i citirana djela)

Izdanja grčkih tekstova i prijevodi

Batrachomyomachia u: *Hesiod. The Homeric Hymns and Homeric*, ed. with an English Translation by Hugh G. Evelyn-White, Cambridge Mass./London 1914 (repr. 1982), The Loeb Classical Library, sv. 57.

—, u: *Homeri Opera*, sv. V, ed. by Thomas V. Allen, Oxford: Oxford Classical Library 1912 (repr. 1961).

Boj žaba i miševa/ Natjecanje Homera i Hesioda, Zagreb: Izdanja Antibarbarus, 2004., priredio i preveo Dubravko Škiljan (Bibl. Latina et Graeca, 52).

Érga kai Hēmérai, u: *Hesiodus. Carmina* (rec. A. Rzach), Stuttgart 1958.

Hesiod, Theogonie/Werke und Tage, griechisch-deutsch, herausgegeben u. übersetzt von Albert v. Schirnding, Zürich: Artemis/Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1991.

Hesiod, Theogony, ed. with Prolegomena and Commentary by M. L. West, Oxford: 1966.

Hesiod. Postanak bogova/Homerove himne, s tumačem i pogovorom dr. Branimira Glavičića, Sarajevo: Veselin Masleša, 1975.; 2., prošireno izdanje: *Hesiod: Poslovi i dani — Postanak bogova*



— *Homerove himne*, dvojezično izdanje svih triju djela, Zagreb: Demetra, 2005.

Hesiod. The Homeric Hymns, and Homerica, with an English Translation by Hugh G. Evelyn-White, Harvard University Press (Loeb, No. 57), 1914 (repr. 1982).

Hesiod. Theogonie, hrsg. Karl Albert, Sankt Augustin: Akademie Verlag, 5. verbesserte und ergänzte Aufl., 1993.

Hesiodus. Carmina, recognovit A. Rzach, Stuttgart 1958.

Homer, Ilijada, preveo Miloš N. Đurić, Novi Sad: Matica srpska, 2. izd. 1972; *Odiseja*, Matica srpska, 2. izd. 1972.

Homeri opera, Oxford: Clarendon Press, Tomus I–II: *Iliadae* Libr. I–XII, XIII–XXII, rec. David B. Monro et Thomas W. Allen, ed. tertia 1920 (repr. 1978); Tomus III–IV: *Odysseae* Libr. I–XII, XIII–XXII, rec. Thomas W. Allen, ed. altera, 1917 (repr. 1961).

Homerova Ilijada i Odiseja, 6. (Matičino 5. izd.) i 5. (Matičino 4. izd.), preveo i protumačio Tomo Maretić, pregledao i priredio Stjepan Ivšić, Zagreb: Matica hrvatska, 1961.

Komentarska literatura (filozofska, filološka, književno-teorijska)

Barthes, R., “Pisati: neprelazni glagol?”, u: Donato-Macksey (ur.), *Strukturalistička kontroverza*, Beograd: Prosveta, 1988., str. 163–187.

Benveniste, E., “Don et échange dans le vocabulaire indo-européen” u: *Problèmes de linguistique générale*, Paris 1966, pogl. xxvi, str. 315–326.



- Blumenberg, H., *Die Arbeit am Mythos*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1969.
- Blusch, J., *Formen und Inhalt von Hesiods individuellem Denken*, Bonn 1970 (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft, Bd. 98).
- Boeder, H., "Der frühgriechische Wortgebrauch von Logos und Aletheia", u: Archiv für Begriffsgeschichte 4/1959.
- Buchheim, Th., *Die Sophistik als Avantgarde normalen Lebens*, Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1986.
- , *Die Vorsokratiker. Ein Porträt*, München: Beck, 1994.
- Čale, M., *Volja za riječ. Eseji o djelu Ranka Marinkovića*, Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 2001.
- Chomsky, N., *Aspects of Theory of Syntax*, M.I.T. Press, 1965.
- Classen, C. J., "Anaximandros" u: Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft (Neue Bearbeitung), Supplementband XII, Stuttgart: Alfred Druckenmüller Verlag, 1970, str. 30–68.
- Cornford, F. M., *Principium sapientiae. The Origins of Greek Philosophical Thought* (1952), Glouchester, Mass.: Peter Smith Publisher 1975.
- Davidson, D., "Što znače metafore", u: *Istraživanja o istini i interpretaciji*, prev. Kiril Miladinov, Zagreb: Demetra: 2000.
- Diels, H., *Die Fragmente der Vorsokratiker* 1–3, Griechisch und Deutsch, hrsg. von Walter Kranz, Berlin: Weidmann, 16. izd. 1972. (nepromijenjeni pretisak 6. izdanja 1952.) = Diels/Kranz (prijevod: Hermann Diels, Predsokratovci. Fragmenti I–II, Zagreb: Naprijed, 1983.)



- Donato, E./Macksey, R. (= E. Donato, R. Meksi) ur., *Strukturalistička kontroverza*, Beograd: Prosveta 1988.
- Eliade, M., *Le mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétition* (1945–47), nouvelle édition revue et augmentée, Paris: Gallimard, 1969.
- , *Traité d'histoire des religions* (1949), nouvelle édition, Paris: Payot, 1977.
- Foucault, “Poredak diskursa” u: *Znanje i moć*, Zagreb: Nakladni zavod Globus, 1994., priredili H. Burger i R. Kalanj, str. 115–142.
- , *Archeologie de savoir*, Paris: Gallimard, 1969.
- , *L'herméneutique du sujet. Cours au Collège de France, 1981–1982*, Paris: Gallimard-Seuil (Hautes Études), 2001.
- , *Riječi i stvari* (1966), Zagreb: Golden Marketing 2002. (Beograd: Nolit 1972.)
- Friedländer, P., “Das Proömium von Hesiods Theogonie” (1914), u: E. Heitsch (ur.), 1966, str. 277–294.
- , Rezension der Theogonie-Ausgabe von Felix Jakoby (1931), repr. u: E. Heitsch (ur.), 1966, str. 100–131.
- Genette, G., *Fikcija i dikcija*, Zagreb: Ceres, 2001. (prev. G. Rukavina).
- Gigon, O., *Der Ursprung der griechischen Philosophie. Von Hesiod bis Parmenides*, 2. izd. Basel, 1968.
- Girard, R., “Tiresija i kritičar”, u: Donato-Macksey (ur.), *Strukturalistička kontroverza*, Beograd: Prosveta, 1988, str. 31–37.
- Gomperz, Th., *Griechische Denker*, Bde I–IV, 4. izd. Berlin/Leipzig, 1922–1931 (engl. prijevod: *Greek Thinkers*, 1901).
- Gorgias von Leontinoi, *Reden, Fragmente und Testimonien*, Griechisch-Deutsch, herausgegeben mit Übersetzung und Kommen-



- tar von Thomas Buchheim, Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1989 (Philosophische Bibliothek, Bd. 404).
- Havelock, H., *The Literate Revolution in Greece and Its Cultural Consequences*, Princeton N.J., 1982.
- , *The Muse Learns to Write: Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the Present*. New Haven, CT and London: Yale University Press, 1986 (prijevod: *Muza uči pisati. Razmišljanja o usmenosti i pismenosti od antike do danas*, Zagreb: AGM, 2003., prev. Tomislav Brlek).
- Heidegger, M., “Aletheia (Heraklit, Fragment 16)” u: *Vorträge und Aufsätze*, Pfullingen: Verlag Günther Neske, 1954 (4. izd. 1979), str. 249–274.
- , *Parmenides*, hrsg. von Manfred Frings, Gesamtausgabe Bd. 54, Frankfurt am M.: V. Klostermann, 1982.
- Heitsch, E. (ur.), *Hesiod*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1966.
- Held, K., *Heraklit, Parmenides und der Anfang von Philosophie und Wissenschaft*, Berlin/New York 1980.
- Hölscher, U., “Anaximander und die Anfänge der griechischen Philosophie”, u: *Anfängliches Fragen. Studien zur frühen griechischen Philosophie*, Göttingen 1968.
- Horkheimer, M. /Adorno, Th. W., “Odysseus oder Mythos und Aufklärung”, u: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch 1969. (prijevod: *Dialektika prosvjetiteljstva. Filozofijski fragmenti*, Sarajevo: Veselin Masleša (Logos), 1989 (1974), prijevod i pogovor Nađežda Čačinović Puhovski).
- Kahn, Ch., *The Art and Thought of Heraclitus*, Cambridge/New York/Melburne: Cambridge University Press, 1979.



- Katz, J. J., *The Philosophy of Language*, New York/London 1966.
- Kuhn, Th. S., *Struktura znanstvenih revolucija* (1962), Zagreb: Jesenski i Turk, 1999 (Beograd: Nolit, 1974).
- Kurdzielek, M., 'Chaos', u: J. Ritter† und Karlfried Gründer (ur.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Darmstadt-Basel: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980., sv. 1.
- Lacan, J., *Le séminaire*, Livres I–XXVI, Paris: Seuil (collection Le champs freudien), ur. Jacques-Alain Miller; Livre I: *Les écrits techniques de Freud*, 1975; Livre IV: *La relation d'objet*.
- Laplanche, J.–Pontalis, J.-B., *Rječnik psihoanalize*, Zagreb: August Cesarec 1992. (prev. Rada Zdjelar i Boris Buden).
- Latacz, J., *Homer. Der erste Dichter des Abendlandes*, München/Zürich 1985 (1989).
- Latte, J., "Hesiods Dichterweihe", u: *Antike und Abendland* 2 (1946).
- Lidell, H. G.–Scott, R., *A Greek-English Dictionary*, rev. by H. S. Jones/R. McKenzie, With a Supplement 1968, Oxford: Clarendon Press, 1982.
- Lumpe, A., "Der Terminus *Archē* von den Vorsokratikern bis auf Aristoteles", u: *Archiv für Begriffsgeschichte* 1 (1955), str. 104–116.
- Mikulić, B., "Znalac i lažljivac. Semiotiziranje spoznaje" u: J. Greco/E. Sosa (ur.): *Epistemologija. Vodič u teorije znanja*, hrv. izdanje s dodatkom priredio B. Mikulić, Zagreb: Jesenski i Turk, 2004.
- , *Sein, Physis, Aletheia. Zur Vermittlung und Unmittelbarkeit im 'urprünglichen' Seinsdenken Martin Heideggers*, Würzburg: Königshausen und Neuman, 1987 (Dissertation Tübingen 1987).
- Neitzel, H., "Hesiod und die lügenden Musen", u: *Hermes* 108 (1980), str. 381–401.



- Nielsson, M. P., *Geschichte der griechischen Religion*, Bde I–II, München 1960.
- Nietzsche, F., “Die Geburt des tragischen Gedankens” (1870), “Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen” (1870), “Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik” (1872 /1886/) u: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, hrsg. von G. Colli und M. Montinari, München/Berlin: DTV/de Gruyter, 1980 (Bd. 1).
- Pucci, P., *Odysseus polutropos: Intertextual readings in the Odyssey and the Iliad*, Ithaka: Cornell UP, 1987.
- Reale, G., *Per una nuova interpretazione di Platone*, Milano: Vita e pensiero (Centro di ricerche di metafisica dell’Università cattolica del Sacro Cuore), 10. izd. 1991.
- Reinhardt, K., “Prometheus”, u: *Tradition und Geist*, Göttingen 1960, str. 191–226.
- Ritter, J.† und Gründer, K. (ur.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980.
- Schadewaldt, *Die Legende von Homer, dem fahrenden Sänger*, Leipzig 1942.
- , *Von Homers Welt und Werk. Aufsätze und Auslegungen zur Homerischen Frage*, Leipzig 1944.
- , “Die beiden Dichter der Odyssee” u: *Homer: Odyssee*, Hamburg 1958 (1991).
- , *Die Anfänge der Philosophie bei den Griechen. Die Vorsokratiker und ihre Voraussetzungen*, Tübinger Vorlesungen, Bd. 1, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1978.
- Salecl, R., “Muk ženskog užitka”, u: *Protiv ravnodušnosti*, Zagreb: Arkzin, WHW, Sarajevo: Društvo za teorijsku psihoanalizu, 2002., str. 93–112.



- Schmitz, H., *Anaximander und die Anfänge der griechischen Philosophie*, Bonn: Bouvier 1988.
- Schwabl, H., “Weltschöpfung”, u: *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft* (Neue Bearbeitung), Supplementband IX, Stuttgart: Alfred Druckenmüller Verlag, 1962, str. 1433–1589 (osob. 1515–1518).
- , *Hesiods Theogonie. Eine unitarische Analyse*, Wien: 1966 (Österreichische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse 250. 5).
- Snell, B., “Die Welt der Götter bei Hesiod” u: *Entstehung des Geistes*, 3. Aufl. hamburg 1955, str. 65–82.
- Steiner, G., “Griechische und orientalische Mythen” u: *Antike und Abendland* 6 (1957).
- Szlezák, Th. A., *Čitati Platona i dva eseja o jedinstvu Platonove filozofije*, preveo i priredio s pogovorom B. Mikulić, Zagreb: Jesenski i Turk, 2000.
- Veljačić, *Razmeđa azijskih filozofija I–II*, Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, 1978.
- (alias Bhikkhu Ñāṇajīvako), “Philosophia: The Greek Eros of Knowledge and Jijñâsâ: The Yearning for Wisdom”, u: R. Iveković/J. Poulain (ur.), *Europe—Inde—Postmodernité*, Paris: Noël Blandin, 1992., str. 61–79.
- Vernant, J-P., “Grčka tragedija: problemi interpretacije”, u: Donato Macksey (ur.), *Strukturalistička kontroverza*, Beograd: Prosveta, 1988., str. 317–341.
- , *Les origines de la pensée grèque*, Paris 1969.
- , *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris: 1985 (Éd. La découverte 1990).



Literatura



- von Arnim, H., *Stoicorum veterum fragmenta* [collegit Ioannes ab Arnim I–IV (2. izd. 1921–1923)].
- von Fritz, K., “Das Proömion der Hesiodischen Theogonie” (1956), u: Heitsch, 1966: 295–315.
- von Wilamowitz, U., *Glaube der Hellenen*, sv. I–II (1935), repr. Darmstadt: WB, 1955.
- Zeckl, H. G., “Raum”, u: J. Ritter† und Karlfried Gründer (ur.), 1980., sv. 7.
- Zlatar, A., *Istinito, lažno, izmišljeno. Ogledi o fikcionalnosti*, Zagreb: Hrvatsko filozofsko društvo, 1989.
- Zupančič, A., *Poetika: Drugi dio. Filozofija, komedija, psihoanaliza*, Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo (Edicija Analecta), 2004.

Glasovi, znoj i diskurs

FAK kao nulti stupanj medija
i povratak kulturne ugode

Exergum



“Prvo veće putovanje obuhvaćalo je osamdeset čitanja u više od četrdeset gradova. Čitao je u robnim kućama, dvoranama, knjižarama, uredima, predvorjima, hotelima i toplicama [...] Nakon čitanja, nikada nije dopuštao pljesak. Naklonio bi se, napustio pozornicu i promijenio odjeću, mokru od znoja.”

[Ackroyd, *Dickens*]

“Pitam vas, tko može izdržati te napore?

Čitate mi dok stojim,

Čitate mi dok sjedim,

Čitate mi dok trčim,

Čitate mi dok serem.”

[Martial, *Epigrammata* III, 44]

[Prema Alberto Manguel, *Povijest čitanja*, Zagreb: Prometej, 2001.]

I. Književnost kao medij?

Na pozadini već dobro istražene ali, po mome uvjerenju, samo djelomice apsolvirane tematike koja se tiče odnosa između formalne progresivnosti medija i njihove sadržajne (kulture, ideološke, društvene) regresivnosti, u ovom prilogu ću na instituciji tzv. “festivala književnosti” istražiti konfiguracije napetosti unutar ove ne posve prevladane dihotomije. Festival književnosti – pod čime u striktnom smislu termina mislim primarno na javno re-prezentiranje književnog djela od strane autora/autorice kroz čitanje naglas, pred publikom, kao glavni oblik izvođenja ili performansa – nije nipošto ni suvremena ni moderna pojava. Festivalski način prezentacije književnih djela ima neusporedivo dužu i raznovrsniju tradiciju od gore spomenute dihotomije; on se u povijesti zapadne kulture pojavljivao nekoliko puta u (po-)modnim valovima od rane antike do suvremenog doba (od sportsko-sajamske svetkovine u Olimpiji, preko čitanja na školskim trijemovima i u *auditoriuma* rimskih palača, preko srednjevjekovnih samostana i renesansnih krčmi do modernih građanskih salona i suvremenih sajмова knjiga), i prati ga isto tako dugotrajna i potpuno razvijenu svijest o različitim (receptijskim, stilskim i, povratno, produkcijskim) aspektima značenja i vrijednosti javnog čita-



nja od samog “početka” knjige.¹ Ipak, takva festivalska prezentacija književnosti postala je kod nas značajnom kulturnom činjenicom, čak nekom vrstom “institucije”, tek s pojavom književne grupe pod imenom “FAK”.

U ovome radu, za razliku od sociologije književne produkcije (ili njezine reprodukcije), s jedne strane, i za razliku od standardnih znanstvenih bavljenja književnošću koja uzimaju djelo kao estetički i semiotički objekt, tretiram književni fenomen sa sinkretičkog stanovišta jedne socijalno-semiološke epistemologije medija koja u književnom fenomenu vidi najmanje dvije stvarnosti koje su i same dvostruke ili višestruke: prvo, to je društveni objekt sastavljen od estetskog dijela (književnog djela u užem smislu) i akta njegove re-prezentacije u široj društvenoj javnosti; drugo, medijski objekt u “elementarnom” smislu kakav mu je dao Marshall McLuhan – kao “električno svjetlo” tj. kao tvarnu instancu posredovanja koja je i sama posredovana, kao provodnik provodnika².

¹ Usp. *Povijest čitanja* A. Manguela (2001.). Premda ću kasnije pobliže i obilno referirati iz građe koju donosi ta knjiga (osobito iz poglavlja “Kada vama čitaju”, str. 121–135, i “Autor kao čitatelj”, 259–270), za prethodno razumijevanje fenomena treba odmah ukazati na manje zastupljenu stranu te povijesti a koja će ovdje biti od primarnog interesa: to su “unutarknjiževne” scene javnog ili masovnog pričanja-u-pričanju, recitiranja-u-recitiranju ili čitanja-u-čitanju, kakve nalazimo od najranijih do najnovijih vremena književnosti, od Homera do Itala Calvina.

² Usp. Marshall McLuhan, “Medium is Message”, u: *Understanding Media. Extensions of Man*, London and New York: Routledge, 2000 (1964): “The electric light is pure information. It is a medium without a message, as it were, unless it is used to spell out some verbal ad or name. This fact, characteristic of all media, means that the ‘content’ of any medium



Premda je odnos fikcionalnih i istinosnih diskursa prema svijetu suvremenih vizualnih medija dominantna tematika kako u metamedijskom diskursu industrije medija tako i kod različitih predstavnika teorije diskursa, osobito kulturalnih teoretičara, ipak književnost (uključujući i *diskurs o* književnosti njezinih predstavnika) kao medij u takvom striktnom tehnološkom smislu riječi, koji obuhvaća i običnu tehničku materijalnost i “duhovne” sadržaja, i nadalje važi kao nedovoljno istraženo polje usprkos proliferaciji teorija “intermedijalnosti”.³

is always another medium ... It could be argued that [brain surgery or night baseball] are in some way the ‘content’ of the electric light, since they could not exist without electric light [...] because it is medium that shapes and controls the scale and form of human associations and action ...” (p. 8–9).

³ Za jasniju orijentaciju upućujem na jedan sličan pristup: “Whether our outlook is philological or psychoanalytic, feminist or formalist, most of us in literary studies are used to reading literary texts in terms of their aesthetic form and semantic content. But what happens when we consider a work of literature not only as a text with characteristics such as form, genre, and theme but also as a *concrete, historical practice that takes place within what it is fashionable to call a “media ecology”*? What are the relationships not only between the “medium” and the “message” but also between works of literature and the entire range of communicative possibilities at a particular place and time? Does analyzing the place of technology and media history in the history of literature flatten out the literary so that a work of literature becomes just another generic act of communication? Or, on the contrary, might literary texts and modes actually highlight the problems and possibilities of different media, perhaps because of the pressure works of literature place on language (as in lyric poetry, for instance) or because of their openness to contact with other forms of discourse (as in prose fiction, for instance)? *Perhaps the histories of literature and media do not merely illuminate each other but in fact intersect.*” Usp. Richard Menke, URL: <http://www.english.uga.edu/~rmenke/6830/>, s daljnjim linkovima i opširnijom bibliografijom.



Književnost kao medij u tome elementarnom, ali složenom smislu ovdje znači: književni fenomen tvori cijela materijalna aparatura književnosti, od umjetničkog teksta preko knjige s koricama sve do osobe autora i čitaoca, zajedno s fizičkim ili tjelesnim aspektima njihove egzistencije i prostorom susretanja; književno djelo nije sredstvo komunikacije utoliko što bi bilo produženje ili proširenje teksta, koliko god sam pojam teksta vrijedio u suvremenim teorijama kao otvoren a polje njegovih smislova kao obezgraničeno beskonačnim posredovanjima. Književni korpus je instanca komunikacije utoliko što je – rečeno McLuhanovski – medij koji sadrži druge medije pa je i sadržaj teksta instanca medijacije nekog drugog sadržaja.

Premda su distinkcije semiotike komunikacije, medija i književnosti dio standardnog disciplinarnog shvaćanja⁴, karakteristično je ne samo da estetika i semiotika književnosti idu zajedno (v. Nöth, isto, pogl. VIII), nego je proces “medijacije” posve neupitno reduciran na peirceovski model beskonačne semioze a McLuhanovo shvaćanje uzeto kao anticipacija uvida suvremene semiotike medija (Nöth, pogl. IX. *Semiotika medija*). Takvo shvaćanje je, po mome razumijevanju, samo djelomice prihvatljivo jer McLuhanova koncepcija je dovoljno jasno prepoznatljiva kao *mentalistički reprezentacionizam*: posljednji sadržaj medija ili “sadržani medij”, za McLuhana su sadržaji naše *svijesti* koji više ne vode dalje do nekog novog sadržaja-medija nego vraćaju natrag; mentalne repre-

⁴ Usp. Winfried Nöth, *Priručnik semiotike*, 2., posve novoprerađeno i prošireno izdanje, Zagreb: Ceres, 2004. (prev. A. Stamač).



zentacije su postavljene kao granica medijacije, one same kod McLuhana nisu analizirane kao medij koji bi sadržavao drugi daljnji medij nego su upravo *sadržajna granica* medija, njihova posljednja stvarnost. U tom smislu, McLuhan se čini semiotički konzervativnijim ne samo od Peircea nego i od jednog Lockea koji, u slavljenom završnom poglavlju svoga *Traktata o ljudskom razumu* (XXII) čak i ideje, odnosno mentalne datosti, analizira kao *znakove*, i to u dvostrukom smislu: jednom kao reprezentante “stvari” (predmeta izvan svijesti) i drugi put kao znakove koji su i sami reprezentirani drugim znakovima, tj. riječima, i tu opet u dvostrukom smjeru: ideje-znakovi nisu reprezentirane riječima samo radi komunikacije među ljudima, nego radi komunikacije sa samima sobom. Ako se Lockeova analiza može smatrati prefiguracijom Peirceove krilatice “We think only in signs”, ona nudi dobar razlog za obrnuto postavljanje McLuhanove krilatice “Medij je poruka”: znakovna analiza ideja pokazuje da konceptualni sadržaj, “poruka”, predstavlja medij ili znak utoliko što upućuje na nešto drugo nego što je ona sama.

McLuhanovo tehnološko-socijalno shvaćanje medija, koje ovdje pretpostavljam bez bližeg ispitivanja (za diskusiju usp. “Glasovi iz kante”, loc. cit.), donosi s jedne strane definitivnu redukciju u odnosu na književno-teorijsko shvaćanje intermedijalnosti, koje semiotički univerzalizira i despecificira “medijsku semiotizaciju” kao “tek jedan od mnogih stupnjeva u beskrajnom odvijanju procesa posredovanja” (Nöth), ali ujedno i apstrakciju čija prednost leži po mome sudu u formalno-strukturalnom shvaćanju medija; ono omogućuje prošire-



nje pojma bez potrebe za semiotičkom infinitizacijom u horizontalnoj perspektivi.

To reduktivno proširenje pojma – ako je legitimno upotrijebiti taj oksimoron – ovdje znači da nije riječ o tijelu književnosti kao novom tekstu, o metaforičkom ili metonimijskom proširenju ni pojma ni stvari teksta u tekst-kao-mrežu (mrežu znakova); prije je riječ o manevru doslovnosti koji otvara vertikalnu i denotativnu perspektivu – radi se o književnom fenomenu kao aparatu same književnosti (uključujući upravo i “sadržaj”) kao navlastitom “vodiču”, prenosniku ili transmiteru. Za razliku od električnog svjetla koje se po McLuhanu ne prepoznaje odmah kao medij zato što je prividno prazno, književni aparat je očigledno obilježen hipetrofijom sadržaja ili “poruka”, ali upravo zato – sad jednako kao i električno svjetlo – ostaje nevidljiv kao medij, i zato tek mora otkriti svoju medijsku narav i otvoriti polje za lociranje novih značenja koja prenosi a koja nisu vezana za sadržaj književnog teksta.

Drugim riječima, “književnost” ću tretirati kao medijsku tvar-formu u kojoj se književnost u užem smislu – tekst kao forma-sa-sadržajem-i-značenjima – javlja kao sadržani medij (medij u mediju). Književna *stvar* je tako veći semiotički objekt od teksta, nov okvir za nov (konotativni) proces interpretacije teksta koji ga međutim ne obezgraničava nego ga, upravo suprotno, ograničava i čini dostupnim za novu denotaciju. Točnije, tekst se pojavljuje kao dio složenije, i to materijalne cjeline koja zajedno s momentom teksta i neodređenom količinom (interpretiranih) značenja posreduje značenja drugog porijekla nego ona koja proizlaze iz književnog teksta.



Ona se čine specifično medijskim utoliko što su ovisna o načinu i oblicima posredovanja. Književni diskurs se javlja kao medij u smislu aparata ili naprave poput radija ili televizije. Razumljivo je da u tome “većem” semiotičkom objektu središnje mjesto “transmitera transmitera” ili “čistog elektriciteta” – prividno praznog medija za koje se tek vežu “ljudske asocijacije” – pripada tijelu književnika i njegovim aktima jer se sam tekst javlja kao predmet usmene reprodukcije i postaje na neki način sekundaran u odnosu na tjelesno prisustvo pisca, na njegov glas, geste, pojavu.

O središnjem mjestu tijela izvođača čitanja i njegov utjecaj na promjenu medijske i recepcijske konstelacije (čitanje vs. slušanje) dovoljno govori sljedeći navod:

“Podvrgavajući se čitateljevu glasu – osim ako je slušateljeva osobnost prevladavajuća – uklanjamo sposobnost da uspostavimo određeni ritam knjige, ton, intonaciju koja je jedinstvena za svaku osobu. Tada vlastito uho podvrgavamo jeziku nekog drugog, i u tom činu uspostavlja se hijerarhija (ponekad očigledna u čitateljevu povlaštenom položaju, u posebnoj stolici na podiju) koja postavlja slušatelja pod vlast čitatelja. Čak će i fizički slušatelj često slijediti čitateljev pokret. Opisujući čitanje među prijateljima, Diderot je 1759. godine pisao: ‘Čitatelj se nesvjesno namješta onako kako smatra najprikladnijim, a to isto čini i slušatelj ... Dodajte treće lice tom prizoru i on će se podvrći zakonu dvojice prethodnika: to je združeni sustav triju interesa [...]’.”⁵

⁵ Manguel, str. 135. – Za svijest o fascinirajućoj ulozi tijela čitača-odasilača na primaoca već u antici usp. kasniju diskusiju o suspenziji tjelesnog-estetskog u etičkom, str. 232–241.



Pred takvim opisom gotovo je suvišno podsjećati na famoznu moć tv-“prijemnika” da zarobi pažnju cijele obitelji; na tome združujućem efektu televizora počiva reklama čitave industrijske grane, a danas, bez obzira na svijest o otuđenju kroz tv-združivanje, s tim istim efektom računaju kreatri samoreklame pojedinih tv-postaja, kao što je *Nov@ tv*. Tome momentu “združenog sastava triju interesa” kao specifičnom, medijski uvjetovanom obliku moći književnosti da djeluje intersubjektivno (politički) i interpelacijski (ideološki) – dakle, moći koja daleko premašuje moć suspenzije slobode pojedinca kao izoliranog čitača – pripast će središnje mjesto ove analize.

To razumijevanje odnosa FAK-a i medija kao i sâmu instituciju FAK-a tretiram u završnom dijelu priloga kao slučaj (društveno-kulturne) regresije kroz instituciju književnosti premda se ona sama shvaća kao oblik kritičkog odmaka i disidencije od glavnog konzervativnog toka reprezentativne nacionalne književnosti i predstavlja se kao naprednija, suvremenija i “alternativna” a u prosječnom javnom razumijevanju ona se takvom i prihvaća, premda je posve očigledno postala slučajem kulturnog, društvenog, zabavljačkog pa čak i političkog *mainstreama* (navodne) transpolitičnosti. Taj poznati fenomen regresivnog napretka ovdje ne počiva na dihotomiji tehnološke usavršenosti medija (FAK-a kao “forme”) i nazadnosti nekog prethodno određenog sadržaja (FAK-a kao imena određenih ideoloških, političkih sadržaja, kulturnih uvjerenja ili teorija); takav spoj ne bi bio ni po čemu paradoksalan.⁶

⁶ Za primjer takvog pristupa, koji je karakterističan za tradiciju kritičke teorije, usp. Hartmut Heuermann, *Medien und Mythen. Die Bedeutung*



Paradoks regresivnosti u slučaju FAK-a autentičniji je jer počiva na samoj medijskoj formi. Ona je ta koja daje ideološki regresivan kulturni učinak a ne sama ideologija sadržaja.

Za potrebe daljnjeg izlaganja poslužit ću se u prvom dijelu posve elementarnim sredstvima jedne kvazi-fenomenalne analize, lišene eksplicitnog kategorijalnog aparata fenomenologije i (barem tentativno) bez posebne teorije književne institucije utoliko što cilja na identifikaciju predmeta (grupe) prihvatljivu iz različitih perspektiva. Komentar u drugom dijelu ima za cilj pružiti pretpostavke za zaključke o odnosu izvedbenog karaktera FAK-a i njegovih performativnih učinaka u širem kulturnom i društvenom polju.

regressiver Tendenzen in der westlichen Medienkultur, München: Wilhelm Fink Verlag 1994. (Za diskusiju v. spomenuti rad "Glasovi iz kante", u: *Media Pulp*, web-izdanje, osob. dio II.3.) Za pregled suvremenih marksističkih i ne-marksističkih teorija medija usporedi J. Curran, M. Gurevitch, J. Woollacott, "The study of the media: theoretical approaches" u: M. Gurevitch et al. (ur.), *Culture, Society, and the Media*, London/New York: Routledge, 1982 (1998), str. 11–29.

II. Scena čitanja kao etička ustanova

1. Konfiguracije

Počet ću od prethodne i minimalne definicije FAK-a, koja ima više metodološku vrijednost otvaranja polja nego izolirajućeg definiranja predmeta, i komentirati pojedine točke:

FAK označava skupinu književnika “mlađeg” naraštaja koja se, barem deklarativno, uvijek iznova saziva u drugačijem sastavu radi javnog čitanja vlastitih književnih radova u klubovima pred publikom.

(1) Ovakva kvazi-definicija ipak je više “sociološka” nego epistemološka, i to po tome što fokusira grupu književnika, dakle određenu društvenu skupinu u području kulturne proizvodnje, premda se sam izraz “FAK” odnosi primarno na modus, način ili formu prezentacije književnih djela koja se može formulirati otprilike ovako: festivalski način prezentacije književnosti “uživo” koja ima vrijednost “a” ili “A”. Otud, početna bi definicija mogla biti također i kulturno-povijesna jer fenomen “festivalskog” predstavljanja književnih djela, i to različitog žanra (poetskih, epskih, historijskih), ne samo da nije tek suvremen ili moderan pa čak ni “prastar” nego je star koliko i sama književnost, odnosno, tehnički rečeno, koekstenzivan sa samom književnošću: on naime predsta-



vlja akt objavljivanja koji je (barem u usmenoj književnosti) podudaran s aktom stvaranja ili uvijek ponovnog stvaranja. O tome fenomenu rječito i možda najbolje svjedoče sama književna djela, iznutra, kroz intraliterarne figure epskih kazivača i prikaze kazivačke scenerije (u homerskim pjesmama, to su Femije i Demodok) ili pak kroz reminiscencije o književnom ukusu unutar književnih djela (od Homera, preko Cervantesa do Thomasa Manna i dalje). Kako Manguel u svojoj *Povijesti čitanja* više obrađuje izvanjsku, kulturnu povijest čitanja a manje unutrašnju ili intraliterarnu, ovdje mi se čini umjesnim istaknuti – premda posve anticipativno – posebnost arhajskog književnog modela kakav predstavlja epizoda s Demodokom (*Odiseja*, VIII. pjevanje), pjevačem na dvoru feačkoga kralja. Ona je, osim po tome što je najstariji “dokument” autoreferencijalnosti pripovijedanja u zapadnoj književnoj povijesti, značajna po jedinstvenoj cirkularnoj strukturi odnosa između producenta naracije, njezinog sadržaja i recipijenta, strukturi koja je u arhajskom epu manifestna, dok će se kod FAK-a takva usporediva cirkularnost odnosa aktera pokazati latentnom.⁷

Kao što je poznato, Demodok recitira pjesme o Odisejevim lutanjima i patnjama pred publikom u kojoj sjedi incognito i sam Odisej. Takav postav stvara napetost i iznutra kod unutrašnjih slušača-aktera (Odisej plače skrivečke, kralj Alkinonj naslućuje tu napetost) i izvana kod čitalaca, jer, dakako,

⁷ Za šire izvođenje i pretpostavke sljedećih tvrdnji usp. “Čavrljavo srce”, dio. I. 3. “Odisejev tîp”, ovdje, str. 52–79.



spoznatljiva je samo izvana: naime, Odiseja može “identificirati” samo izvanjski čitalac-slušalac kao što jedino on može shvatiti dvije stvari: da intranarativni pripovjedač Demodok unutar “Odiseje” zapravo recitira predaju koju mi poznajemo pod imenima “Ilijada” i “Odiseja” i da je Demodok unutarepski reprezentant Homera. No, prava dimenzija te identifikacije leži opet samo unutra, u tome da djeluje na naraciju tako da se razvija prema spajanju unutrašnjeg i vanjskog procesa razotkrivanja-i-samoobjavljivanja Odiseja u točki “identifikacije stranca”. Ta točka nije povratak-stupanje Odiseja na Itaku; on se naime “već nalazi” na Itaki probudivši se iz sna i prvo biće koje susreće jest njegova zaštitnica Atena koja ga koketno naziva lažljivcem. Otud, ne postoji kontinuitet subjektivne svijesti Odiseja niti zajamčeni identitet njegove osobe pa u konzekvenciji niti auktorijalno jamstvo njegove pripadnosti svijetu Itake; sve se to mora iznova dokazati kroz kušnju znakova (ponašanje psa, ožiljak na nozi, napinjanje luka, i, konačno, bračni krevet). Stoga je povratak Odiseja skup radnji-činova koje tvore zaseban političko-epistemički narativ “istraživačkog” tipa, koji je zainteresiran za “čistu” istinu, lišenu trikova naracije, i koji će se kod Homerovih nastavljača poput Hesioda razviti u nov diskurs (teogonijski i filozofski). No, već tu u homerskom epu, nestaje prethodna podjela na vanjskog i unutrašnjeg pripovjedača i ponovno se stvara “stvarnosna” unutarnarativna situacija, bez unakrsnih linija autoreferencijalnosti, i manje artificijelna nego kod Itala Calvina. Tom stvarnosnom momentu naracije u koji stupa (ili bolje: u kojemu nestaje) i sam pripovjedač-pisac vratit ću se na kraju ovo-



ga teksta. To je mjesto pisaca kao “malih bogova”, onih kojima se njihov (metonimijski) odnos prema svome vlastitom djelu i recipijentima javlja kao stvarnosni model samog svijeta. Vidjet ćemo da je to “stvarnosni” ulog FAK-a i nesvjesni-netematski odnos s recipijentima na sceni javnog čitanja.

Utoliko, i definicija FAK-a morala bi možda postupati “politički” korektnije imenujući najprije *formu* ili sam *medij* književnosti, no sociološka definicija ovdje se nameće zbog toga što se u prosječnom javnom razumijevanju izraz FAK jednako ako ne i prije povezuje sa skupinom književnika i nastupom na dnevno-kulturnoj sceni nego s nekom književno-teorijskom koncepcijom ili makar samo konkretnim književnim djelima; pri tome “FAK” homonimno (točnije: paronimijski) označava “fakovce” te, dodatno, određeno vjerovanje ili stav o književnosti koje se u javnosti *jednoznačno pripisuje njima* premda nije objavljeno niti izloženo u nekom koherentnom obliku, poput manifesta. Riječ je dakle o simboličkom entitetu čiji je označiteljski dio (“FAK”) daleko jače profiliran i od označenog sadržaja i od fizičkog referenta.

Ta je okolnost sistematski zanimljiva utoliko što se nije dan sudionik FAK-a, čak ni oni redoviti, a također ni formalni voditelji (Borivoj Radaković i Nenad Rizvanović), izrijeком i emfatično nije smatrao pripadnikom “neke grupe”, ni književno-teorijske, ni žanrovske, ni ideološke. Moglo bi se stoga govoriti o identitetskoj krizi *in principio*, ili, pozitivno čitano, o skupini u virtualnom smislu riječi, a jedini stvarni sociološki moment predstavljao bi organizacijski tim (od dva navedena člana) koji, međutim, također više djeluje virtualno ne-



go što je formaliziran. Prema iskazima aktera, FAK je najprije dogovoren neformalno (“u bistrrou Kruge na zagrebačkom Trnju”) a faktički se “samouspostavio” svojim prvim izvedbenim aktom u Osijeku, u svibnju 2000. No za razliku od toga neformalizma u početku, na kraju se ipak “samoukinuo” formalno tj. javnim proglasom trojice osnivača preko novinske agencije Hina 12. 12. 2003., nakon čega je uslijedio niz komentara i analiza u medijima.⁸ Premda je naknadna autohistorizirajuća perspektiva samih osnivača poprimila donekle i paranoične karakteristike izmišljanja općeg neprijatelja, za ilustraciju odnosa grupa-individuum, za virtualnost grupnog identiteta vrijedi navesti sljedeće viđenje:

“FAK je, po meni, uvijek bio jedinstvena sinergija svih autora i publike. Ako je javnost toliko zainteresirana za pitanje složenog ‘autorstva’ FAK-a, neka sama prosudi koliki je čiji udio bio na temelju dokumenata: tri objavljene knjige (FAK-at, FAK YU, FAK JU), CD-a (Merack za FAK), filmova s MFF-a, fotografija ...”⁹

Otud je i odredba “mlađi” više simbolička nego stvarna; ona je samo uvjetno generacijska jer su najznačajniji među

⁸ V. npr. materijale s autorskim priložima aktera u: *Slobodna Dalmacija*, Forum, 14. 12. 2003., str. 4–7, osobito N. Rizvanović “FAK (is) OFF”, str. 7.

⁹ Kruno Lokotar, Intervju, u: *Novi list*, 17. 12. 2003. Za erotski na-
boj toga “sinergijskog” efekta usp. simptomatično maskulinistička, homo-
centrična tumačenja Borivoja Radakovića, npr. u “Nema demokracije bez
pornografije”, intervju u: *Novi list. Mediteran*, 28. 4. 2002. (Usp. također
i sljedeću bilješku 10.)



književnicima bili “mlađi” još 80-ih godina. Tako mladost sadržaja (pisci koji čitaju svoje radove po klubovima) zapravo označava lokalnu novost forme samo-reprezentacije književnosti, a grupacija ima jači (iako nedefiniran) simbolički identitet nego što je (barem deklarativno) bila spremna uložiti u svoj projekt ili koncepciju. Drugim riječima, na društvenoj sceni jedan književni fenomen (ili točnije: pojavni oblik književnosti) pojavljuje se više kao jak efekt ili *output* nego što je bio početni *input*.

(2) “Grupa” – s obzirom na izraženo individualističko samorazumijevanje članova te skupine i na različitu žanrovsku orijentaciju u književnosti, ono što tvori grupu jest njezino *samorazumijevanje* kao *alternativne scene* književnosti, njezine “posve druge” pojavnosti. No, prisustvo (nepriznatog, poraćenog) ideološkog samorazumijevanja ipak je vidljivo na momentu njihova književno-vrijednosnog samorazumijevanja; indicira ga promjena izvorno malog “a” (FaK) u veliko “A” (FAK), tj. više prešutna nego javno komentirana zamjena samorazumijevanja predstavnika “alternativne” književne produkcije u predodžbu o sebi kao A- ili vrhunskoj ili barem vodećoj književnosti.¹⁰ Usprkos toj promjeni vrijednosnog sa-

¹⁰ Taj unutrašnji i više implicitni pomak od malog “a” do velikog “A” zahtijevao bi istraživanje književne produkcije sa stanovišta književne kritike, povijesti književnosti ili visoke klasične kulture i (visoke) pop-kulture. No, predmet interesa ovdje je “čisto” teorijski, sam performans javnog čitanja književnog djela u svojoj relativnoj apstrakciji od pop-kulturnih i drugih empirijskih sadržaja. Opravdanje za takvu redukciju daje upravo navedeno samorazumijevanje književnika, stav “mi smo samo pisci



morazumijevanja, semantički kontinuitet je sigurno ostao sačuvan u prisustvu predodžbe o *sceni* književnosti – i to posebnom tipu scene – koju evocira prvo slovo u nazivu-kratici (F za “festival”). Ona implicira prisustvo bogatog medijskog aparata. Drugim riječima, tajna alternative “a/A” leži u slovu “F” (festival), a potvrđuje je naknadni razvoj događaja.

Naime, u međuvremenu, FAK je ukinut krajem 2003. javnim proglasom dvojice organizacijskih predstavnika, Borivoja Radakovića i Nenada Rizvanovića. Taj akt samo-ukidanja FAK-a bespredmetan je, formalno govoreći, i prazan jer mu nije prethodio nikakav usporedivo svečani-službeni-javni proglas čina samo-uspostavljanja, ali upravo to predočava osebnost performativnog čina uopće: on ima snagu da i naknadno uspostavlja pretpostavke koje omogućuju učinak (ovdje, to je punina javnog značenja akta uspostavljanja koji nije izvršen javno) premda ujedno razotkriva cinizam subjekta. Naime, akt javnog ukidanja ne ostaje samo prazan nego i nedosljedan i neiskren jer je u svome ne-zvaničnom obliku FAK nastavljen odmah sljedećeg ljeta 2004. na Hvaru, u istoj osnovnoj formi u kojoj se odvijao i prije ukidanja, u sličnom sastavu, istoj koncepciji i s istim selektorom (N. Rizvanović). Taj karakter neobaveznosti subjekta prema javnom djelovanju ima svoju logiku; nju nosi permanentni manjak ili praznina u koncepciji “alternativnosti” koji se, paradoksalno, održava kao kontinuitet

koji čitaju svoja djela”. Vodeće pitanje ove analize je ideološko-tvorbeni potencijal takvog minimalističkog stava koji se kao ne-žanrovski, ne-teorijski, ne-stilski prikazuje kao (navodno) ne-ideološki ili trans-ideološki u samom polju književnosti.



forme. Ona sad, nakon ne-ukidanja FAK-a, dodatno uključuje i izvanjski, fizički prostorno-vremenski i klimatski kontekst “Hvara” kakav ranije nije postojao u fizičkom kontekstu gradskih klubova. Tu promjenu indicira engleski naslov *Croatian Nights*, kako je nazvana zbirka priča suvremenih hrvatskih pisaca, pisanih za tu svrhu, a koju na turneji po Velikoj Britaniji upravo ovih dana (krajem travnja 2005.) prezentiraju tri fakovca Borivoj Radaković, Edo Popović i Zoran Ferić.¹¹ Tako se “alternativna” književna scena ne prikazuje kao drugačiji, alternativni oblik književne produkcije u nacionalnom ili internacionalnom kontekstu nego upravo preuzima ulogu *representanta* nacionalne književnosti: “Croatian Nights” imenuje sam duh svoje unutrašnje regresije s (nerazrađene) pozicije konceptualnog alternativca književnosti na (isto tako nepromišljenu, ali profitabilnu) festivalsku prikladnost književnosti kao nacionalnog proizvoda na sajmovima od književnosti do turizma, u smjeru općeg novog trenda “kulturizma” kojim diktiraju svi mogući subjekti samo ne književni. Naslov dakle ne imenuje samo “regresivnu stvar”, koja izbija na mjestu praznine koncepta alternativnosti i ustupa mjesto turističkoj naravi reprezentacije, nego upravo označitelja-gospodara pod koji se upisuje (i pod kojim se subjektivira) FAK-književnost.

(3) Riječ “književnik” (ili “pisac”) u specifičnom i uvriježenom značenju “pisca lijepe književnosti” ovdje je prikladna, ali izaziva određeni stupanj zabune. Naime, premda se ra-

¹¹ Usp. Borivoje Radaković, Matt Thorne i Tony White, ur., *Hrvatske noći*, Zagreb: VBZ, 2005.



di o klasičnoj figuri pisca kao umjetnika riječi koji djeluje u socijalnoj izolaciji (to mu spada u profesionalni opis) i producira umjetničko jezično djelo, ovdje nije riječ o piscu koji na isti način *naknadno* stupa u svijet stvarne publike, kako to biva na susretima književnika i čitalaca, tzv. književnim večerima, promocijama itsl. Zato izraz “skupina književnika” dobiva svoj socijalni-sociološki smisao u tome što označava skupinu profesionalnih pisaca čiji je književn(osn)i odnos s javnošću već prethodno (*a priori*) radikalno socijaliziran i javan, naime zato što su sami književnici ujedno kulturni novinari, kritičari, teoretičari, a također i prevoditelji, školski nastavnici jezika ili književnosti. Pisci nisu samo književnici, spisatelji lijepe riječi, nego praktičari-aplikatori književnosti i ujedno njezini profesionalni kulturni propagatori.

Premda stariji tip pisca, tzv. klasični pisac, neangažiran medijski, prepušta taj posao radije drugima, ni ta “klasika” više ne važi bezuvjetno: knjižarski pogon općenito, a ne samo književni, pokazuje da je nastup autora *in corpore* postao obaveznim dijelom rituala promocije knjiga (sve do višednevnih “turneja” po sveučilištima), koje postaju sve spektakularnije, ali nipošto originalne novovremene pojave. Naime, kako podsjeća Manguel, čitanja samih autora postala su pomodan društveni ritual u Plinijevo vrijeme, čak je i August prisustvovao tim čitanjima, a veliki *auditorium* se gradio u privatnim palačama samo za te svrhe. U njemu je nastupao i domaćin i gostujući pisci-čitači. Tako o gužvi koja je tamo vladala Plinije Ml. piše:¹²

¹² Pisma I, 13; citat prema Manguel, str. 260.



“Većina njih [slušalaca] sjedi u čekaonicama trošeći vrijeme ... I ne ostaju dugo već odlaze prije kraja, poneki od njih pokušavajući neopazice pobjeći, drugi povlačeći se bez srama.”

I popularnost u posve suvremenom smislu riječi bila je posve samorazumljiva tematika kao i cehovska samosvijest: “Ushićen sam kad vidim kako se književnost razvija i kako talenti cvjetaju” (isto). Premda se, kao što čini sam Manguel, može dodati ironično: “Budući naraštaji nisu se slagali s Plinijevom ocjenom i zaboravili su imena većine tih pjesnika izvodača”, što je osobito zanimljivo s obzirom na aktualnu proliferaciju javnog govora o književnoj *produkciji* i sveprisustvo “pisaca” u Hrvatskoj, Plinije je uporan:

“Ako je Demosten imao pravo biti zadovoljan kad ga je starića iz Atike prepoznala riječima ‘To je Demosten’, i meni može biti drago kada mi je ime poznato. Zapravo, *drago mi je* i to priznajem.”

Vijesti o uspjehu i prodaji knjiga i u provinciji (Lyon) radovale su ga, ali više je volio neposredni doživljaj slave u Rimu kroz instituciju čitanja:

“[...] počinjem misliti da moj rad mora doista biti dobar kada se javno mišljenje u tako različitim mjestima slaže oko toga” (isto).

Usp. nadalje:

“Plinije je naveo nekoliko razloga zbog kojih je čitanje u publici korisna vježba. Slava je bila svakako važan čimbenik,



ali bio je *užitak slušati vlastiti glas*. To ugađanje samome sebi opravdavao je činjenicom da je slušanje teksta navodilo publiku da kupi objavljeno djelo, stvarajući time potražnju koja će zadovoljiti čitatelje i prodavače knjiga/izdavače. Čitanje u javnosti bilo je, po njegovu mišljenju, najbolji način da neki autor dobije publiku. U stvari, javno čitanje bilo je samo po sebi početni način izdavaštva”.¹³

Pisci tako postaju *jamci* književnosti u smislu društvene instance koja je koliko viša (ili šira) od samog korpusa književnih institucija toliko ujedno i podudarna s njome; to je pozicija *autora* društvenog diskursa o književnosti koja skupinu “neformalno” povezanih pisaca pretvara u nešto poput “društva malih bogova” ili *društvo diskursa* u smislu koji je terminu dao Michel Foucault:¹⁴

“Društva diskursa imaju funkciju da održavaju i proizvode diskurse ali njihov optičaj zadržavaju u ograničenom pristo-

¹³ Manguel, 262. – Toj ekonomici uživanja koja je narcistička i ujedno intersubjektivna pripada društvena tvorbena moć koje se neki pisci, kao što ćemo još vidjeti, ustručavaju i stide. Za taj fenomen na suvremenoj hrvatskoj književnoj sceni upućujem na svoje publicističke osvrtne u Forumu Slobodne Dalmacije o “nelagodi nagrade” i ulozi novca u književnom pogonu (v. “Jednom Štefica, uvijek Kalimero”, “Kovačnica književnog novca” u: *Tranzitorij* 2007, eseji 22 i 39).

¹⁴ Nije riječ toliko o formaliziranoj koliko funkcionalnoj instituciji koja spada prema Foucaultu u zaseban tip kontrole diskursa kroz “prorjeđivanje govornih subjekata” koji dopijevaju u poredak diskursa samo ako udovoljavaju određenim zahtjevima ili posjeduju prethodne kvalifikacije. (Usp. Michel Foucault, “Poredak diskursa” u: *Znanje i moć*, Zagreb: Globus 1994., str. 126–7.)



ru; raspodjeljuju ih isključivo prema strogim pravilima. Jedan od arhajskih modela takva odnosa jesu grupe rapsoda koji su bili oboružani umijećem da recitiraju; iako je imalo za cilj uglavnom ritualno recitiranje, to je umijeće, često pomoću vrlo složenih vježbi pamćenja, bilo zaštićeno, branjeno i čuvano unutar jedne određene grupe: naukovanje je omogućavalo u isti mah pristup nekoj grupi i dopiranje do tajne koju je recitacija očitovala ali je nije prenosila; uloga govora i slušanja nisu se mogle zamijeniti” (Foucault, isto, str. 128).

Premda kroz povijesne transformacije diskurzivnih poredaka ništa više nije ostalo od takvih društava diskursa koja kontroliraju pristup sebi iznutra, sustavom pravila za prenošenje umijeća koja su ujedno sredstva za održavanje samog umijeća kao tajne, Foucault smatra da “se ne treba zavaravati”: naime, “čak i u poretku istinitog diskursa, čak i u poretku objavljenog i od svakog rituala slobodnog diskursa još se događaju oblici prisvajanja tajne i nezamjenjivosti” (isto). Primjer za to je upravo moderna književnost:

“Čak je moguće da se čin pisanja kakav je danas institucionaliziran u knjizi, sistemu izdavaštva i osobi pisca dogodi u možda difuznom ali zasigurno prinuđujućem ‘društvu diskursa’. Različitost pisca, koju on sam neprestano suprotstavlja djelovanju svakog drugog govornig ili pišućeg subjekta, neprelazno značenje što ga on pridaje svome diskursu, temeljna iznimnost što je on odavno pripisuje ‘pisanju’, potvrđena nesukladnost između ‘stvaranja’ i bilo kakve upotrebe lingvističkog sistema, sve to u iskazu (a popratno i u igri pra-



kse) izražava postojanje određenog ‘društva diskursa’.” (Foucault, isto).

(4) Isto tako, riječ “publika” ovdje ne odgovara posve uvriježenoj predodžbi o klasi ili skupini pojedinaca koji prethodno i zasebno čitaju književno djelo pa se potom, kao kulturni konzumenti, na oglas u novinama ili javni poziv, sastaju na organiziranoj javnoj manifestaciji riječi koja ima narav reprezentativne društvene svečanosti. Dakle, slučaj fakovskog književnika, ukoliko je fakovac, i njegove publike, donosi posve određene prepoznatljive pomake u samom pojmu književnika i književne publike prema nečemu što bismo mogli nazvati figurom ili prizorom pisca *u odnosu* s figurom ili prizorom javnosti. Taj pomak s pisca ili publike kao definirnog entiteta prema samom “odnosu” ili *figuri relacije* više je implicitan i operativan u samom performansu i njegovim efektima nego što je eksplicitan (i, u konzekvenciji, eksplanatoran) u metaknjiževnom razumijevanju spisateljskog akta samih fakovaca, njihove osobnosti, adresata i svrhe pisanja itsl.¹⁵

¹⁵ Upućujem na zbirku *Pisci o pisanju. 32 autora o tajnama zanata*, Zagreb: Vuković & Runjić, 2003., ur. Milana Vuković Runjić, u kojoj su zastupljeni i neki od stalnih ili jednokratnih “fakovaca”. Premda priređivačica izdanja plete angažiranu osobnu i kulturalnu priču oko “tajne zanata”, svrha izdanja je očigledno komercijalno recikliranje otrcane pseudomistike “književnog genija”: sabrani prilozi su velikim dijelom posve banalni (kao i sama pretpostavka tajne) i uglavnom neinformativni o tematici koja nas ovdje interesira. Na jedina dva medijsko-teorijski interesantnija teksta, koja ujedno predstavljaju i odmak od “tajne” različitog stupnja, osvrnut ću se opširnije u završnom dijelu ovog teksta (III. 3).



U vezi s time, za razumijevanje kategorije javnosti u ovom slučaju potrebno je napose izbjeći poistovjećivanje pojma “FAK” u značenju “festivalsko-scensko čitanje književnih djela” s uvriježenim i institucionaliziranim pojmom “književna večer” ili “susret s piscem”. Ovaj potonji podrazumijeva ciljanu skupinu odlikovanih “amatera”, tj. više-manje kvalificiranih i predanih ljubitelja književnosti ili kulturne publike, bilo da je to akademski obrazovano građanstvo (poput publike nekadašnjih “Književnih petaka”) ili niži, ali masivan socijalni sloj posebno senzibiliziranih laika. O tome svjedoči npr. iskustvo kultiviranosti običnih “socijalističkih trudbenika” za visoke umjetnosti, u kojemu su pojave poput “kulta pjesništva” vrijedile i kao oblik političkog disidenstva, kao u bivšem SSSR-u.¹⁶

¹⁶ Za tu istu usku vezu između pisca-čitača i njegovih čitatelja-slušaca u uvjetima kapitalističke komercijalizacije književnosti koja graniči s masovno-psihološkim fenomenom međusobnog suproizvođenja u novu stvarnost, razmnožavanja i ekološkog održanja usp. Manguel (str. 269): “Čitatelji očekuju da će postati dio umjetničkog postupka za vrijeme autorova čitanja na književnim festivalima u Torontu, Edinburghu, Melbourneu ili Salamanki. Neočekivani, neisprobavani događaj koji će se pokazati neka-ko nezaboravnim, može se dogoditi, nadaju se, pred njihovim očima, čineći ih svjedocima u trenutku stvaranja – što je užitak koji sebi nije mogao priuštiti ni Adam – kako bi odgovorili s “da”, kad ih netko u njihovoj brbljavoj starosti bude zapitao, kao što je Robert Browning jednom ironično zapitao: “A jeste li nekada vidjeli Shelleyja u naravi? [...] Najbolji književni festivali, na najuspješnijim javnim čitanjima, autore istovremeno čuvaju i razmnožavaju [kao ugrožene vrste]. Čuvaju ih jer im ulijevaju osjećaj (kao što je Plinije priznao) da imaju publiku koja pridaje važnost njihovu radu; čuvaju ih, u najgrubljem smislu riječi, jer ih plaćaju (za razliku



Takva instanca književne “javnosti” počiva na, uvjetno rečeno, paradoksu “elitizma baze”, odnosno, na fenomenu elitne duhovne kulture postavljene u javni, više-manje akademski ili više-manje pučki prostor “javnih tribina” (velegradskih, malogradskih ili pak tvorničkih); u tome modelu zadržani su hijerarhijski odnosi snaga (visoka kultura kao nadgradnja naspram popularne razine), ali su postavljeni u kritički i rizičan kontekst, koji je demokratski u elementarnom političkom smislu riječi. Naime, to je prostor u kojemu čak i uz jaku izražajnost svijesti o elitnom *porijeklu* književnosti (elitnom barem u smislu ekskluzivnosti talenta), uz očitu prevlast kulturalizatorske namjene i manifestacije i uz prevlast organizacijskog-institucionalnog momenta u događanju književnosti, nitko ne može spriječiti (čak ni fizički) pojavu onog ekscesa koji poznajemo kao intervenciju “ludih mjesnih genija”, onih takozvanih nerealiziranih pjesnika koji se redovito pojavljuju u takvim prilikama.

Ta pojava je, čini se, samo prividno kontingentna. Ona je više inherentni rizik socijalizacije elitizma koji proizlazi iz njezine otuđene socijalne stvarnosti i, s druge strane, iz neprevladive upućenosti na to da bude poruka drugima. Naime, tzv. ridikuli samo su izokrenuta, ali pripadna druga strana elitizma same književnosti; točnije, oni su otjelovljenje njezine druš-

od Plinijeve sudbine) za njihov trud; a razmnožavaju ih, jer pisci rađaju čitatelje koji opet rađaju pisce. Slušatelji koji kupuju knjige, nakon čitanja, umnožavaju čitanje. Autor koji shvaća da on ili ona možda pišu po praznoj stranici, ali da barem ne govore praznom zidu, može biti ohrabren tim iskustvom i nastaviti pisati.”



tvene istine: ridikul je, premda egzotičan, ipak svakodnevni, prosječni lik samog “uzvišenog pjesnika”, onoga istog kojemu je po definiciji i implicitno dopušteno pravo na luđaštvo/zanos, upravo na “pjesnički habitus” entuzijazma, sve dok je ono socijalno kontrolirano, tj. dok je intimno, ispravno sublimirano (tj. u službi književnosti) i, konačno, dok nam isporučuje svoje lijepe estetske proizvode. U protivnom, ekscesivan zanos izaziva društveni zazor i neodobravanje kad se “autentično čudaštvo” umjetnika okreće izravno protiv društva. No, s druge strane, “zanesenjaštvo” je unutrašnja mogućnost “propalosti” same književnosti.¹⁷

Fakovska javnost nije tako postavljena, premda se njezina publika stvara na sličan način, po apelu. No, ako bolje promotrimo, fakovska publika je kao književna publika zapravo stvorena *ad hoc*, iz mase koja je prethodno disponirana (ili može biti disponirana) na drugačiji način: ona je obično već u groznici subotnje večeri, dakle kao publika koja će “uz cugu”, u normalnoj socijalnoj atmosferi nekog kluba ili pivnice, poslušati književni uradak nekog pisca od njega samoga, a za to nisu potrebne nikakve pripreme. Jedini organizirani, ne-sponzani moment na tome događanju književnosti samo je to da či-

¹⁷ Usp. Manguel (str. 259): “Horacije se žalio da obrazovane čitatelje više ne zanimaju stvarni stihovi nekog pjesnika ‘već su sav svoj užitak prenijeli iz uha na isprazna zadovoljstva oka’ [...] Marcijalu je toliko dodijala gnjavaža nadripjesnika, koji su gorljivo željeli čitati naglas svoje stihove da se potužio: *Pitam vas, tko može izdržati te napore?/ Čitate mi dok stojim,/ Čitate mi dok sjedim,/ Čitate mi dok trčim,/ Čitate mi dok serem*” [Martial, Epigrammata III, 44].



tač ne može biti bilo tko iz publike već netko sa statusom pisca-profesionalca prisutnog *in corpore*.

U tome je sadržana ključna točka koju sam prethodno najavio. Za ovaj tip javnosti konstitutivna je *scena* sa svojim inventarom izravne komunikacije, dakle *medijska logistika*, a ne više to da publika bude približno adekvatno obrazovana, a najmanje to da prethodno u izolaciji pročita neko djelo nastupajućeg pisca ili bilo koje književno djelo. Publika se konstituira na licu mjesta iz čistog interesa za sam događaj na sceni “birca”, a za taj interes dovoljna je i prosječna obrazovanost kino-publike, ona je minimalan, nužan i dovoljan uvjet, iako nipošto ne isključuje više oblike obrazovanosti. U tome je njezina demokratičnost i ujedno, formativni (obrazovni) karakter, premda je primarno riječ o interesu za socijalnim oblikom zabave; njezin će subjekt bez problema pristati na to da se u programu dotičnog mjesta umjesto jedne forme umjetničke zabave konzumira drugi oblik, da se na mjestu glazbenika pojavi književnik-čitač; on zauzima (ili stvara) scenu na isti način i u istoj mjeri na koji bi je zauzela neka druga instanca umjetničkog zabavljenja.

Drugim riječima, književnik nastupa kao “zanimator”, odnosno, organizator ili sakupljač/sabirač neiskorištenog interesa javnosti ili potencijalnog interesa za više oblike zadovoljenja osim samog subotnjeg izlaska ili samog pića. Pisac se pojavljuje kao kontingentni kulturni dodatak zabave, kao pjevačica, ali zato sav ostali scenski inventar takvoga događanja književnosti, uključujući publiku, postaje ne-kontingentni, konstitutivni dio scene. On je medijska aparatura književnosti-na-djelu koja zauzima mjesto “sadržaja”.



Upravo to je dobitak iz usporedbe FAK-a s klasičnom književnom večeri. Čak ako kod publike i postoji neko specifično očekivanje usmjereno na književni *happening* a ne neki drugi (umjetnički ili neumjetnički) oblik zabave, to je očekivanje minimalno utoliko što je usmjereno na nastup pisca, na njegovo samo-izvođenje, a ne primarno na sâm književno djelo; ono ne obavezuje na prethodnu poznatost ili kompetenciju za književnost.¹⁸ Premda je, rečeno s Foucaultom, područje diskursa maksimalno otvoreno, ipak nikad neće doći do “zamjene uloge govora i slušanja”. Naime, klasična scena književne večeri i režirana blizina pisca i čitalaca, sad je pretvaranjem pisca u *čitača* vlastitog djela i pretvaranjem čitaoca tuđeg književnog djela u *slušača* vlastitog piščevog glasa dovedena do takvog stupnja smanjenja razlike između dviju diskretnih instanci da se može tvrditi kako “književno djelo” zapravo nastaje tek tu na sceni, iako je već pripremljeno i “samo” se čita. Ujedno, čini se da samo takva struktura scene može proizvesti realnu iluziju novog efekta a da ne moramo govoriti o poništenju granice između producenta i recipijenta. I jedan i drugi dio su logističke strukture koja ih transcendiraju. Upravo to je genuina medijska struktura u FAK-u, koja se daje razumjeti kao medijska “figura apsoluta” (Baudrillard), i nigdje u polju književnosti to srastanje diferentnih veličina, pisca i publike, u instantano prisustvo nije toliko objektivno

¹⁸ Usp. Foucault: “Sva područja diskursa nisu jednako otvorena i prohodna; neka su izrazito zaštićena (diferencirajuća), dok se druga čine otvorenima za gotovo sve vjetrove i bez prethodnog ograničenja na raspolaganju svakom govornom subjektu” (isto, str. 127).



socijalna kao tu. Svugdje drugdje, probijanje granice između producenta i recipijenta umjetničkog djela stvar je *prethodne* teorijske interpretacije ili ideologije; ovdje je ona dana logističkim okvirom (tzv. subkulturne) društvene scene. No, njezin “subkulturni” status (što ga još sugerira raniji koncept FAK-a kao “alternativne književnosti”) sastoji se samo u tome što je publika ta, a ne mjesto ili institucija umjetnosti, koja odlučuje do koje mjere će prihvatiti ekskluzivnost i elitni društveni karakter izvođača. Po tome je “fakovska scena”, za razliku od klasične književne scene ili koncertne dvorane koja štiti i najlošijeg izvođača, radikalno demokratska ali samo prividno diskurzivno otvorena. Za položaj publike konstitutivno je to da svoje vrednovanje izvedbe može izraziti ne samo aklamacijama ili protestnim napuštanjem mjesta izvedbe, nego i izravnom intervencijom na sceni. Ali, premda je demokratskošću scene smanjena prostor diferenciranja između kontroliranih slušača i nekontroliranih, potencijalnih ridikula, svaka intervencija nužno zadobiva karakter pokušaja pristupanja “društvu diskursa” i “prisvajanja tajne” jer sadrži pokušaj zamjene uloga slušanja ulogom govora, zamjene koju je sam pisac već izvršio. Na toj sceni-s-publikom u istoj razini potvrđuje se ili pada jedan simbolički, institucionalno uspostavljeni društveni konstrukt zvan “pisac”.

Ona stoga na poseban način ne samo da ne isključuje pojavu ekscesivnih slučajeva “nepripadnih” ili “ridikula”; štoviše, ona ih nesvjesno uključuje, odnosno, ona računa s time da je svaki član publike prethodno već instanca figure ridikula, potencijalni pisac, no njega od provale ridikulizma čuva ili kontrolira strukturna otvorenost scene; on se ne mora uspinjati do pi-



sca, pisac je sišao do njega u svojstvu zabavljača. Premda takva struktura odnosa na sceni implicira i donosi niz “demokratizatorskih” efekata, osobito u liberalizaciji ukusa, o čemu svjedoče metaknjiževne rasprave o ukusu u Cervantesovu *Don Quijoteu* (I, 34) između svećenika, krčmara i njegove kćeri, o granici demokratičnosti piščeva čitanja govori sljedeća opservacija:

“Kao što je Plinije točno primijetio, čitanje u javnosti bilo je izvedba, čin u kojemu je sudjelovalo cijelo tijelo i bilo izvrgnuto pogledima drugih. Autor koji javno čita – onda kao i danas – ispunja riječi određenim zvukovima i izvodi ih određenim pokretima. Takvo izvođenje daje tekstu ton koji (pretpostavlja se) autor ima na umu u trenutku njegova stvaranja, pa tako pruža slušatelju osjećaj da je blizak autorovim namjerama. Ono također daje tekstu pečat autentičnosti. Ali u isto vrijeme, autorovo čitanje iskrivljuje tekst, poboljšavajući ga (ili osiromašujući) interpretacijom [...] Kada se neki tekst čita u javnosti, njega ne određuje isključivo odnos između njegovih unutarnjih osobina i onih pristrane, uvijek drugačije publike, jer članovi te publike više nemaju slobodu (kao što bi je imali obični čitatelji) da se vraćaju, ponovno čitaju, odlažu čitanje i da tekstu daju vlastitu konotativnu intonaciju. Umjesto toga, tekst postaje ovisan o autoru-izvođaču koji preuzima ulogu čitatelja-čitatelja, pretpostavljeno utjelovljenje svakoga člana očarane publike za koju se čitanje obavlja, poučavajući ih kako čitati. Čitanja samih autora mogu postati potpuno dogmatična.”¹⁹

¹⁹ Manguel, str. 262–263.



2. Dijalektika izvedbenog čina

No, koliko god publika bila konstitutivna za scenu izvođenja književnosti, ta se konstitutivnost odnosi na medijski aparat izvedbe. Ona nipošto ne briše razliku između pisca kao zasebnog (izdvojenog) producenta književne riječi i publike kao recipijenta. Naprotiv, upravo takva inscenacija književnosti održava tu razliku u njezinu medijski prepariranom, i zato elementarnom, nesvodivom obliku: ništa ne pasivizira recipijenta tako uspješno do statusa slušača kao glas izvođača, koliko god se slušač zabavljao. Recipijent je apstraktni slušač, ovisan o izvođačkim sposobnostima čitača.²⁰ No, pisac u pravilu, osim iznimno, nije niti izvježban čitač niti recitator, niti spiker, a najmanje glumac, pjevač ili sl. To su sve poželjne i nužne izvođačke sposobnosti za uspješnu estetsku recepciju estetskog proizvoda rečene vrste. Te su izvođačke sposobnosti s jedne strane tako rijetke da, kad bi se “stekle” kod nekog pisca, tad bismo nužno imali drugi slučaj: ne pisca koji čita nego autora-izvođača (poput kantautora), *showmana* ili komičara.

Prvi paradoks performansa sastoji se otud u tome da artistička uspješnost izvedbe suspendira identitet *pisca* i prevodi ga u nešto drugo. To doduše djeluje kontraintuitivno, pisac ne

²⁰ Još jednom Manguel (str. 134): “Radilo se o benediktinskim samostanima ili zimskim sobama kasnoga srednjega vijeka, renesansnim krčmama i kuhinjama ili salonima i tvornicama cigara devetnaestoga stoljeća – čak i danas, kad slušamo s kasete kako neki glumac čita knjigu dok mi vozimo niz autocestu – ceremonija čitanja, bez sumnje, lišava slušatelja one slobode koja je svojstvena činu čitanja – izabiranja tona, naglašavanja, vraćanja na najomiljeniji odlomak [...]”



prestaje biti piscem ako postaje dobar izvođač svoga teksta, naprotiv, čini se prije da uspješnost izvedbe nadograđuje i nadopunjuje njegov lik, značenje i osobnost u našim očima. No, nije riječ o kumulativnim karakteristikama osobe i spoznajama o tome, nego o instantanoj strukturi odnosa sila ili “uloga” koje u vremenu nastupa na sceni (dakle upravo dok pisac čita odn. govori) ne djeluju sukcesivno i kooperativno već trenutno i kompetitivno. Kompetencije ili pojedinačne konkretne sposobnosti pisca (spisateljstvo, recitiranje, gluma, pjevanje, ples itd.) javljaju se kao uloge u izvedbi zato što se prema samoj izvedbi ponašaju kao što se elementi jezika (riječi kao dijelovi neke paradigmatičke cjeline) ponašaju prema govornom procesu: poput riječi, one stupaju na linearnu, dijakronijsku scenu lanca tako što samim svojim stupanjem potisnu ili suspendiraju neki drugi element jezika. Ako je odnos sposobnosti čitanja i drugih performativnih sposobnosti (artikulacija, ton, gestikulacija i govor tijela općenito) kooperativan, sukcesivan i metonimijski, odnos sposobnosti pisanja supstitucijski je ili metaforički prema cijeloj toj klasi sposobnosti. U trenutku piščevog čitanja svoga djela na sceni, pisac kao autor svoga teksta posve je nevidljiv, on je samo epistemička veličina u sjećanju recipijenta. Drugim riječima, premda postoji kontinuitet između sposobnosti spisateljstva i izvođenja utemeljen na *kontiguitetu* unutar konkretne empirijske osobe, stvarnost performansa počiva na supstituciji jedne sposobnosti drugom, a *jamstvo* kontinuiteta eksterno je, ono leži na recipijentu. Pisac je prenesen-otuđen čitačem, konstitutivno odsutan poput doslovnog značenja u metafori ili denotativnog značenja u kono-



taciji. Taj moment ću kasnije nazvati “nultim” stupnjem medijalnosti ili čednom golotinjom FAK-a.

Za taj moment suspenzije retoričkog, estetskog, scenskog obilja izvedbe u jednoj točki koja sama više nije (samo) umjetnička-estetska nego moralna, ali još uvijek tjelesna, karakterističan je jedan navod kod Plinija:

“Dva glavna pomagala, tj. oči i ruke, zauzeta su mu time što drži tekst. Stoga su govorničke vještine bile bitne. Hvaleći jednoga čitatelja za njegovu izvedbu, Plinije [Ml.] je zabilježio da je ‘pokazivao prikladnu svestranost u dizanju i spuštanju tona i istu umješnost prelazeći od uzvišenijih tema na prizemnije, od jednostavnih na složene, ili prelazeći od lakših predmeta na ozbiljnije. Njegov divno ugodan glas značio je još jednu prednost, a još ga je poboljšavala njegova skromnost, njegovo rumenilo i nervoza, koji uvijek čitanju pridodaju malo šarma. *Ne znam zbog čega, ali stidljivost bolje pristaje nekom autoru od samopouzdanja*” (Manguel, str. 260, kurziv moj).

Plinijevo “ne znam zbog čega, ali stidljivost bolje pristaju nekom piscu od samopouzdanja” odnosi se na akt javnog nastupa i pogađa točno u naš središnji problem: *ne-stidljiv pisac, dobar izvođač, ne postaje tek dobar glumac nego glumac koji predstavlja pisca, odnosno osoba koja glumi samu sebe*. Tu svijest o glumi, tuđoj ulozi, o glumljenju samoga sebe, odavanju-prikazivanju unutrašnjosti čina pisanja kroz vanjštinu čitanja, gestikulaciju, dočaravanje, samo-izdavanje Plinije Ml. prikazuje u još doslovnijem obliku otuđenja ovako:



“Planiram organizirati neformalno čitanje za nekolicinu prijatelja [...] i mislim upotrijebiti jednoga od svojih robova. [...] nije dobar čitatelj, ali mislim da je bolji od mene, samo da ne bude previše nervozan ... *Pitanje je: što bih ja trebao raditi dok on čita? Sjediti mirno poput gledatelja, ili činiti ono što neki rade i slijediti njegove riječi oponašajući ih svojim usnama, očima i pokretima?*” (Manguel, str. 261, kurziv moj.)²¹

Otud, spomenuti paradoks suspenzije identiteta u trenutku njegova najsublimnijeg ostvarenja postaje uočljiviji iz obrnute perspektive, tek kad dopustimo koegzistenciju i nadopunjavanje sposobnosti spisateljstva i izvođenja u jednoj osobi: da bi pisac bio dobar (i zabavan) čitač svojih radova, on mora čitati artistski. ²² To pak prije svega znači da mora “*krivotvoriti*” akt

²¹ Tu nedoumicu Manguel duhoviti komentira “Ne znamo je li Plinije te noći pružio svojoj publici jednu od prvih plejbek izvedbi u povijesti” (isto), no ona je dramatičnija nego što se čini; ona izražava samu strukturu otuđenosti i izvor nelagode ili “stida” od moći, strukturni izvor društvene “hipokrizije” pisca, koju različiti pisci različito interioriziraju i različito njome ekonomiziraju. Za slučaj najistaknutijeg hrvatskog pisca novije generacije, Miljenka Jergovića, upućujem na svoje publicističke intervencije u Forumu Slobodne Dalmacije “Pisci se uzdižu, zar ne?”, “Kad pisci marširaju”, “Demokratski udar Gongu” (v. *Tranzitorij 2007*, tekstovi 41, [35a], 23); za predkontekst usp. također “Goli, čupavi i pisci” te “Književna republika Blitva” (isto, tekstovi 12 i [12a]).

²² Taj unutrašnji rascjep u samoj pojavi pisca-na-sceni ima karakteristike dvojnosti koju izražava Rousseauova figura razlike između “propovjednika-govornika” – autentičnog, iskrenog i odgovornog koji predstavlja jedino samoga sebe – naspram “glumca” – neautentičnog, neiskrenog i neodgovornog koji je najhimeričnije biće upravo onda kad je najbolji – o kojoj raspravlja Derrida u zaključnom dijelu “Gramatologije”. (Usp.



čitanja, odnosno da mora pojačati svoje “metaforičko stanje” i *glumiti čitanje* na isti način na koji glumac glumi čitanje da bi ono u svijetu gledalaca djelovalo uvjerljivo a u glumljenom svijetu izgledalo stvarno. Loš glumac ometa prirodnost predstave. Posljedica te scenske prisile za pisca je ta da nužno probija granicu medija u kojemu je konstituiran u svojoj autentičnosti kao čitajući pisac. Njegovo produciranje scenskog djela kao umjetničke činjenice (artefakt) pretvara se, zbog navedenih ograničenja, u scenski rad kao semiotičku činjenicu ili “semiofakt”, čija je estetska vrijednost unaprijed ograničena iz imanentnih razloga. Upravo to je čini genuino medijskim fenomenom u naprijed naznačenom smislu.

Naime, to su upravo one sretne okolnosti kad glumac u nekoj sceni (ili recitalu) drži knjigu pred sobom iz koje čita tako virtuosno da je posve svejedno da li u tom trenutku bere/čita slova ili ne, jer već u sljedećem trenutku on taj tekst nastavlja izgovarati bez gledanja u knjigu, reproducira tekst kroz izvođenje glumačkog akta koji sad jednokratno proizvodi nov

De la grammatologie, Paris: Les Éditions de Minuit, 1967 (2002), II. dio, pogl. 4. “Du supplément à la source: Théorie de l’écriture”, osobito “Le théorème et le théâtre” i “Le supplément d’origine”, str. 428–445). Da bi zadržao identitet, naš pisac-čitač osuđen je na tu dvojnost, i to u izvrsnom obliku: njegovo samo-predstavljanje himerična je autentičnost govornišva i autentična laž glumljenja. Rečeno Derridinim žargonom, samom strukturom scene pisca-čitača rad “diferancije” doveden je do suspenzije u figuri “apsolutne auto-reprezentacije”: pisac se javlja u “teatralnoj” autentičnosti, on svojom gestom čitanja glumi-igra-izvodi samoga sebe. Posljedica toga je da, za razliku od glumca, ne može izbjeći odgovornost za tu identifikaciju s “lutkom publike” (str. 431).



umjetnički tekst, oslonjen na glas, mimiku i (eventualno) onaj višak koji se zove virtuoznost, genijalnost, jednokratnost date izvedbe, “nesvodiva individualnost” itsl. Ako se to desi kod pisca, to je sretna okolnost, pitanje dodatnih talenata, sposobnosti itsl.; svatko će hvaliti takvo što, ali to nije konstitutivno za piščevo javno izvođenje književnosti. Njegov minimalni i maksimalni, nužni i dovoljni uvjet sastoji se samo u činjenici da pisac čita svoje djelo, u prostorno-fizičkom kontekstu koji osigurava identitet dviju osoba, autora i izvođača, dakle u ukidanju diferencije koja je uvjet za pojavu funkcije reprezentacije.²³

Otud, piščevo čitanje vlastitog prethodno pripremljenog teksta vodi iz imanentnih razloga samog izvođenja prekoračenja vlastite granice gdje on sam postaje nešto drugo ili nešto dodatno što bitno mijenja njegov identitet. Ono estetsko, materijalno postaje “opasan višak” – u smislu “opasne dopune” (Derrida) – premda je konstitutivno za izvedbu čitanja vlastitog djela. Štoviše, upravo je mogući artistički domet ono što ga de-autorizira dajući mu drugi socijalni (pa i osobni) identitet. U takvom postavu, “pisac” se u svome autentičnom obliku pojavljuje tek kao apstrakcija od svih mogućih ili stvarno postignutih artističkih efekata, tamo gdje je njegov akt čitanja oslobođen svake druge umjetničke nadgradnje, ograničen na akt glasovne re-produkcije teksta koji je akt auto-produkcije pisca kao kulturne ustanove. Ona je etička u rousseauovskom smislu.

²³ Ovo je, kao što ću kasnije pokazati, strukturni uvjet mogućnosti za primjenu McLuhanova modela (“apsolutnog”) medija na književnost.



O toj podvojenosti estetskog i etičkog, glumljenog i autentičnog, na poseban način govori slučaj Charlesa Dickensa, koji je bio estradna zvijezda u Engleskoj u zlatno doba autorskog čitanja, kakvo je bilo cijelo 19. stoljeće, zbog svoga talenta i opsjednutosti amaterskom glumom:

“Dickens je bio mnogo profesionalniji izvođač. Njegova inačica teksta – ton, naglasak, čak i ispuštanja i dodavanja kako bi priča više odgovarala usmenom iskazu – svakome je davala na znanje da će to biti jedino i isključivo tumačenje. To je postalo razvidno na njegovim slavnim čitalačkim putovanjima. Prvo veće putovanje, koje je započelo u Cliftonu a završilo u Brihtonu, obuhvaćalo je osamdeset čitanja u više od četrdeset gradova. ‘Čitao je u robnim kućama, dvoranama, knjižarama, uredima, predvorjima, hotelima i toplicama.’ Za visokim pultom, a kasnije za niskim, kako bi mu publika bolje vidjela pokrete, on ih je usrdno molio da stvore dojam “male skupine prijatelja okupljenih da čuju priču.” Publika bi reagirala onako kako je Dickens želio [...] Taj se učinak postiže teškom mukom. Dickens je barem dva mjeseca radio na svom izgovoru i pokretima. Pisao je o svojim reakcijama. Na rubovima svojih “knjiga za čitanje” – primjeraka svojega djela koje je izdao za ta putovanja – zabilježio je sebi podsjetnike kakav ton upotrijebiti, kao na primjer “Veseo ... Ozbiljan ... Patos ... Tajanstven ... Brzo”, kao i pokrete: “Kimnuti ... Poanta ... Drhtati ... Pogledati uokolo užasnuto...”. Odlomke je prepravljao prema učinku koji su postigli u publici. Ali, kao što bilježi jedan od njegovih životopisaca, “on nije glumio prizore, već ih je nagovještavao, pobuđivao, oponašao. Drugim riječima, ostao je čitatelj, a ne glumac. Bez manirizma. Bez izvještačenosti. Bez prenemaga-



nja. Nekako je stvarao začuđujuće učinke pomoću samo njemu svojstvenih sredstava, kao da su sami romani govorili iz njega. Nakon čitanja, nikada nije dopuštao pljesak. Naklonio bi se, napustio pozornicu i promijenio odjeću, mokru od znoja” (Manguel, str. 269).

Zaoštroeno rečeno, pisac-čitač se rađa iz podloge na kojoj je nastupila smrt estetskog ili iz progresivne suspenzije aparata reprezentacije. Međutim, suspenzija ne može biti konačna i otud potječe “stid” zbog gubitka skromnosti odnosno stid zbog *ogoljenja neke druge uloge*.²⁴ Autentičnost i autonomnost pojave pisca hrani se nečim drugim, ali ona je nužno samo efekt ekstremne redukcije kako artizma izvedbe tako i svakog složenog performativnog aparata. To je upravo ono puko i doslovno držanje teksta u ruci, prikovanost očiju i glasno čitanje, tj. teatralna gesta *gledanja u tekst i glasovna reprodukcija* napisanog teksta. (Ovo važi za prozne tekstove i djelomice za poeziju.) Pisac koji čita pokazuje se tako kao samoponavljanje pisca koji je pisao, kao (spontano anti-derridijanska) scena u kojoj glas pisca pokušava nadomjestiti prvenstvo pisanja ili “izvorni supstitut”. Na toj sceni unutar scene, na sceni čitanja unutar scene festivala, svaki drugi aspekt performativnog

²⁴ No, o pozadini te skromnosti i stidljivosti, koja povezuje detaljnu razrađenost izvedbe i autosuspenziju uživanja u tome “opasnom višku” rječito govori sljedeći detalj (Manguel, str. 267): “Pišući svojoj ženi, Catherine, o čitanju svoje druge božićne priče, “Skladne zvonjave”, likovao je: “Da si samo vidjela Macreadyja prošle noći – kako otvoreno jeca i plače na sofa, dok sam ja čitao – osjetila bi (kao što sam ja osjetio) što to znači imati Moć” – Manguel dodaje komentar Dickensova biografa: “Moć nad ljudima ... Moć njegova pisanja. Moć njegova glasa” (isto).



aparata javlja se prisilno kao materijalni medijski višak i kao estetski i teorijsko-ideološki preostatak, *superstitio*.²⁵ U nje-ga pisac kao pisac-čitač ne smije javno vjerovati ako želi po-stići (Dickensov) efekt autentičnosti pisca nasuprot glumca – izbjeći “manirizam, izvještačenost, prenemaganje” – tj. ako ne želi postati *hipokrit*. No, on je samo osuđenik na (dicken-sovsku) hipokriziju (ako ne i na cinizam) – na potajno, priva-tno uživanje laži svoje elementarnosti i skromnosti (nasuprot svijesti o “moći”) koja se u svome asketizmu ne može pojavi-ti bez estetskog viška i čitavog teatra od rekvizita koji indicira uživanje i, ujedno, stid od gubljenja identiteta kroz uživanje. Taj ću porno-moment na piščevu aktu javnog čitanja – pojavu pisca kroz proces izgaranja i znojenja tijela glumca – slijediti dalje pod vidom medijskog.

²⁵ *Superstitio* ovdje koristim u etimološkom smislu: višak vjerskog tu-maćenja svijeta nad pukim izvođenjem kulta, nad čistom kultnom prak-som; to je razlika između grčke i rimske religije, ona prva sadrži teologiju a druga samo praksu. U kontekstu FAK-a taj izraz postaje posebno funk-cionalan u tom smislu da tzv. stvarnosno-književno uvjerenje većine pripad-nika te skupine negira, eksplicitno ili implicitno, estetsko-teorijsku nad-gradnju književne produkcije za “knjižnice i police”. Ovdje već možemo vidjeti da stvarnosna književnost, kako je dana u samim djelima pisaca, svoju “nadgradnju” ili *superstitio* nalazi upravo u praksi izvedbe. U njoj je sadržana ideologija književne prakse o samoj sebi: iako ona sama želi izbjeći akademsku teoriju književnosti, poseže za njome kad teorija treba služiti kao faktor kontrole pristupa diskursu, kao sredstvo “prorjeđivanja govornih subjekata” u Foucaultovom smislu riječi. Takav zaplet predsta-vlja poznata afera oko sukoba “fakovaca i trivijalnih književnica” (V. Ru-dan i A. Čuline) koja je izbila povodom sajma knjiga u Puli 2004. Za kon-tekst i komentar upućujem na svoje priloge u Forumu Slobodne Dalmaci-je, “Vještice opet jašu” i “Četka za damina leđa” (v. *Tranzitorij* 2007, ese-ji 25 i 26).

III. FAK kao ideološki performativ

1. Glas i fenomen, ponovo: apsolutna autentičnost

Na ovoj se točki otvaraju najmanje dvije perspektive za fenomenološko reduciranje FAK-a na medijsku bit. To je, s jedne strane, perspektiva književno-teorijske ideologije, ili neutralnije rečeno, vjerovanja u smislu predanosti tzv. “stvarnosnoj književnosti”.²⁶ Druga perspektiva je – i to u najužoj vezi s prvim momentom, upravo kao derivati jedan drugoga – ono što sam u naslovu nazvao “nultim stupnjem medijalnosti” u ovakvom tipu književnog performansa. U čemu se on točno sastoji?

Odgovor na to pitanje dobit ćemo lako i jednostavno, premda ne i trivijalno, ako još jednom prizovemo *anti*-artističku na-

²⁶ Ovdje neću koristiti književnu pozadinu toga vjerovanja da bih njime objasnio fenomen FAK-a ili njihov performans, već obrnuto, da bih to vjerovanje objasnio preko samog čina ili performansa sa značajkama kulta kojim se uspostavlja i održava zajednica “pripadnika”, ma koliko čin bio “samo estetski” oskudan, zajednica privremena i ideološki nedefinirana a “scena čitanja” demokratska. Scena čitanja pretpostavlja implicitne ili apriorne, ali nipošto nužno svjesne, mehanizme pristajanja, makoliko oni bili nedefinirani. (Usp. Manguel, str. 134: “Budući da čitanje naglas nije privatni čin, izbor materijala za čitanje mora biti društveno prihvatljiv i čitatelju i publici.”) Taj moment ću nazvati ognjištarskim sindromom FAK-a.



rav piščevog čitanja. Dok tradicionalna, visoka književnost, osobito ona “lijepa”, unajmljuje glumca za čitanje, da bi kroz njegove izvedbene sposobnosti ostvarila svoju unutrašnju, estetsko-ideološku dimenziju (sublimnost, estetsku vrijednost, pedagošku funkciju, kulturološku funkciju socijalizacije elitnog itd.), fakovski stupanj medijalnosti pokazuje se “nultim” iz sljedećih razloga:

Prvo, i to je trivijalni smisao tvrdnje – zbog redukcije artizma na jednostavan čin doslovnog čitanja; ona nema estetsku, uzvišenu svrhu prenošenja (metaforiziranja) doslovne književnosti u viši doživljajni svijet ili uzvišeni poredak vrijednosti, kao što to radi glumačka izvedba lijepog umjetničkog teksta. Fakovsko čitanje ima fundamentalnu etičku funkciju da bude tu, među publikom kojoj se pisci osjećaju socijalno i kulturno pripadnima i čijoj zabavi žele pridonijeti na sebi imanentan, (navodno) ne-hijerarhijski i ne-reprezentativan način. Samo takvim činom tu-bivanja drži se/održava privremena scena književnosti, njezin jednokratni karakter. Jedino uzvišeno što joj možemo pripisati jeste pri-bližavanje stvarnosnog diskursa književnosti, a ne obećanje ili uznesenje u književni diskurs stvarnosti, a ponajmanje uzvišenje svijeta (u smislu “Verklärung”). Stvarnosni je diskurs književnosti (književnost kao dio “obične stvarnosti”) taj koji stvara scenu autentične svečanosti ili zajednicu slušača bez estetskog po-tuđenja.²⁷

²⁷ Na ovome mjestu čini mi se umjesno unijeti heideggerijansko čitanje u svrhu anticipacije. Smisao tubivanja je biti u onome “sluša se” kao obliku ljudskog bivanja-jednih-s-drugima koje nadomiješta ono izolirano “čita se” za sebe u svojoj pojedinačnosti. Slušanje je kolektivna zamjena



Drugo, fakovsko čitanje ne označavam nultim stupnjem medijalnosti ni primarno zato što je izvedba reducirana na glas; glas i slovo su u krajnjoj instanci jednakopravni i jednakoizvorni mediji artikulacije. Time, dakako, izazivam uvriježeni stav da zapadna teorijska tradicija počiva na eksplicitnom primatu glasa i dopunskom, sekundarnom (zapravo tercijarnom) karakteru pisma, što J. Derrida naziva “fonocentrizmom”. Otud, radi pojašnjenja smisla u kojem glasu dajem prednost “nultog stupnja” pred pismom, neka bude dopuštena sljedeća digresija koja će nas iz drugog rakursa iznova dovesti do FAK-a.

za idiotizirani oblik domaćeg, asocijalnog čitanja. To je dakako put u “se”, ali s obrnutim ulogom autentičnosti, kakav se javio kod samog Heideggera u poznatom “(za)okretu”. On označava raspon od ranog fenomenološkog Heideggera (1923–27.) u hermeneutičkog Heideggera prelaznog razdoblja prema ideologiji “narodnosti”. Neautentično kolektivno “se” iz *Bitka i vremena* zamijenjeno je autentičnim kolektivnim “Volk” u potonjim Heideggerovim bavljenjima Hölderlinom iz 1936., koja su, zajedno s kasnijim radovima o Hölderlinu (1941., 1943.), izraz njegova misanog “zaokreta” i ujedno znak političke bliskosti s nacionalsocijalizmom. Usp. *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, (1936–1968), u: Gesamtausgabe, sv. 4, ur. F.-W. von Hermann, Frankfurt a. M.: Verlag V. Klostermann, 1981. Za više prešutan nego priznat utjecaj Heideggerove fundamentalno-ontološke analize struktura tubivanja na Foucaultovu analizu “epistemičkih polja” i “diskurzivnih formacija”, za prigovor “frankocentrizma” u analizi humanističkih znanosti bez hermeneutike, usp. Manfred Frank, *Was ist Neostukturalismus?*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1984. (osob. 7. pred., str. 145). Za novije prijevode Heideggerovih radova iz fenomenološko-hermeneutičke (i uvijek to rečeno jezično-pragmatičke) faze usp. predavanja iz 1925. *Prolegomena za povijest pojma vremena*, Zagreb: Demetra, 2000. (prev. i pogovor B. Mikulić) te *Fenomenologija religioznog života*, Zagreb: Demetra, 2004. (prev. i pogovor Ž. Pavić).



Kao kanonski tekst takovog shvaćanja važi jedan jedini, i to prvi paragraf Aristotelova logičkog spisa *Peri hermeneias*. Iako se čini da je to standardno tumačenje naslijeđeno od starije tradicije (Demokrit, pitagorovci) koje posve jednako važi i za Platona (*Fedar*), neki sistematsko-teorijski odlučujući ekskurzi u dijalozima *Državnik* i *Teetet* jasno pokazuju da kod Platona glasovi i slova imaju ravnopravan teorijski status, oni izražavaju jedni druge ('a' je [a]) pa se najčešće bez razlikovanja nazivaju elementima (*stoicheia*). Osim toga, ključna mjesta Platonove spoznajno-teorijske autokritike u *Teetet*u ukazuju na primat materijalnog jezičnog znaka, pisma, upravo u mentalističkoj koncepciji znaka (v. ekskurs o jeziku u *Teetet*, gl. 29-30): materijalni zapis (grafem, zvuk) je ono što omogućuje upis (*typos*, *semeion*) mentalnih sadržaja sastavljenih od osjetilnog (eksternog) i noetičkog (internog) materijala duše. (To potvrđuje kod Platona i "popularni" teorijski prikaz nekih nižih, semiotičko-epistemičkih, sadržaja izvedenih iz tzv. nepisanog učenja kako ih nalazimo u filozofskom ekskursu *VII. pisma*.) U Derridinom čitanju Platona²⁸, koje se primarno obraća Platonovoj kritici upotrebe pisma u filozofiji kao neprirodnog, u dijalogu *Fedar* te djelomice "paradigmat-skom" statusu slova u dijalogu *Državnik*, dijalog *Teetet* ostaje

²⁸ Usp. "La pharmacie de Platon", u *La dissémination*, Paris: Seuil 1972. Za širi prikaz teorijske situacije kod Platona upućujem na svoj tekst "Znalac i lažljivac. Semiotiziranje spoznaje" u: J. Greco/E. Sosa, *Epistemologija. Vodič u teorije znanja*, Zagreb: Jesenski i Turk, 2004., hrv. izdanje s dod. prir. B. Mikulić, str. 561–617, osob. II. Suvremena epistemologija i Platon, str. 571–584.



na rubu, gotovo posve izvan obzora razmatranja (v. samo tri sporadične reference, str. 168, 175), premda gramatološka teorija znanja pretpostavlja takvu “transcendentalnu” instancu “traga” koja povezuje pismo i zvuk. Koliko *Teetet* u Platonovu opusu povezuje dijaloge *Fedar* i *Državnik*, toliko se čini da mali “bizarni” ekskurs o “jeziku” kao “zajedničkom organu” koji povezuje (“silogizira”) osjetilno i noetičko, nedostaje kao sistematski član u Derridinom čitanju Platona i Rousseaua.

Ovdje, na slučaju FAK-a, tradicionalno načelo prvenstva glasa djeluje u posve izvrnutom obliku: slovo prethodi glasu. Tekst je napisan (tako je i kod recitiranja koje se oslanja na memoriju) a glas je taj koji reproducira slovo. Pored toga, scena čitanja sadrži i vizualnu, ikoničku, gestu čitanja, naime, držanje knjige i upravljenost pogleda na tekst. To nije samo još jedan medij u mediju, scena unutar scene, nego je vrlo teatralan (gledljiv, “prizorištan” ili pozoriš/t/an) moment koliko god bio neugledan, tako da puko čitanje ni u kom slučaju nije ni puko ili nulto. Fakovski semiofakt je složena tvorevina sazdana od nekolicine ikoničkih znakova ili gesta koji konstituiraju njegov medijski karakter.

Stoga, još jednom, što je u tome ili na tome bogatstvu simultano djelujućih, parataksički i hipotaksički poredanih instanci medija, navodni “nulti stupanj medijalnosti”? Nulto je samo to što fakovski performans u jednoj točki – upravo u glasu – negira i aktivno poriče ono što je uvjet njegove pojave, s čime računa i o čemu ovisi. To je fenomenalna suprotnost golog glasa kao geste – masovno prisustvo medija, u nekoliko krugova i nekoliko stupnjeva, od insceniranog medija samog



pisca (glas, pogled, knjiga), scenski prostor (podij, svjetla, mikrofoni), receptivni svijet slušača i njihovog uha, običnih, kvalificiranih, profesionalnih (kritičara-novinar) i njihova međusobnog promatranja, odnosno pogleda koji vide druge poglede, slušanja koje opaža slušanje drugih slušača, dakle od interakcije koja stvara posebnu sub-stvarnost unutar scene; konačno, od kamera, tv-ekipe i elektronskih slika i tona, plakata i usmene predaje sa efektima poznatosti, razvikanosti.

To su krugovi ili stupnjevi medijalnosti koji čine logistiku tehničke reproducibilnosti događaja ili performativnog čina. No, oni su usprkos svojoj složenosti i funkcionalnoj polivalenciji reducirani na status izvanjskog svjedoka ili pukog prenosnika vijesti o jednom činu koji se prikazuje kao *autentično* dan samo u jednoj točki, u glasu pisca koji na tome mjestu sustiže i prestiže slovo pisca (napisano djelo) u gesti zaposjedanja mjesta izvornosti. Kao da bi sav medijski aparat mogao postojati samo u toj jedinjoj točki, kao da ta točka glasa čini ishodište svih medijskih krugova, kao da ne zauzima svoje mjesto samo u odnosu na njih.

Ovakva restrukturacija polja medija koja uspostavlja *jedan* medij, glas, kao novu organizacijsku točku-ishodište u strukturi cijelog polja, ukazuje natrag na još uvijek aktualnu Aristotelovu analizu osjetilne zamjedbe kao mnoštva podudarnih-srodnih sastojaka strukturiranih u jedno 'iskustvo' koje čini naš pojam neke stvari; čak i jednostavni pojmovi poput boja predstavljaju složene diskurzivne jedinice (koje imaju dijakronu i sinkronu dimenziju, odnosno one su konglomerat uzastopnih ponavljanja istih podataka i istovremeno postojećih



sličnih podataka većeg ili manjeg stupnja razlike). U njima je dominantan onaj moment koji organizira ili imenuje cijelo polje. Taj model, koji je aktualan osobito sa stajališta hermeneutičke teorije percepcije, Aristotel objašnjava, kao što je poznato, u *Drugoj analitici* (*An. Post. B*, 19) pomoću metafore ratnog meteža, kad jedan član raštrkanog mnoštva (vojska u bijegu) staje i dovodi-do-stajanja dezorganiziranu jedinicu u nov početak-poredak (*arché*). Važnost toga Aristotelova strukturalno-dinamičkog modela u analizi konstitucije naših osjetilno-iskustvenih sadržaja neprocjenjiva je: te sadržaje izražavamo kroz “induktivne rečenice” (*lógoi epaktikoi*) općeg karaktera, koje opet izražavaju fundirajuće polazne “principe” (*archai*) u nekom epistemičkom području (bilo teorijskom bilo praktičkom). – Time dobivamo bitno drugačiji smisao izraza “arhizam medija”: on sad označava redukciju mnoštva medija na jedan, ishodišni, početni model (glas). No, njegova jednota je funkcionalna, organizacijska, a ne supstancijalna; on se pojavljuje kao nosilac (svjesnog ili nesvjesnog) akta rekonstitucije poretka i odnosa društvene moći u polju književnosti. Pored toga, ovdje možemo takoreći na jednom mikroslučaju prepoznati prijelaz jedne deskriptivne, “arheološke” analize u kritičku i dinamičku ili “genealošku”, u Foucaultovom smislu termina.²⁹ Pri tome *arché* označava porijeklo i udio moći jednog elementa, uvjet mogućnosti pojave jedne diskurzivne formacije, dakle unutrašnju funkciju poput kontrole:

²⁹ Usp. *Poredak diskursa*, nav. mj., osob. str. 132–135 (v. također i prethodnu diskusiju s bilj. 14 i 18).



“Pravilno oblikovanje diskursa može, u stanovitim uvjetima i do određene mjere, integrirati procedure kontrole (to se primjerice događa kad neka disciplina dobije oblik i status znanstvenog diskursa); i obrnuto, *likovi kontrole mogu se ozbiljiti unutar jedne diskurzivne formacije (mislim, primjerice, na književnu kritiku kao konstitutivni diskurs autora*” (Foucault, isto, str. 137, kurziv moj).

Osmotrimo li to na pozadini Foucaultove analize društva pisaca kao “društva diskursa” koje iznutra kontrolira pristup području diskursa ili nadzor nad stupanjem u diskurs, tad se književna kritika može pojaviti kao poseban poddiskurs koji predstavlja “lik” kontrole u čistom empirijskom obliku – poput stražara ili vrataru (selektora) na sceni FAK-a.

Prije nego što pokušam pokazati do kraja u čemu se sastoji ta točka prevrata slova (napisanog djela) u glas kroz izvedbu čitanja, upozoravam još jednom na njegovu medijsku supstanciju ili strukturu scene kao medijskog aparata.

Nulti stupanj medijalnosti sastoji se dakle u paradoksu da se jedan i najjednostavniji materijalni medij, poput prirodnog glasa, prikazuje-pojavljuje kao apsolutna točka autentičnosti samo uz uvjet su-prisutnosti neautentičnog, suvišnog, supersticijalnog, odnosno, asketizam glasa u uvjetima medijske abundancije, koja nije estetska-artistička, nego upravo i samo medijska. Tu naime vidimo na djelu ponovo ne samo tzv. “Benjaminov paradoks” nevidljivosti faktora medijacije karakterističnog za odnos foto-medija i stvarnosti za razliku od slikarstva.³⁰ Vidi-

³⁰ “Thus for contemporary man the representation of reality by film is incomparably more significant than that of the painter since it offers pre-



mo također i ostvarenje McLuhanova načela instantanosti ili koincidencije akcije i reakcije, koja čini strukturu simultanoosti novih medija i uvjetuje prevrat poruke u medij: svi nabrojani slojevi medija kao da su nestali u jednoj točki – u centru od “žive” književničke riječi, jedinog medija-poruke, premda su oni sami već medijska supstancija književne riječi bez koje ova ne bi postojala. Time dolazi do realizacije i treći karakter u McLuhanovoj analizi strukture medija: paradoks arhaizma ili mitska forma svijesti u najrazvijenijem tehnološko-materijalnom stupnju medija.

Taj se paradoks na slučaju FAK-a iznova javlja u izokrenutom obliku. On se ne sastoji toliko u prethodno tematiziranoj medijskoj oskudnosti ili amedijalnosti performansa; glas jest medij, i nije nulti nego je u odnosu na tzv. mentalne reprezentacije izraziv kao “0+1”; da bi bio apsolutno nulti, morali bismo zahtijevati od pisca da šuti i drži samo knjigu, pa čak ni to ne bi bilo “nulto” jer i slika, gesta, zaustavljeni pokret čini barem proscenij ako ne i samu scenu reprezentacije, pa otud i medij. Takvo što se može vidjeti kod šutljivih performerar-lekina na gradskim trgovima, i upravo je šutnja izvođača, taj nulti stupanj verbalne komunikacije, ono što proizvodi uznemiravajući – odbijajuću i ujedno očaravajući – učinak “više” očekivanja u cijeloj buci i gunguli vašara književnosti. Da je

cisely because of the thoroughgoing permeation of reality with mechanical equipment, an aspect of reality which is free of all equipment.” cit. prema Janet Woollacott, “Messages and Meanings”, u: *Culture, Society, and the Media*, ur. M. Gurevitch et al., London/New York: Routledge, 1982 (1998), str. 91–111 (cit. str. 98).



“tajnovitost pisca” smještena prije na intersubjektivnoj relaciji pisac-čitalac (tj. čitač-slušatelj), kao relaciji specifičnog dobrovoljnog potčinjavanja radi neke više “sile”, nego u samom “biću pisca”, da je štoviše “genij pisanja” fantazijska tvorevina “genija slušanja”, sugeriraju i sljedeće opservacije koje iznova ukazuju na prethodno tematizirano transcendiranje artizma prema mistici oskudnosti:

“To je, djelomice, bilo ono zbog čega je Dickensova publika dolazila i ono što današnju publiku dovodi na javna čitanja: promatrati autorovu izvedbu, ne kao glumca, već kao pisca; čuti glas koji je autor imao na umu kada je stvarao neki lik; usporediti piščev glas s tekstom. Neki čitatelji dolaze zbog predrasude. Žele vidjeti kako pisac izgleda, jer vjeruju da je pisanje magični čin; žele vidjeti lice nekoga tko može stvoriti roman ili pjesmu isto onako kao što bi željeli vidjeti lice maloga boga, stvoritelja maloga svemira. Oni love potpise, gurajući knjige pod autorov nos, u nadi da će izaći s blagoslovljenim natpisom “Poloniju, s najboljim željama. Autor”.³¹

Paradoks je dan u samoj asketskoj formi medijalnosti kao *kontejneru* porećenog bogatstva medijalnosti. Njezinu bit čini *nesvjesno* ili *rad nesvjesnog*. Ono je sadržano u rascjepu koji se otvara iz asimetrije medijske oskudnosti i preobilja diskursa autentičnosti sadržane u formi prisutnosti pisca. Sama autentičnost – to je mjesto s kojeg govori pisac-u-piscu ili sama ko-incidencija *autora diskursa* (Foucault) i empirijskog pisca, i ujedno mjesto odakle dolazi istinska poruka poruke. Ta se au-

³¹ Manguel, str. 269–270.



tentičnost iskazuje ovdje kroz to da sav medijski aparat reprezentacije književnosti postaje suvišan, premda je on materijalni uvjet za pojavljivanje te autentičnosti. Otud je medij pisca – glas kao materijalni prenosnik čitanja i tekst producirani u tome aktu – poruka pisca koja je ontologička, jer izražava identitet ili akt samo-identifikacije (“Ovo tu sam ja, pisac-koji-čita”), i ona je etička, jer pisac-samočitač stupa na mjesto čitaoca i pretvara ga u slušača. Zato poruka pisca-čitača sa svoje strane postaje novim medijem, aparatom tvorbe i prenosnikom novog sadržaja koji nije reprezentiran u piscu-mediju-poruci. To tek otvara proces stapanja instanci pisca i čitaoca a nov sadržaj toga medijskog procesa jest događaj kolektivne ugone. Taj događaj je “arhajski” ili pra-izvoran i on je regresivan, i to iz imanentnih medijskih ili formalnih razloga a ne primarno sadržajnih.³² Štoviše, on se čini imunim na (ideološke) sadržaje jer je sâm tvorbeni moment ideološkog diskursa.

³² Za sadržajno-kritički pristup iz horizonta mlađe frankfurtske kritičke teorije usp. H. Heuermann, *Medien und Mythen*, 1994. (usp. naprijed bilj. 6). Kao alternativni model čini mi se produktivnijom Foucaultova “genealoška analiza” koja omogućuje povezivanje njegove distinkcije autor-pisac iz *Poretka diskursa* i instance “unutarjezičnog” govornog subjekta (“bičau-jeziku”) u *Riječima i stvarima*; ona predstavlja objekt “želje za diskursom” (koji nije samo podređujuća formacija nego je također predmet podređivanja) i cilj apropijacije empirijskih govornih subjekata “koji samo govore jezik”. Usp. *Les mots et les choses*, Paris: Gallimard, 1966., osob. poglavlje X. *Les sciences humaines*, ii-iii, “La forme des sciences humaines”, “Les trois modèles”, str. 360–378. (Za prijevod v. *Riječi i stvari*, Beograd: Nolit, 1971. i Zagreb: Golden marketing, 2003.)



2. Sindrom mitske svijesti: novi ognjištari?

Najprije, fakovski je performans uživao gotovo nepodijeljene pozitivne simpatije kulturno zainteresirane javnosti pod zajedničkim nazivnikom “korisnosti za književnost, korisne i dobre popularizacije” itsl. Konsensus oko toga postoji još od antike i s time se nije nimalo teško složiti čak ako uzmemo u obzir jednako tako staro, antičko iskustvo da se budući naraštaji nisu složili s Plinijevim entuzijazmom i zaboravili većinu imena tih pisaca-izvođača od kojih se neki, pijani dok čitaju, smiju samima sebi otvarajući time posve drugi scenarij scene čitanja. Ono što više interesira sa analitičkog stanovišta nije popularnost kao izvanjski efekt književnog performansa, nego njegova *populistička* narav; on počiva na nečemu što ću uvjetno nazvati sindromom nesvjesne kulturno-ideološke regresije u arhajski oblik društvene komunikacije kroz medij književnosti i, kao derivat toga, stvaranje ugone u kulturi nasuprot modernističkom držanju kritičke distance spram cijele kulture iz jedne njezine točke. Drugim riječima, FAK je ime za nesvjesni društveni konzervativizam same forme reprezentacije književnosti: njegov oblik je performans kao društveni kult ili autoreprodukcija svjetovne svetinje.

Performans sadrži kao medij tendenciju regresije moderne književne kulture na usmenu. Ta regresija nije dakako dana u pukom aktu redukcije književnog teksta na glasovni performans; on je samo tehnički oblik reprodukcije umjetničkog djela, elementaran i prirodan, ali u tome smislu ona bi se u najboljem slučaju smjela nazvati recitalnom, a ne usmenom književnošću. Upravo to je točka koja ovdje interesira. FAK-



-performans markira svoju osobitu poziciju točno na razmeđu usmene i pismene književne tradicije koju je za antičko doba opisao Eric Havelock koji je doveo u pitanje tradicionalno strogo odvajanje dviju književnih kultura.³³ Havelock je na primjercima arhajske epske poezije dokazao prisustvo književnih postupaka karakterističnih za pisanu, klasičnu književnost, a još je i helenistička književnost, koja je postala u pravom smislu elitna, ekskluzivna, izolirana kultura visoko razvijene estetske osjećajnosti i privatnog osobnog uvida poput romantičke, dopuštala usmenu književnu kulturu; usmeno i pismeno se ne isključuju, Havelock to izrijeком smatra kolonijalističkom projekcijom (Havelock 1982: p. 9).

FAK-performans sadrži sve pozitivne strane te dvojnosti književnih kultura na prijelazu jedne u drugu, premda nije instanca usmene književnosti. FAK nije dakako oblik kulturne tranzicije od usmeno oblikovane riječi koja se čita u samoći i

³³ Za bliskost E. Havelocka s McLuhanom v. George Cook, "Mantic Marshall McLuhan: is the legacy the legend?" u: The University of Toronto Bulletin, Sept. 12, 1988, p. 7. Navod prema: Derrick de Kerckhove, "McLuhan and the Toronto School of Communication", u: Canadian Journal of Communication (1989): 73–79 (www.mcluhan.utoronto.ca/article_torontoschoolofcomm.htm). Ovdje se referiram prvenstveno na zbirku starijih radova u Eric Havelock, *The Literate Revolution in Greece and Its Cultural Consequences*, Princeton N. J.: Princeton UP, 1982. (V. također, *The Origins of Western Literacy*, Toronto: Ontario Institute for Studies in Education, 1976; *The Muse Learns to Write: Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the Present*. New Haven, CT and London: Yale University Press, 1986., hrv. prijevod: *Muza uči pisati. Razmišljanja o usmenosti i pismenosti od antike do danas*, Zagreb: AGM, 2003., prev. T. Brlek).



tišini, što je tranzicija koju Havelock tretira kao promjenu institucija; ako bolje pogledamo, riječ je o unutrašnjem prevratu usmene produkcije u pismenu recepciju koja pretpostavlja i pismenu produkciju. Kod FAK-a je riječ o obrnutom procesu: o tranziciji riječi oblikovane više-manje u samoći i tišini u riječ koja se sluša kolektivno i saopćava/dijeli komunalno.³⁴ FAK-performans posreduje, barem po inherentnoj intenciji, socijalno-komunikacijski karakter *orijentacije na drugog* koji karakterizira izvornu usmenu književnost. To je danas dobrodošao demokratski dispozitiv književne kulture, i ujedno glavni prigovor na račun solitarne književnosti koja navodno nikad ne može nadoknaditi jaz između pozicije autora, zatvorenog u svoju privatnu osobnost, i kolektivne javnosti recipijenta koja je još jednom, sa svoje strane, podijeljena na anonimnu kolektivnost i privatnu pojedinačnost čitalaca. No, kao

³⁴ Za tehnološki vid te “samoće” pisca i aure “tajanstvenosti” samog čina stvaranja usred halabuke socijalnog svijeta oko njega vidi autoportret Miljenka Jergovića pod karakterističnim deziluzionirajućim i ujedno remistificirajućim naslovom “S nogama na stolu i tastaturom u krilu” (u: Milana Vuković Runjić (ur.), *Pisci o pisanju*, Zagreb: Vuković & Runjić, 2003, str. 53–57). Pri tome je riječ samo o doslovnom položaju tijela u kojemu medij nema nikakve konstitutivne veze s procesom mišljenja; ono se za toga pisca odvija kao posve nezavisan (prethodni ili naknadni) tok misli – uz “pranje suđa” ili “vožnju autom” itsl. Suprotno takvome shvaćanju “kreativnog pisanja”, koje s jedne strane prividno nepretenciozno ponavlja ideologem mistične neuhvatljivosti osobnog talenta, a s druge strane konzervativno (“mentalistički”) vjeruje da su medij pisanja i njegova logistika posve slučajni u odnosu na mišljenje kao privatni psihološki proces osobe, bez ikakvog odnosa posredovanja, stoji jedan drugi model shvaćanja medijskog procesa pisanja koji ću prikazati u završnici teksta.



što je druga strana autentičnosti pišćeva čitanja-svjedočenja svoga vlastitog djela dogmatičnost i autoritativnost interpretacije, tako sad ovdje vidimo sljedeće: prijelaz iz solitarnog akta pisanja u komunalnost saopćavanja ne razrješava mistiku “tajne pisanja” i “pišćeva genija” nego, upravo obrnuto, on ga tek uspostavlja iznova u činu izvedbe kojim se uspostavlja identitet pisca-i-čitača kao nov, performativni tip autentičnosti. On je arhajski ili “apsolutan” premda je posredovan ili “medijatiziran”.

Naime, koincidencija FAK-a s usmenom kulturom književnosti nije samo u intenciji koja se realizira tek na razini izvedbe; u tome je ona posve arbitrarna jer tekst ne mora biti javno čitan da bi bio javno recipiran; on je već publiciran kao tekst. Koincidencija se potvrđuje na dubljem planu, u unutrašnjoj karakteristici tzv. stvarnosne književnosti – njezina sintaksa nije samo narativna po karakteru (navodno “dobro pripovijedanje”) nego je izvještajna jer se gradi od informacija, danih koliko god je moguće u formi konkretnih, pojedinačnih događaja koji se odvijaju u sadašnjosti i nižu u slijedu, a ne kao sustav rečenica u smislu iskaza (propozicija) međusobno ovisnih po logičkim vezama koje bi interpretirale odnose u svijetu. Sintaksa stvarnosne književnosti je parataksička, a ne hipotaksička, jednako kao u epskoj književnosti (Havelock, isto); zajednički im je misaoni postupak sa stvarnošću izvještavanje i opisivanje fenomena i događaja, a ne njihovo tumačenje.

No, budući da je dionik dominantne (i gotovo isključive) pismene književne kulture, i da se odvija u sferi recepcije, usmeno izvođenje teksta nužno ima status viška na pismenom tijelu



književnosti, i zato je po naravi i dosegu samo akt improvizacije, usmjeren na stvaranje efekta “dobre priče” u danom trenutku; kao i dobra dikcija arhajskog barda ili dobra glumačka izvedba on nužno poprima zabavljačku vrijednost kao glavnu karakteristiku. No, kao što je prethodno već istaknuto, ona ne leži primarno u estetskoj vrijednosti izvedbe, koja je dobrodošla ali kontingentna, nego samo u *živom prisustvu pisca* koje se realizira kroz glas, gestu, tijelo – sve ono što pisca čini dominantnim dijelom scenerije ili, točnije, “mizanscene”.

Tijelo pisca (ili tjelesna manifestacija, uključujući izgled i odjeću) tako se pokazuje kao onaj već tematizirani kuriozni višak književnog djela a njegovo javno prisustvo isporučuje/daje estetsku senzaciju. Pisac, ili točnije: tijelo pisca, ne funkcionira samo kao medij-prenosnik već kao medij-agent društvenog događanja književnosti s elementima “čudesnosti” ili udivljenja. Autor svijeta kao njegov sudionik.

Fakovski se pisac na kulturnoj sceni ponaša po epskom narativnom obrascu, kao primjerak tzv. “božanskog aparata” (Havelock) epske književnosti u kojemu su sami bogovi agenti zbivanja. Bogovi u epskoj usmenoj književnosti nisu tek predmet kulta nego nužan sastojak u aparatu usmenog opisivanja događaja i usmeno pohranjenog inventara informacija.³⁵ Ep-

³⁵ Usp. Thomas Ceris, “Havelocks Gods”: “Havelock’s Gods are those who preserve the linguistic formulas through memorization and reenactments. They are the priest, bard, prophet and sage who act as the storage area, or ear for a group’s communal consciousness. They practice, rehearse, perfect, recreate and perform the information that has been deemed appropriate by the culture. In this fashion they are the receptacle for the



ski jezik je napučen božanskim agentima koji izvode važne i odlučujuće radnje ili proizvode pojave koje zahtijevanju objašnjenje i dobivaju ga kroz njihovo prisustvo; oni su tu da bi se na žanrovski primjeren način posredovala i znanja o svijetu i moralne upute; oboje čini dio parataktičkog narativnog niza.

U stvarnosnoj književnosti, koja također ne objašnjava nego “samo” opisuje ili izražava svijet u njegovim jednostavnim, elementarnim datostima ili činjenicama, djelovanje pisca na kulturnoj sceni književnosti predstavlja upravo takvu figuru božanskog agenta koji ujedno proizvodi samu pojavu (književnost) i čije prisustvo u parataktičkom, metonimijskom poretku pisac-djelo-publika funkcionira – ili sugerira da funkcionira – kao jedino kauzalno objašnjenje samog fenomena književnosti. Pisac-agent se javlja i kao dio i kao simbolički reprezentant fenomena koji treba biti objašnjen, naime same književnosti kao društvene činjenice. Pri tome, objašnjenje se nudi u performativnom poistovjećenju instance pisca i književnog djela u aktu čitanja.

Time se fakovski akt praktičke (i ateorijske) kritike “etabli-rane”, “konzervativne”, “visoke” itd. književnosti javlja kao unutrašnja granica samog FAK-a; sam pisac stupa na mjesto diferencije unutar kulturnog procesa posredovanja kritičkog smisla književnosti i zatvara ga performansom koji je estetski reduciran ili osiromašen, refleksivno zapostavljen, ali zato

customs, laws, folkways and habits of the people, hence, they can be seen as the authentic representation not only of the information but also, of the people themselves” (http://www.edu.yorku.ca:8080/~Ceris_Thomas/havelock2.html).



zabavljački motiviran. Modernistički rascjep koji refleksivna kritika unosi u kulturu i održava stalnu nelagodu i nemogućnost potpunog pomirenja, popunjava sam pisac kao zabavljački agent društva iz polja književnosti. Prateći učinak takve intervencije svakako je ušuškavanje u udobnosti društvenog spektakla zabave. Taj efekt možemo, barem tentativno u svrhu detaljnijeg ispitivanja, nazvati ognjištarskim sindromom usred urbane opuštenosti koju podržava medijska sofisticiranost aparature suvremene književnosti. On više nije ideološki formant književnog sadržaja, kao kod upotrebe klasične naracije, nego je sama ideološka istina performansa urbane forme društvene komunikacije preko književnosti kao “nultog medija” na stupnju metafizike apsolutnog prisustva ili intimnosti s “označenim”. To ću ovdje ilustrirati završnim osvrtom na prilog iz spomenutog zbornika “Pisci o pisanju” koji, karakteristično, ne potječe od *književnog pisca* nego od *medijskog autora*. On se čini složenijom stvari (“napravom”) koliko god bio manje uzvišen i od najneuzvišenijeg pisca.

3. Tipkanje na omarini, ili glas nultog sadržaja

U svome prilogu pod naslovom “Od strasnog daktilografa do strašnog urednika”³⁶ novinar i urednik Denis Kuljiš – koji je kao i pisac Jergović zaposlenik-pripadnik najvećeg medijskog koncerna u Hrvatskoj (EPH) – prikazuje svoje iskustvo pisanja kao potpuno medijski strukturiran *aktivizam misli*. U tome

³⁶ Usp. *Pisci o pisanju*, nav. mj., str. 87–103.



integralnom konceptu, pisanje i tekst, dakle proces i njegov proizvod, zauzimaju samo “20 posto” a sve ostalo čini skup medijski konstitutivnih djelatnosti (uključujući i “klopu u najboljim bircuzima na službeni trošak”, cit.). Doduše, ta koncepcija akcije-i-reakcije, očito “mcluhanovski” obaviještena, prikazana je kao rezultat povijesti osobnog medijskog razvoja, kako materijalnog tako i konceptualnog: od starog pisaćeg stroja Olivetti, preko PC-a i Macintosa do pravog internet-surfanja, te od adolescentskog pisanja preko urednika-amatera za vrijeme vojnog roka u bivšoj JNA-a, do profesionalnog novinara i urednika, i natrag. U toj povijesti napratka učestalo se – i otud “znakovito” – ponavlja motiv “stare Olivettice”. Taj motiv postaje, osobito na kraju teksta, prenosnikom tipičnog slučaja regresije autorske svijesti, i to dvostruke. S jedne strane (a to može biti cinična igra autora priloga), ona se pretvara u privatno-obiteljsku nostalgiju “djedove Olivettice” čija je funkcija (implicitna ali gotovo sigurno svjesna) legendariziranje rusko-emigrantskog (bjelogardejskog i antikomunističkog) porijekla veze našeg autora “Denisića” i njegovoga “djeduške”, što služi kao narativni kontrapunkt cjelokupnoj, isto tako cinično-iskreno predstavljenoj socijalističkoj infrastrukturi autorove novinarske i medijske biografije. S druge strane, ona se pretvara u prizor medijsko-ideološke regresije izražene u stavu “Najprije smisli pa onda napiši”. Tim drugim aspektom prestaje autorova subjektivna kontrola nad cinizmom iskrenosti svoga dvojnog “logističkog” porijekla, on pokazuje da Kuljišova poruka ne-pripadnosti i jednome i drugome poretku traži uporište u jednoj drugoj autentič-



nosti čiste operativnosti, izvedbe, koja je “ideološki neutralna” i zato sposobna za svaku ideologiju. To je figura cinizma cinizma koju neću analizirati nego prikazati na temelju ponuđenog materijala.

Naime, tu regresiju u shvaćanju medija potvrđuje i pojačava izričita historijska reminiscencija, i to opet kao gesta legendariziranje (navodno) savršenog umijeća strojnog pisanja kod Kuljiševa pokojnog kolege novinara Vladimira Cvitana. No, to je samo privid, nije riječ o favoriziranju starih dobrih vremena, stare dobre tehnike, mirisa olovnog otiska. Regresivnost napretka u Kuljiševom sjećanju ili kulturalna nostalgija za “idealnim misliocem-i-tipkačem” koji je ujedno “najbolji hrvatski novinar”, ne leži kod Denisa Kuljiša ni u mitologizaciji jednog preminulog, nestalog, neprisutnog u najboljem među-živima, što bi bila figura tzv. “hrvatskog jala”. Najbolji tipkač bi možda postao najvirtuozniji kompjuteraš među hrvatskim novinarima ili pak ostao egzotični “Mr. Olivetti”, nešto poput Irwinova Ripa iz “Ripa van Winklea” (Heuermann, 1994). Kuljiševa regresija je puno sretnija i egzotičnija, ona leži u lokalnom načinu na koji je Kuljiš na pragu tranzicijskog doba ostvario cvitanovsku brzinu smišljanja-pisanja – odnosno točnije, mcluhanovsku-baudrillardovsku figuru apsoluta. Što znači “stara Olivettica” u imperiju novih medija u kojima se ne traži samo ujednačena brzina i savršena podudarnost procesa smišljanja u glavi i tipkanja po gruboj metalnoj mašini nego veća brzina smišljanja od pisanja?

Stara “Olivettica” mogla je i – kako to pokazuje Kuljiševa priča – još može ono što ne mogu ni PC ni Macintosh. Ona je



ta koja u Kuljiševom tekstu daje ono sublimnije od svake finoće i virtualnosti novih brzih medija – samo čist zvuk koji (u tišini omarine jednog popodneva na Gundulićevoj poljani u Dubrovniku) postaje glas ili medij-poruka/poruka-medij između pisca-urednika Kuljiša i njegova nakladnika-gospodara Nino-slava Pavića. Pisaći stroj koji kasni za brzinom misli proizvodi poruku-medij *dovoljno brzu* da proizvede figuru apsoluta ili istovremenosti informacije i akcije. Pri tome, nota bene, akt pisanja zadobiva cijeli 100-postotni udio, i to kao *akt praznog pisanja* bez ikakvog sadržaja, stoviše kao bezlično lupanje po stroju. Njegov sadržaj ili poruka dani su u onom *višku* koji nije reprezentiran u pozitivnom i manifestnom sadržaju aktualnog Kuljišovog teksta toga popodneva u nekom dubrovačkom hotelu, a koji proizlazi iz “vibracije medija”. To je onaj isti koji privlači i McLuhanovog legendarnog “Afrikanca” da “redovito u 18h dolazi na slušanje vijesti BBC-a iako ne razumije ni riječi engleskog”.

Na dubrovačkoj fjaki taj efekt vibracije i privlačenja odvija se kao međusobno pronalaženje medijskog vlasnika i medijskog konceptora, u užitku čistog zova i odaziva dvaju medijsko-ideoloških srodnika. Njihova posve privatna komunikacija na posve bezličnom tam-tam ili kljuc-kljuc jeziku završava se u opisu medijskog autora Kuljiša i njegovoga medijskog gospodara kao uspješna signalna identifikacija kroz zov-odaziv ovako: “Kuljiiiiiš!” – “Aaaa!” (str. 103).

Ako je time potvrđena McLuhanova temeljna komunikacijsko-teorijska teza da je medij poruka, onda je ona svedena na efekt i uvjete djelovanja signala (zvuk Olivettice jedna-



ko Denis Kuljiš), no upravo time teza dolazi to točke sadržajne semiotičke analize: poruka je tek medij sadržaja koji nije reprezentiran u njoj; ono što gospodara koji traži svoga urednika po zvuku pisaćeg stroja čini gospodarem samo je prijenosni kapacitet odaziva “Aaaa!” Sadržaj toga medija nevidljiv je kao i cijeli socijalni, kulturni i civilizacijski sadržaj McLuhanovog električnog svjetla. Njegovo ime je Dickensova “Moć”. Za uživanje te supstancije pisac plaća – ako je poput Dickensa klasik moralističke književnosti i ukoliko osjeća stid zbog podvojenosti svojih društvenih uloga – znojenjem i samosagorijevanjem, autosuspenzijom koja “ne dopušta pljesak” upravo kad ga najviše zaslužuje. Njegovo ime je “užitak” (plaisir, jouissance) ako pisac – poput Rousseaua u samoispovjedaonici – priznaje da se, usprkos etičkom argumentu o autentičnosti, predao čarima “opasnog dodatka” pisanja. Njegovo ime je “merack” za FAK ako je riječ o smjeni generacija na hrvatskoj književnoj sceni u postdržavotvorno doba u kojemu medijska podrška i knjižarska logistika, sve do njihove međusobne fuzije, supstituiraju državni kult pisca. Ako fakovska redukcija medijalnosti reprezentacije književnog djela na glas, na tjelesnu snagu, nudi prizor ponovnog rađanja autentičnosti književnog fenomena iz re-produkcijskog akta, nova hrvatska stvarnosna književnost prošla je kroz institucionalne borbe i razdore u cehu da bi proizvela svjetotvorni kohezioni efekt: hrvatska božica *Književnost* rođena je tako iznova na način Afrodite – iz združenog napora malih književnih subjekata u “sinergijski” efekt muške sile.

Bibliografija (Citirani i komentirani radovi)

- Baudrillard, J., *Les stratégies fatales*, Paris: Éditions Grasset & Fasquette, 1983.
- Biti, V., *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*, Zagreb: Matica hrvatska, 2. izmijenjeno i dopunjeno izd. 2000.
- Ceris, Th., “Havelocks Gods”, u: URL: http://www.edu.yorku.ca:8080/~Ceris_Thomas/havelock2.html.
- Cook, G., “Mantic Marshall McLuhan: is the legacy the legend?” u: The University of Toronto Bulletin, Sept. 12, 1988.
- de Kerckhove, D., “McLuhan and the Toronto School of Communication”, u: Canadian Journal of Communication (1989): 73–79, također u: URL: http://www.mcluhan.utoronto.ca/article_torontoschoolofcomm.htm.
- Derrida, J., “La pharmacie de Platon”, u: *La dissémination*, Paris: Seuil 1972.
- Derrida, J., *De la grammatologie*, Paris: Les Éditions de Minuit, (1967) 2002 (hrv. prijevod: *O gramatologiji*, Sarajevo: Veselin Masleša, 1976, prev. Lj. Šifler-Premec).
- Foucault, M., *L'ordre du discours*, Paris: Gallimard, 1971 (hrv. prijevod “Poredak diskursa”, u: *Znanje i moć*, Zagreb: Nakladni zavod Globus/Zavod za filozofiju Filozofskog fakulteta, ur. H. Burger i R. Kalanj, 1994).



- Foucault, M., *Les mots et les choses*, Paris: Gallimard, 1966. (srp. prijevod *Riječi i stvari*, Beograd: Nolit, 1971., hrv. prijevod *Riječi i stvari*, Zagreb: Golden marketing, 2003.
- Frank, M., *Was ist Neostukturalismus?*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1984.
- Havelock, E., *The Literate Revolution in Greece and Its Cultural Consequences*, Princeton N. J.: Princeton UP, 1982.
- Havelock, E., *The Muse Learns to Write: Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the Present*. New Haven, CT and London: Yale University Press, 1986 (hrv. prijevod: *Muza uči pisati. Razmišljanja o usmenosti i pismenosti od antike do danas*, Zagreb: AGM, 2003., prev. Tomislav Brlek).
- Havelock, E., *The Origins of Western Literacy*, Toronto: Ontario Institute for Studies in Education, 1976.
- Heidegger, M., *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, (1936–1968), u: Gesamtausgabe, Bd. 4, hrsg. von F.-W. von Hermann, Frankfurt a. M.: Verlag V. Klostermann, 1981.
- Heidegger, M., *Fenomenologija religioznog života*, Zagreb: Demetra, 2004. (prev. i pogovor Ž. Pavić).
- Heidegger, M., *Prolegomena za povijest pojma vremena*, Zagreb: Demetra, 2000. (prev. i pogovor B. Mikulić).
- Heuermann, H., *Medien und Mythen. Die Bedeutung regressiver Tendenzen in der westlichen Medienkultur*, München: Wilhelm Fink Verlag 1994.
- Jergović, M., “S nogama na stolu i tastaturom u krilu”, u: Milana Vuković Runjić (ur.), *Pisci o pisanju. 32 autora o tajnama zanata*, Zagreb: Vuković & Runjić, 2003 (str. 53–57).
- Kuljiš, D., “Od strasnog daktilografa do strašnog novinskog urednika”, u: Milana Vuković Runjić (ur.), *Pisci o pisanju. 32*



- autora o tajnama zanata, Zagreb: Vuković & Runjić, 2003 (str. 87–103).
- Lokotar, K., Intervju, u: Novi list, 17. 12. 2003.
- Manguel, A., *Povijest čitanja*, Zagreb: Prometej, 2001.
- McLuhan, M., “Medium is Message”, u: *Understanding Media. The Extensions of Man*, London and New York: Routledge, (1964) 2001.
- Menke, R., “Literature as Medium”, u: URL: <http://www.english.uga.edu/~rmenke/6830>.
- Mikulić, B., “Znalac i lažljivac. Semiotiziranje spoznaje” u: J. Greco/E. Sosa, *Epistemologija. Vodič u teorije znanja*, Zagreb: Jesenski i Turk, 2004., hrv. izdanje s dodatkom priredio B. Mikulić, str. 561-617.
- Mikulić, B., *Tranzitorij 2007*, web-samizdat, travanj 2005.: <http://deenes.ffzg.hr/~bmikulic/Tranzitorij2007>.
- Rizvanović, N., “FAK (is) OFF”, u: *Slobodna Dalmacija, Forum*, 14. 12. 2003., str. 7.
- Vuković Runjić, M., (ur.), *Pisci o pisanju. 32 autora o tajnama zanata*, Zagreb: Vuković & Runjić, 2003.
- Woollacott, J., “Messages and Meanings”, u: *Culture, Society, and the Media*, ed. by M. Gurewitch et al., London/New York: Routledge, 1982 (1998).

Bio-bibliografija autora

A. Biografija

Rođen 4. 2. 1957. u Račinovcima; živi i djeluje u Zagrebu.

1964–1976. – Osnovnu školu pohađao u Gunji, Orašju, Županji i Zadru. Gimnaziju jezično-humanističkog smjera završio 1976. u Zadru.

1976–1983. – Studij filozofije, germanistike te starogrčkog i indologije na filozofskim fakultetima u Zadru, Zagrebu, Münsteru i Tübingenu. Diplomirao filozofiju i germanistiku na filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu (1983.).

1983–1987. – Postdiplomski doktorski studij iz filozofije na Sveučilištu u Tübingenu završio radom o Heideggerovoj kritici filozofije (1987.).

Profesionalna djelatnost:

1981–1982. – honorarni nastavnik njemačkog jezika u Školi stranih jezika, Varšavska 14.

1982. – počeo objavljivati prijevode literature iz filozofije i humanističkih znanosti.

1988–1991. – Asistent i docent za antičku filozofiju na Filozofskom fakultetu Univerziteta u Beogradu; predavao također indijsku filozofiju; u ljeto 1991. dao otkaz na mjesto docenta zbog izbijanja rata u bivšoj Jugoslaviji.

1991. – Nastavio djelovati kao prevodilac stručne literature iz društvenih i humanističkih znanosti i kao publicist (do danas).



- 1992–1994. – Gostujući istraživač i predavač na Seminaru za filozofiju Sveučilišta u Tübingenu (stipendist zaklade Alexander von Humboldt).
- 1995–1996. – Mladi znanstveni istraživač na Institute for Human Sciences (Beč).
- 1996–1997. – Gostujući predavač za epistemologiju na postdiplomskom studiju na Institutum Studiorum Humanitatis u Ljubljani.
- 1996–1999. – Stipendist-istraživač zaklade Deutsche Forschungsgemeinschaft, na Seminaru za filozofiju Sveučilišta u Tübingenu.
2001. (do danas) – Primljen u statusu docenta za predmet spoznajna teorija na Odsjeku za filozofiju Filozofskog fakulteta u Zagrebu; 2003. unaprijeđen u zvanje izvanrednog profesora; šef katedre za epistemologiju i za indijsku filozofiju.

B. Bibliografija

Knjige

- (1987) *Sein, Physis, Aletheia. Zur Vermittlung und Unmittelbarkeit im 'ursprünglichen' Seinsdenken Martin Heideggers*, Würzburg: Königshausen und Neumann (Epistemata: Reihe Philosophie Bd. XLI; Diss. Tübingen 1987), 444 str.
- (1988) *Karmayoga. Studija o genezi ideje 'praktičkog' u ranoj indijskoj filozofiji*, Sarajevo: V. Masleša (bibl. "Logos"), 224 str.

web-knjige

- (2005) *Media Pulp. Medij kao ideološki aparat vremena*, URL: <http://deenes.ffzg.hr/~bmikulic/Mediapulp>.



- (2005) *Knjiga čitanja i zaborava. Okušaji iz političke fiziologije književnosti*, URL: <http://deenes.ffzg.hr/~bmikulic/Knjizevnost>.
(2005) *Tranzitorij 2007. Imaginiranje 'Europe' ili kronika druge hrvatske tranzicije u 42 slike*, URL: <http://deenes.ffzg.hr/~bmikulic/Tranzitorij2007> (tiskano izdanje u pripremi).

Studije i članci

- (1980) *Riječ o katarzi u Aristotelovoj definiciji tragedije*, u: *Latina et Graeca*, 16, 1980: 20–24.
(1983) *Karmayoga i praksa*, u: *Polja*, 29, (292–293), 1983: 304–306.
(1985) *Interes u poretku znanja i slici svijeta. Izobraženje pojmovnog konteksta prve indijske filozofije*, u: *Polja*, 31, (314), 1985: 109–112.
(1985) *Mišljenje i djelatnost u kontekstu indijske filozofije. Prilog genealogiji ideje 'bitka'*, u: *Filozofska istraživanja*, 16, 1985: 803–816.
(1986) *Figure 'bitka' i njihovo značenje. Skica za jednu kritiku Heideggera*, u: *Filozofska istraživanja*, 17, 1986: 317–339.
(1986) *Materijalizam i idealizam u indijskoj filozofiji. Perspektive tumačenja*, u: *Theoria*, 1–2, 1986: 217–232.
(1987) *Figuren des 'Seins' und ihre Bedeutung: Umriss einer Heideggerkritik*, u: *Synthesis philosophica*, 4, 1987: 499–512.
(1988) *Die Zeit 'der' Philosophie und deren 'Erfassung'*, u: *Zbornik Filozofskog fakulteta u Beogradu*, Serija B: Društvene nauke, (br. XV), 1988: 61–72.
(1988) *Nietzsche versus Heidegger*, u: *Filozofski godišnjak Instituta za filozofiju*, br. 1, 1988: 101–135.
(1989) *Postmoderna – jedno ime-simulacrum?*, u: *Quorum*, 5–6, 1989: 448–456.



- (1990) *Weisheit zwischen Tod und Auferstehung. Zu Nietzsches Philosophiebegriff*, u: *Nietzsches Begriff der Philosophie. Festschrift für Josef Simon*, M. Djurić (Hrsg.), Würzburg: Königshausen und Neumann, 73–88.
- (1991) *Dvojni subjekt filozofije: anêr philósophos i puruša-sâkšin u indijskom sânkhyi*, emitirano na: Treći program Hrvatskog radija 13. studenog 1991.
- (1991) *Kant und Sokrates oder von der Verfremdung der Identität*, in: *Mesotes*, 2, 1991: 3–13.
- (1992) *Filozofija diferencije i novi orijentalizam*, emitirano na: Treći program Hrvatskog radija, 7. ožujka, 1992.
- (1992) *Philosophie zwischen Rhetorik und Sprachpragmatik. Zu Habermas' Kritik an Derrida und der 'welterschließenden' Funktion der Sprache*, u: *Mesotes*, 1, 1992: 61–82.
- (1992) *Tajna društva – javne svrhe. Uz pojam idealne zajednice kod Pitagore, Platona i Fichtea*, u: Treći program Hrvatskog radija, br. 37, 1992: 17–25.
- (1993) *Drugo tijelo filozofije. Nietzscheovo "otjelovljenje istine" i "naseljavanje mišljenja" kod Deleuzea*, u: Treći program Hrvatskog radija, br. 40, 1993: 5–10.
- (1994) *Čemu još metafora? – Uz pitanje spoznajne djelotvornosti metafore u diskursu filozofije i teorije znanosti*, u: Treći program Hrvatskog radija, br. 46, 1994: 69–74.
- (1995) *Rat interpretacija – 'intentio operis' i problem beskonačnog regresa u tekstu*, u: Treći program Hrvatskog radija, br. 47, 1995: 40–47.
- (1995) *Politics of Metaphor: Providing Political Power by Reliteratizing Metaphors in the Public Speech*, in: *Academic Inquiry*, ed. J. Weinstein, IWM, Beč, 1995, 59–73.



- (1996) *Family Disturbances: Metaphors, Similes and the Role of 'Like'*, in: *Along the Margins of the Humanities. Seminar in the Epistemology of the Humanities*, Aldo Milohnić & Rastko Močnik (eds.), Ljubljana: ISH, 103–135.
- (2004) “Znalac i lažljivac. Semiotiziranje spoznaje”, u: J. Greco/E. Sosa (ur.), *Epistemologija. Uvod u teorije znanja*, Zagreb: Jesenski i Turk, 2004., hrv. izdanje s dodatkom priredio B. Mikulić, str. 561–617.
- (2004) “Porečena metafora. Ambivalencija, metafora i model u diskursu teorije ugovora”, u: Thomas Hobbes, *Levijatan*, Zagreb: Jesenski i Turk, 2004., prijevod i pogovor B. Mikulić, 495–502.
- (2005) “Glasovi iz kante. McLuhan, digitalni apsolut i problem regresivnog napretka” u: *Media Pulp* (web-izdanje: <http://deenes.ffzg.hr/~bmikulic/Mediapulp>).
- (2005) “Glasovi, znoj i diskurs. FAK kao nulti stupanj medija i povratak kulturne ugone”, u: *Knjiga čitanja i zaborava. Okušaji iz političke fiziologije književnosti* (ovdje); v. također: <http://deenes.ffzg.hr/~bmikulic/Knjizevnost>.
- (2005) “Čavrljavo srce. Zaziv Muza u arhajskom epu, mit istine i nastanak epistemičkog subjekta” (ovdje); v. također: <http://deenes.ffzg.hr/~bmikulic/Homepage/Arhomenos.htm>.

Recenzije, prikazi, pregledni članci i komentari

- (1984) Čedomil Veljačić, *Ethos spoznaje u evropskoj i u indijskoj filozofiji*, Beograd 1984, u: *Kulture Istoka*, nulti broj, 1984: 64–70.
- (1984) Martin Heidegger, *Parmenides*, *GA Bd. 54*, 1982, u: *Theoria*, 3–4, 1984: 165–169.



- (1984) *Mircea Eliade, Joga: besmrtnost i sloboda* (1984), u: *Filozofska istraživanja*, 10, 1984: 420–423.
- (1984) *Peter Sloterdijk, Kritik der zynischen Vernunft*, 2 Bde., 1984, u: *Theoria*, 1–2, 1984: 211–214.
- (1985) *Aristotelova Metafizika, prijevod i tumač T. Ladan*, 1985, u: *Theoria*, 3–4, 1985: 193–198.
- (1985) *Hajime Nakamura, A History of Early Vedanta Philosophy*, 1983, u: *Filozofska istraživanja*, 14, 1985: 616–619.
- (1985) *Milan Kangrga, Praksa, vrijeme, svijet* (Beograd 1984), u: *Theoria*, 1–2, 1985: 239–246.
- (1994) *Prevrat subjekta – Jacques Lacan: lingvistički obrat u psihoanalizi, psihoanalitički obrat u filozofiji*, u: *Biblioteka Hrvatskog radija*, sv. 8, ur. Ratko Vince, Treći program Hrvatskog radija, 1994: 375–378.
- (1995) *Thomas Buchheim, Die Vorsokratiker* (München 1994), u: *Zeitschrift für philosophische Forschung*, 49, (Heft 3), 1995: 486–490.
- (1997) Predgovor za: *Hans Joachim Krämer, Platonovo utemeljenje metafizike. Studija o Platonovu nepisanom učenju i teoriji počela*, preveo i priredio Borislav Mikulić, Zagreb: Demetra, 1997., str. XI–XVI.
- (1999) *Christof Rapp, Vorsokratiker* (München 1997), u: *Philosophischer Literaturanzeiger*, 1, 1999: 17–21.
- (1999) *Der Abgesang der Metapher? Eine Übersicht der neueren philosophischen Metapher- und Modellforschung*, u: *Zeitschrift für philosophische Forschung*, Bd. 53, (1), 1999: 128–137.
- (2000) “*Ruka vozača ... za trajanja bitka*”, komentarski pogovor za: *Martin Heidegger, Prolegomena za povijest pojma vremena*,



- preveo i priredio Borislav Mikulić, Zagreb: Demetra, 2000., str. 415–430.
- (2000) “Neprekoračiva činjenica pisanja. Platonovi dijalozi i ek-splanatorna granica teorije recepcije”, pogovor za: Thomas A. Szlezák, *Čitati Platona* (s Dva eseja o jedinstvu Platonove filozofije), preveo i priredio Borislav Mikulić, Zagreb: Jesenski i Turk, 2000., str. 135–141.
- (2002) “Tri temeljna pojma epistemologije”, emitirano na: Treći program Hrvatskog radija, 12. 10. 2002. (uvodni članak uz tematski blok “Novi izazovi epistemologije”, prir. Borislav Mikulić s radovima F. Schmitta, H. Longino, M. Westphala, S. Pollocka, dostupno na: <http://deenes.ffzg.hr/~bmikulic/Homepage/kritike.htm>.
- (2002) “Strukturalizam. Rekonstrukcija jedne znanstvene paradigme”, prikaz i kritika uz: Jean-Claude Milner, *Le périphe structural. Figures et paradigme* (Paris: Seuil, 2002., 245 str.), emitirano na: Treći program Hrvatskog radija, 5. 12. 2002., dostupno na: <http://deenes.ffzg.hr/~bmikulic/Homepage/kritike.htm>.
- (2003) “Utjeha i želja. O disfunkciji filozofije”, prikaz i komentar o: Alain de Botton, *Utjehe filozofije*, Zagreb: Sysprint, 2000.), Treći program Hrvatskog radija, Bibliovizor, emitirano u travnju 2003., tiskano u: *Kolo*, 2/2003, str. 514–523.
- (2002) “Hegel i radikalna filozofija. Kritika Žižekovog imaginarija”, prikaz i komentar u povodu knjige: S. Žižek, *Sublimni objekt ideologije*, Zagreb/Sarajevo: Arkzin/Društvo za teorijsku psihoanalizu, 2002., Treći program Hrvatskog radija, Bibliovizor, emitirano u srpnju 2003., dostupno na: <http://deenes.ffzg.hr/~bmikulic/Homepage/kritike.htm>.



- (2005) “Teškoće s nirvânom”, prikaz i komentar uz objavljivanje djela Fjodora Ščerbatskog, Zagreb: Demetra, 2004/05, emitirano na: Treći program Hrvatskog radija, 20. 08. 2005., u emisiji Bibliovizor, dostupno na URL-adresi: <http://deenes.ffzg.hr/~bmikulic/Homepage/kritike.htm>.

Prijevod (izbor)

Knjige i dijelovi knjiga

- (1983) Lukács, G., *Estetika* (izbor) priredila N. Č. Puhovski, za izdavača “Stvarnost”, Zagreb 1983. (neobjavljeno).
- (1985) Adorno, Th. W., *Filozofsko-sociološki eseji o književnosti* (izbor) [Noten zur Literatur, Frankfurt/M., 1981] ur. N. Č. Puhovski, prev. B. Mikulić (str. 99–216), N. Č. Punovski, H. Glavaš, Zagreb: Školska knjiga 1985.
- (1989) Habermas, J., *Postmetafizičko mišljenje*, [knjiga: Nachmetaphysisches Denken, Frankfurt/M., 1988], prev. B. Mikulić: Beograd/Zagreb: Komunist/Naprijed, 1989. (neobjavljeno).
- (1992 [2001]) Fichte, J. G., *Filozofija slobodnog zidarstva*, [Philosophie der Freimaurerei, hrsg. von W. Flitner, Leipzig 1923] preveo i priredio B. Mikulić, u: *Treći program hrvatskog radija*, br. 37, 1992. (prošireno izdanje, Jesenski i Turk, 2001.).
- (1993) Blumenberg, H., *Tračankin smijeh* (izbor) [Das Lachen der Thrakerin, Frankfurt/M. 1985, Kap. 1–5, 12], u: *Treći program Hrvatskog radija*, br. 40, 1993: 40–60.
- (1997) Krämer, Hans J., *Platonovo utemeljenje metafizike. Studija o Platonovu nepisanom učenju i teoriji počela* (+ *Testimonia platonica*) [Platons Grundlegung der Metaphysik, Tübingen 1982, Typoskript] priredio i preveo s njemačkog i starogrčkog B. Mikulić: Zagreb: Demetra (293+43 str.).



- (2000) Szlezák, Th. A., *Čitati Platona* [Platon lesen, Stuttgart 1992] priredio i preveo B. Mikulić, Zagreb: Jesenski i Turk, 2000.
- (2000) Heidegger, M., *Prolegomena za povijest pojma vremena* [Prolegomena zur Geschichte des Zeitbegriffs, GA Bd. 20, Frankfurt/M. 1979, 447 S.], priredio i preveo B. Mikulić, Zagreb: Demetra 2000.
- (2004) Hobbes, Th., *Levijatan*, prijevod i pogovor B. Mikulić, Zagreb: Jesenski i Turk, 2004.
- (2004) Greco, J./Sosa, E., *Epistemologija. Vodič u teorije znanja*, hrv. izdanje s dodatkom i pratećom studijom priredio Borislav Mikulić (preveli B. Mikulić /4 eseja/, N. Dužanec, O. Strpić, D. Telećan), Zagreb: Jesenski i Turk, 2004.
- (2005/06) Hermann Oldenberg, *Buddha. Njegov život, njegovo učenje, njegova zajednica*, s pogovorom H. von Glasenappa, s bibliografijom buddhološke literature, Zagreb: Demetra (u pripremi).

Studije, eseji, članci

- (1987) Frank, M., *Kako danas utemeljiti moral?* [predavanje: Comment fonder une morale aujourd'hui?], u: *Filozofska istraživanja*, 24, 1987.
- (1989) Maldonado, T., *Od 'modernus' do 'modernog'* [Da 'modernus' a 'moderno', u: *Il futuro della modernità*], u: *Quorum*, 5/6, 1989: 439–447.
- (1990) Frank, M., *O stilu i značenju: Wittgensteinov put u pjesništvo* [studija: Über Stil und Bedeutung: Wittgensteins Gang in die Dichtung, aus: *Stil in der Philosophie*, Stuttgart 1992], u: *Filozofski godišnjak Instituta za filozofiju*, 3, 1990: 137–151.
- (1993) Deleuze, G./Guattari, F., *Geofilozofija* [iz: *Qu'est-ce que la philosophie*, Paris 1990], u: *Treći program hrvatskog radija*, 40, 1993: 17–30.



- (1995) Eco, U, '*Intentio lectoris*'. *Napomene o semiotici recepcije*, [I limiti dell' interpretazione, Milano 1992, pogl. 3. 1.], u: *Treći program hrvatskog radija*, br. 47, 1995: 21–30.
- (1995) Krämer, Hans J., *Teze o filozofskoj hermeneutici*, [Thesen zur philosophischen Hermeneutik, iz: Internationale Zeitschrift für Philosophie 1, 1993], temat "Sukob interpretacija", izabrao i priredio B. Mikulić, u: *Treći program Hrvatskog radija*, br. 47, 1995: 5–12.
- (1999) Terry Eagleton, *Iluzije postmodernizma* [izbor iz: The Illusions of Postmodernism, London: Blackwell Publishers, 1996.; emitirano na: Treći program Hrvatskog radija, 19. prosinca 1999.
- (2000) Halberstadt-Freud, Hendrika C., *Clara Schumann: Ljubav i život jedne žene* [*Clara Schumann: 'A Woman's Love and Life'. A Psychoanalytic Interpretation*], iz: The Psychohistory Review 23, 1995, 146–166, emitirano na: Treći program Hrvatskog radija, 25. 06. i 2. 07. 2000.
- (2000) Jelica-Šumič-Riha, *Etika i političko – Nemogući konsenzus?* ["Der unmögliche Konsens: Ethik und Politisches", iz: Politik der Wahrheit, ur. Rado Riha, Wien: Turia + Kant, 1997, 230–249], emitirano na: Treći program Hrvatskog radija, 13. 03. 2000.
- (2000) Alain Badiou, *Etika i politika*, ["Etique et politique"], iz: Filozofski vestnik/Acta philosophica 2, Ljubljana 1995., str. 9–14, emitirano na: Treći program Hrvatskog radija, 14. 03. 2000.
- (2001) Louis Marin, "Bitak slike i njezin učinak" ["L'être de l'image et son efficace"] iz: Les pouvoirs de l'image, Paris: Seuil, 1993, str. 9–22, emitirano na: Treći program Hrvatskog radija, u siječnju 2001.



- (2001) Massimo Cacciari, "Imaginarni dijalog: 'Lijevo' i fatalnost", tiposkript prijevoda s talijanskog jezika, za Treći program Hrvatskog radija, emitirano 1. 04. 2001., emisija "Znaci vremena".
- (2001) Roger-Pol Droit, "Veličina ili dekadencija francuskih intelektualaca", prijevod članka s francuskog jezika, Treći program Hrvatskog radija, emitirano 29. 04. 2001., emisija "Znaci vremena".
- (2002) Otto Rank, "Umjetnička forma i ideologija", prijevod članka s njemačkog jezika, za Treći program Hrvatskog radija, emitirano 24. 03. 2002., emisija "Ogledi i rasprave".

Uređivanje temata

- (1993) "Drugo tijelo filozofije" – izbor novijih radova o kritičkoj funkciji filozofije, priredio i djelomice preveo B. Mikulić (J. Deleuze-F. Guattari, Hans Blumenberg, Jacques Derrida), u: *Treći program Hrvatskog radija*, br. 40, 1993, 5–117.
- (1994) "Tajna metafore" – izbor radova o sistematskim pitanjima metafore u suvremenoj filozofiji i teoriji znanosti (Max Black, John Searle, Donald Davidson, Eva Kittay-Federer), priredio Borislav Mikulić, u: *Treći program Hrvatskog radija* br. 46, 1994, str. 67–123.
- (1995) "Sukob interpretacija" – izbor radova o suvremenim filozofskim teorijama interpretacije (Hans J. Krämer, Donald Davidson, Umberto Eco, Richard Rorty), priredio i djelomice preveo Borislav Mikulić, u: *Treći program Hrvatskog radija*, br. 47, 1995, str. 3–47.
- (2003) "Novi izazovi epistemologije", izbor tekstova iz zbornika J. Greco/E. Sosa (ur.), *The Blackwell Guide to Epistemology*, 1999 (repr. 2001), prir. s uvodnim člankom Borislav Mikulić i



s radovima F. Schmitta, H. Longino, M. Westphala, S. Pollocka, emitirano na: Treći program Hrvatskog radija, 12.–15. 10. 2002.

- (2005) “Imaginiranje lijevog.”, pet dijaloga na intelektualnoj ljevici Europe krajem 90-ih, *Književna republika* br. 11–12, 2005., preveo i priredio s pratećim člankom Borislav Mikulić.

Publicistički radovi (eseji, komentari, analize).

- (1992) Niz novinskih članaka o događajima u politici i kulturi početkom 90-ih, u: *Profil. Prilog za predcivilno doba*, Nedjeljna Dalmacija, Split 1992. (ur. Sandro Pogutz).

- (1993) “Filozofija u pretilo doba. Eseji o figurama reprezentacije filozofije naspram politike”, *Treći program Hrvatskog radija*, br. 40, 1993., 88–117, zbirka priloga za emisiju “Kronika devedesetih” (ur. Kiril Miladinov).

- (1995–1998) Niz eseja o aktualnim političkim, kulturnim i medijskim događajima, u: *Arkzin i Bastard. Arkzinov prilog za teoriju, medije i art*, Zagreb, ur. Dejan Kršić i Boris Buden (djelomice objavljeno na URL-adresi: <http://deenes.ffzg.hr/~bmikulic/Homepage>).

- (2001–2003) Niz članaka o političkim, znanstveno-političkim i kulturnim događajima, u: Jutarnji list. *Magazin*, 2001–2003., ur. Anđelko Erceg, (djelomice objavljeno na URL-adresi: <http://deenes.ffzg.hr/~bmikulic/Homepage>).

- (2001–2003) Niz eseja o politici kulture, znanosti i identiteta, emitirano na: Treći program Hrvatskog radija, u emisiji “Znaci vremena” (ur. Ljiljana Filipović), djelomice objavljeno na URL-adresi: <http://deenes.ffzg.hr/~bmikulic/Homepage>.



(2003–2004) Niz članaka o aktualnim političkim, medijskim i kulturnim događajima, u: *Forum. Prilog za kulturnu tranziciju*, Slobodna Dalmacija (ur. Sandro Pogutz), djelomice objavljeno na SD-online, integralna web-zbirka: “Tranzitorij 2007. Imaginiranje Europe ili kronika druge hrvatske tranzicije u 42 slike”, dostupno na URL-adresi: <http://deenes.ffzg.hr/~bmikulic/Tranzitorij2007>.

Predavačka djelatnost (izbor)

Kolegiji držani na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu, 2001–2005.

Teorije spoznaje (pregledna predavanja s tematskim težištima)

(2001/02.) Teorija spoznaje i socijalna epistemologija (zim-ljetni sem.)

(2002/03.) Skepticizam, kriza epistemologije i semiologija (zim-ljetni sem.)

(2003/04.) Epistemologija i hermeneutika (zim-ljet. sem.)

(2004/05.) Epistemologija i problem ideologije (zim-ljetni sem.)

(2005/06) Teorija spoznaje i rodna epistemologija (zim-ljetni sem.)

Seminari

(2001/02.) Platon, Teetet (zim. sem.)

(2002.) Suvremene filozofske teorije metafore: Black, Davidson, Searle, Federer-Kittay (ljet. sem.)

(2002/03.) Antička teorija znaka: Demokrit, Platon, Aristotel, Stoa (zim. sem.)

(2003.) Semioza i spoznaja: R. Barthes, U. Eco, Ch. Morris (ljet. sem.)



- (2003/04.) Filozofija i psihoanaliza (I): (Freud (zim. sem.)
(2003/4.) Spoznaja i hermeneutika (I): Heidegger (zim. sem.)
(2004.) Filozofija i psihoanaliza (II): Lacan (ljet. sem.)
(2004.) Hermeneutika i spoznaja (II): Gadamer (ljet. sem.)
(2004/05.) Episteme (I), Platon: Teetet (zim. sem.)
(2005.) Episteme (II): Foucault, Derrida, Quine (ljet. sem.)
(2005/06.) Episteme erosa: Platon, Hesiod (zim. sem.)
(2005.) Seksualizacija znanosti: M. Foucault, J. Butler (ljet. sem.)

Indijska filozofija

- (Uvodna predavanja sa seminarom za studij indijske filozofije, s tematskim težištima)
(2001/02.) Filozofija i problem “orijentalizma” (zim-ljet. sem.)
(2003/04.) Jezik i racionalnost (zim-ljet. sem.)
(2005/06.) Filozofija vs. kulturalizam (zim-ljet. sem.)

