

skrivena laž kao vidljiva istina

iluzionistički imago političkog diskursa

branimir donat

Cinizam je prokušano sredstvo za ostvarivanje mnogih, ne baš posve časnih ciljeva; premda ga mnogi smatraju izrazom zdrava i superiorna duha, uvjeren sam da pri njegovu ocjenjivanju treba biti stroži. Ipak, ili možda baš zato, totalitarizam ga da vješto iskoristio i ugradio u metodologiju svoga djelovanja. Obrazlažući svoju političku strategiju u knjizi *Mein Kampf*, Adolf Hitler je napisao: »Dužnost je velikog vođe da sve svoje protivnike, čak i one koji se međusobno bitno razlikuju, predstavi kao da pripadaju istoj vrsti, jer kod slabih ljudi spoznanja o razlikama što postoje između naših neprijatelja postaje odveć lako početak sumnje«. Premda se toga autora svi odriču, njegov argument mnogi koriste još i danas. Da sačuvamo makar malo suzdržanosti, navest ću za početak i jednu tezu Ludwiga Wittgensteina: »Ne pretpostavljamo li mi suviše brzopleto da osmijeh dojenčeta nije pretvaranje? – I na kakvo iskustvo se oslanja naša pretpostavka? (Laganje je jezična igra koju treba učiti kao i svaku drugu ugru).«¹

Salvador Dali, očito ne znajući za ove stavove, nije ni časa časio da se ne okuša u traganju za latentnim sličnostima, skrivenim u odnosima nespojivih dijelova zbilje. Ne treba ponavljati istinu da smo mi, svako na svoj način, zarobljenici slike fiksiranih u jeziku, da su svi značajni prijelazi već ostvareni, odnosno određeni, i da pred nama ne postoji nikakav izbor koji bismo mogli prihvatiti kao modus osobne slobode.

Daljeva slika *Tosellijeva serenada*, odnosno onaj triptih koji otkriva njezinu genezu, kao da je u neposrednoj vezi s navodima iz *Mein Kampf*. Ideološki manipulacija svedena je od jezičke igre na optičku varku i kada se ta propozicija ispunila, pred nama se pojavila iluzionistička slika. Međutim, njezin predmet više nije Hitlerov nos i brkovi njezin sadržaj se čvrsto povezoao sa simboličnim impulsom. Likovni jezik krenuo je labirintom putova, umjesto svjedočanstva (smisao portreta) pokušava nam alkemičar imaginarnih, oblika podmetnuti predodžbu cjelovitog fantastičkog ugođaja. Između zamislivog i prikazanog da li stavlja znak jednakosti, a isto tako dokazuje da je sve sadržano u jednom. To znači: u idealnoj slici bile bi sadržane sve moguće slike.

Premda ostajemo u prostoru figurativnog prikazivanja, ne radi se o težnji da dokažemo nužnost mimetičkog oponašanja, nego na upozorenju da skrivene sličnosti zapravo mogu biti identične očitim razlikama. Između fenotipa, genotipa i stereotipa, bez obzira na to što ih ne zamjećujemo kao takve (nego kao abecedu nužnu da bi se ostvarila umjetnost prikazivanja), postoji razlika koja nam omogućuje da iz pamćenja prizovemo nešto što podrazumijevamo od ikonografskim sadržajem slike. Iluzijom pokušavamo prikazati stvarnost isto onako kao što stvarnost razotkriva iluziju. Zato na pitanje što je htio slikar, ne dajemo nikakav drugi odgovor osim njegovog sliku, premda nije uvijek tako. Ideološki diskurs sliku koristi na drugi način.

Slike istog autora kao što su *Tržište robova s pojavom nevidljiva Voltareova poprsja*, zatim *The Image Disappears* ili *Tajna bez kraja*, svaka na svoj način pokazuje integraciju nespojivih dijelova u koherentnu cjelinu. One, a ima ih još priličan broj, ne pokazuju puku slikarovu domišljanost i sposobnost da miješa irealno i realno, nego kazuju o pjesničkoj potrebi da se i pojava i ideja dovedu u pitanje i da se granica između iluzije i zbilje pokaže u svojoj njezinoj ovisnosti o našem shvaćanju sumnjive pretpostavke da se zadovoljavamo samo jednom vrstom primjera: umjetnost, naime, traži i za ostalima.

Ne doimlje se nimalo neobično da je Honore de Bazlac svoj roman iz novinarskog života nazvao *Izgubljene iluzije*. Naravno, nije to jedini roman u kojem se pokušava tragati za iluzijom, njezinim psihološkim i socijalnim konotacijama; štoviše, iluzija je jedan od latentnih sadržaja brojnih književnih djela, a tvrdnja da roman proizvodi iluzije isto je tako točna kao njezina negacija, koja tvrdi da je funkcija autentične književnosti sadržana upravo u razotkrivanju iluzija, premda takvom »unutarnjem« procesom sažimanja nužno trebaju određeni vanjski kriteriji. Važno je doći do dogovora na to što je u tim pravilima bitno, a što sporedno.

Stoga se možemo u povodu traganja za funkcijom iluzije u umjetničkom stvaralaštvu i društvu upitati postoji li neka bitna razlika između želje da se nešto upravo tako dogodi i želje da se to isto ne dogodi. U oba slučaja polazište će biti određeno konvencionalnim karakterom jezika dotične umjetnosti, te značajkama stilskog izražavanja.

Treba li podsjećati da čak i svijest o našoj tjelesnoj realnosti često biva žrtvom iluzije, da se ona temelji na pogrešnom tumačenju objektivno danih ili prethodno stečenih podataka, odnosno na lažnim percepcijama. Znamo: kljastog svrbi peta amputirane noge, sakatoga boli davno odrezana ruka, kao što i časnog čovjeka peče lažna optužba.

I pojavu *deja vu* možemo smjestiti u bogat i raznolik asortiman varki na kojima često temeljimo vlastitu sliku svijeta, o kojoj vjerujemo da je pouzdan objektivni odraz zbilje premda se ovdje može više nego igdje drugdje govoriti o pričinu subjektivne naravi).

Staljniski procesi temeljili su se na priznanjima okrivljenih; iako znamo da je čovjek najbolji vlastiti svjedok, pravo ipak ne pretpostavlja priz-

nanje ostalim dokazima. Povjest potvrđuje: i vještice su priznavale, štoviše, vrlo su često duboko vjerovali u istinitost događaja iznesenih u optužnici. Što se tiče inkvizitora, kad su to htjeli, bili su glede priznanja mnogo sumnjičaviji od onih koji su priznavali svoju krivicu: all kako je cilj posvećivao sredstva, vještice su morale postojati, ako ni zbog čega drugog, a ono zbog toga što je morao postojati vrug. Treba li i dalje navoditi slične primjere iz prirode kao što su fatamorgana ili mimikrija, a znamo da se i u ovom slučaju radi o varkama što se temelje na nesavršenstvu naših čula, na neprovjerljivosti podataka svijesti za koje vjerujemo da su neosporni? I prerušavanje u kojem se krinka pojavljuje u fizičkoj kao i u moralnoj funkciji, ne treba mi-moći u ovom razmatranju.

Čak i takve književno magistralne teme kao što je tema dvojnika mogu se oslanjati na djelomično poremećeno osjećanje vlastite osobe. Tako i tema dvojnika ulazi u široke domene iluzije bez koje bi umjetnost bila jednako nezamisliva kao i bez mogućnosti vjernog služenja pravilima mimezisa.

U zapisima Leonarda da Vinčija čitamo nešto što bi se moglo prihvatiti kao temeljno objašnjenje pojava o kojima bijaše riječ »Priroda je puna bezbrojnih razloga koji ne bjehu nikad iskustveni.«² Pretpostavimo da od te mogućnosti i živi umjetnost koja ostvaruje svoju slobodu unutar metaforičkog karaktera svoga jezika, koji, kad je to potrebno, ukida bilo kakvu nepodudarnost stvarnosti i iluzije.

U medicinskoj literaturi iluzijama se nazivaju svi opažaji nastali preinakom stvarnih opažaja, u kojima se vanjski čulni, podražaji i reproducirani elementi spajaju u takvu cjelinu da se ne mogu neposredno odvojiti od reproduciranog (Karl Jaspers).³

I primjer varljivog sjećanja, nepouzdanost pamćenja, također možemo povezati s uzrokom iluzija na temelju kojih možemo određivati odnos prema sebi samima i prema svijetu. U književnosti pisac može na temelju iskrivljenog sjećanja, na varki, zabludi, rekonstruirati jedan cjelovit premda nepostojeći kozmos. Jeli predodžba okusu *madelaine*, tog čudnog kolačića Prustova djetinjstva, doista odgovarala ukusu kolačića što ga je jeo odrasli Marcel Prosut, uopće i nije bitno; za književnost je značajno da je iz varljive slike kao iz aladinove svjetiljke, prokuljao u svijet nezaustavljivi duh sjećanja, uspomena, preporođene prošlosti. Riječ je ukinula provaljuju između ništavila zaborava i bića sjećanja. U tom mehanizmu oživljavanja iluzije progovorio je konačno čudesni mehanizam umjetničke kreacije.

Memoari su često rizične varljivih uspomena i zabluda, u njima otkrivamo brojne dokaze nepouzdanosti sjećanja, ali i iz tih izmišljenih opeka mogu se sagraditi velebitni dvorci. Pisac može falsificirati događaj, ali ipak može i u izmišljeni prostor smjestiti autentičnu istinu. Poetska vizija može biti posljedica zamjene stvarnih odnosa, ali zato omogućuje novu dimenziju zbilje, do tada neprovjerenu iskustvom. Dobar krivotvoritelj mora vjerovati u vrijednost svoje krivotvorne, jer zna da je to djelo koje posjeduje vlastito ime, premda nosi bivstvo drugoga. Slikovito rečeno: to je tijelo koje želi dobiti tuđu dušu. Istina sadržana u obliku, krije laž u duhu, jednako kao što dobra stvaralačka intencija ne treba biti potkrijepljena vještim ostvarenjem.

I iluzija u svim svojim poznatim konotacijama zapravo je takva krivotvorina; ona posjeduje vlastito ime, ali vlastito biće joj je uskraćeno. Tako se iluzionističko slikarstvo, jednako kao npr. tašizam, temelji na varki Leonardo je zapisao:

»... ako se obazreš na poneke zidove ukaljane raznobojnim mrljama ili na raznolike smjese kamenja: ako ti je iznači kakvo mjesto, moći ćeš ondje vidjeti prispodobu s raznim krajevima što ih krase planine, rijeke, kamenja, stabla, nizine, dolovi veli i brežuljci na razne načine; još ćeš tamo moći vidjeti razne bitke i hitre kretanje likova, čudesne izgleda lica i odjeće i bezbrojne stvari, koje ćeš moći privesti u cjelovit i pogodan oblik. Zgodni se u sličnih zidova i smjesa kao u zvuku zvonâ, da ćeš u njihovim odjecima pronaći svako ime i riječ što ih budeš zamislio«. Međutim, koliko god bili svjesni nepouzdanosti falsifikata, u izmišljotine oka ne treba sumnjati. Snatrilac zagledan u dubine oblaka dosta sudjeluje u kozmološkim zbivanjima, isto kao što polje neke ideologije određuje utopijski umišljaj koji potire granicu između stvarnog i nestvarnog. Sanjarlja forme omogućuje postojanje umjetnosti isto kao što sanjarlja vlasti omogućuje funkcioniranje ideologije. Kineska poslovica kaže: »Bolje jednom vidjeti, nego stotinu puta čuti!«

Spomenuh u istom kontekstu i ideologiju i umjetnost, a to podrazumijeva i književnost. Prvu ne mogu shvatiti drukčije dall kao izopaćenu svijest, kao svojevrsan rebus, kodeks vlasti sačinjen od različitih metafora. Otuda njezina uobičajena teatralnost. Umjetnost pak, odnosno književnost kao dvostruko umijeće – umijeće pisanja i umijeće otkrivanja arhetipskog u ljudskoj svijesti, nikada ne objašnjava ako pri tom i ne otkriva. I sam proces pisanja svojevrsna je iluzionistička djelatnost (od dogovorenih slova oblikuje riječi, iskazuje pojmove, označuje predmete i tako obavljamo svakodnevnu razmjenu između stvarnog i imaginarnog).

Književno djelo je danas određeno različitim funkcijama, ali u prvom redu ostaje otjelotvorenje govora koji se želi konačno artikulirati kao pismo. Sferu iluzije, odnosno iluzionizma paradigme neke priče ili mita, određuje niz slika ili prispodoba koje nisu puki odslik nekog realnog stanja, ali koji uza sve to doživljavamo kao nedjeljni i univerzalni dio ljudskog bića. Vile ne postoje, neprijeporno pripadaju fauni mašte; ni s divovima stvari ne stoji nimalo bolje, a o patuljcima se ozbiljno može govoriti samo onda kad raspravljamo o nanizmu kao patološkoj pojavi rasta. Uza sve to, oni su nedjeljni dio naše svijesti, ugrađeni su u naša vjerovanja i maštarije, jer su stvarni stanovnici paralelnih nestvarnih svjetova o kojima se najradije štiti, budući da geografija ljudske svijesti ima više neistraženih prostanstava nego što je uopće i moguće pretpostaviti.

Kazujući o vilama, vilenjacima, patuljcima ili divovima, pjesnik kroz orakul riječi imaginarno svodi na znakove pisma koje umijemo svi čitati, premda zapisano svako očitava na svoj vlastiti način. Kazujući nepostojeće, pjesnik ne laže, samo zadire u mračnije dubine bića, baveći se u isti mah i arheologijom i paleontologijom svijesti. Tamo nalazimo oaze brojnih nesvjesnih sadržaja koji čine latentna stanja svijesti što teže racionalnom oblikovanju.

Dijete i pjesnik lakše od drugih mogu izraziti te nesvjesne sadržaje koje možemo dešifrirati i kao sastavni dio pisma utopije. U svakom od mogućih slučajeva faktor iluzije neobično je značajan: i pjesnik i ideolog rabe

mogućnosti i specifičnosti vlastita idloma, kako bi predočili vlastitu fantaznu kroz mentalnu sliku nepostojeće zbilje, i da tako ideju predoče kao realni entitet. Na temelju takvih iskustava stvoren je jezik utopije, koji u raspravi koristi vlastite argumente, premda nije ostvario vlastito vrijeme i vlastiti prostor. Iluzionistički pejzaž nalazi se i u Platonovoj pećini i u komercijalnom Disneylandu; u njima se nesavršena zbilja pokušava protustaviti ideji koja je antiteza prvotnog uzorka, a to znači da je pričin savršene opredmećene nestvarnosti.

U parabolici *Pred zakonom* Franz Kafka predočuje dva tipa iskustva posredstvom iluzionističke slike nalik onoj iz kuće sa zrcalima; pripovjedač traga za metaforom u kojoj će se jasno vidjeti da se dobro i zlo mogu predočiti simetrijom. Prvi dojam podsjeća na efekt dvorane sa zrcalima, premda se ne zadržava na pukom uočavanju jedne situacije i njezina multipliciranja u svijesti. Kafka kao da ne želi govoriti o kozmičkom zlu ili kozmičkoj dobroći zanima ga odnos pravde i krivde, da bi na kraju pokazao apsurdnost pitanja koje zanosi njegova junaka.

Kad Josef K. u *Procesu* traga za sudom da bi dokazao kako je postao žrtvom nelogičnih okolnosti i nesporazuma, luta neobičnim prostorima koja Kafka prikazuje kao tavane gradskih kućerina i konačno otkriva da iza malih vrata postoje neočekivano velike sudnice pune općinstva, onda on, zapravo, barata iluzionističkim iskustvima uz pomoć kojih prikazuje i psihološko stanje, ali i moralni položaj nedužnog krivca u odnosu na sud koji će se baviti njegovom sudbinom premda o njemu zacijelo ništa ne zna. Nije teško uočiti da smo zašli u svijet inverzija, u svijet promijenjenih proporcija i izmiješanih uzroka i posljedica. Svijet nepravde više nije u podzemlju, uzdigao se na tavan, ali i takav, malo bliži nebu, ipak nije promijenio svoj značaj. I sa samom institucijom suda došlo je do promjene: sud je postao instrument osude, a ne institucija pravde. Tužilac se polstovjetio s metafizičkim *deus absconditus*, a uvjerljivost slike postiže se uz primjenu obrnute perspektive; blisko je maleno jer je trivijalno, (važan je cilj, a ne sredstva) sud je u svojoj mogućoj pravičnosti možda velik i stoga tako dalek i nedohvatljiv. Otuda iluzija, njezina je narav analogna odnosu jednakih četvorina, od kojih je jedna bijela, a druga crna. Crna djeluje uvijek veće, stoga lažna optužba djeluje ponekad uvjerljivije od dokazane neporočnosti. Čudno, i zakonima optike komandiraju Hitler i Staljin, kao njegov povjesni sporing partner. Ukratko: fantastično je ono što krije sve svoje aspekte, a pogotovo simetriju koja ga vrlo često određuje.

Svijet fantastičnog nameće se svojom unutrašnjom simetrijom. Tako se fenomen zrcala nemaće kao eminentno fantastična tema (realno i irealno se savršeno podudaraju), u kojoj se stvarnost kroz staklo prelama u nestvarnost, tri dimenzije reduciraju se na jednu ali neće biti ukinuti. Ako je pak to zrcalo izvedeno malo drukčije, i slika će biti izobličena; mnogo je teže utjecati na zbilju nego na njezin odslik u konkavno ili konveksno izvedenom zrcalu. I dok su se ranije tom čarobnom sposobnošću zrcala koristili vašaški opsenari, ali i veliki otkrivački duhovi, danas se čudesna stakla nalaze sve češće u rukama onih koji ne žele izmijeniti svijet, nego ga samo pri-

vidno i privremeno preudesiti po vlastitoj mjeri. Volja za moć ukida postojeće granice: nemoguće biva jedino moguće i nadrealnost počinje na neočekivanijim mjestima zasjenjivati realnost. George Orwell s jezom promišlja posljedice koje će se iz takva razvoja stvari pojaviti kao logičan zaključak, a to je totalitarizam sa svim svojim posljedicama. On piše: »Još sam zarana na svom životu primijetio da se u novinama nijedan događaj nikada ne prikazuje točno, ali u Španjolskoj sam prvi put vidio novinske izvještaje koji su činjenicama nisu imali nikakve veze, čak ni onoliko koliko se podrazumijeva kod obične laži. Čitao sam izvještaje o velikim bitkama kojih nije bilo, doživio potpunu šutnju kad je ubijeno na stotine ljudi. Vidio sam jedinice koje su se hrabro borile prikazane kao kukavičke i izdajničke; druge, koje; nisu vidjele ispaljenog metka, pozdravljali su kao junake velikih pobjeda. Vidio sam novine u Londonu kako prepričavaju te laži i stroge intelektualce kako stvaraju emocionalnu nadgradnju na temelju izmišljenih događaja. Vidio sam da se, u stvari, povijest ne piše u granicama onoga što se dogodilo, već onoga što se trebalo dogoditi prema raznim »partijskim« linijama.« Fantastična je želja da se kontrolira i programira budućnost, ali još je fantastičnija želja da se totalno kontrolira prošlost. Na toj premisi, od koje me prožimaju žmarci jeza, temelji se dobar dio političke fantastike, ali da stvar bude čudnija, s tom praksom se još češće susrećemo na stranicama neizmišljene književnosti. Zar se i ovdje pojavio demon simetrije?

Potrebu beskrajnog ponavljanja nalazimo i u ideolojskim diskursima, ali prostor je ondje određen utopijskom željom i pragmatičkim mogućnostima da se ona i ostvari, premda je beskrajan nedohvatljiv jednak kao i utopijska misao kojoj je uskraćeno i vrijeme i prostor. Upravo iz ovog kuta gledanja za nas su Escherovo razmišljanje i njegov slikarski primjer zanimljivi. Demon analogije između realnog i imaginarnog, slobode i pravila, konačnog i beskonačnog, u njegovu se djelu neprestano pojavljuje na obzoru samog stvaranja. Iluzije se isprepleću sa zbiljom, a zbilja nestaje u iluziji.

Problem moebiusove vrpce po svojoj naravi, a isto tako prema svojoj najčešćoj primjeni u reklamne svrhe, sugerira ne samo praksu nego i samu bit ideologije reklame, odnosno uzajamnost odnosa stvarnog i nestvarnog, koja se očituje čak i u fizičko-optičkoj iluziji, koja, kako vidimo, ulazi u krug onih simbola prema kojima prepoznajemo neko društvo i epohu kojoj ono pripada. I dok je u schopenhauerovskoj paradigmi svijet bio volja i predodžba subjekta, danas je u politiziranom svijetu, u svijetu gdje ne postoji ravnoteža između globalnih i pojedinačnih interesa, došlo do obrata i mi smo, u najmanju ruku, volja i predodžba neke od dominantnih ideologija. Uostalom, magija zrcala, te svijet sjena i odraza, ne djeluje samo svojom čarolijom u katoptričkim strojevima i u već spomenutim dvoranama zrcala: s njegovom praslukom susrećemo se i u prirodi: spomenimo samo simetriju biljnog i životinjskog svijeta, ili pak otkrića do kojih je došla kristalografija; dakle riječ je o pravilima koja postoje nezavisno od naše svijesti, a ipak bitno određuju našu predodžbu svijeta kojeg nastanjujemo.

Napustimo li prostor vizualnog i optičkog i uđemo li u prostor riječi, ili pak u međuprostor mixed media, namijenjen masovnim komunikacijama i medijskoj »kulturi«, gdje se riječi zamjenjuju slikama, apstraktno mišljenje reagiranjem na konkretne impulse, već ranije neodređena granica između varke i istine postaje još nejasnija, ponekad čak i jedva uočljiva.

U toj praznini sve se češće susrećemo s konceptima, s jednom praksom mišljenja »kao da«, na kojoj počivaju svi ti sumnjivi pothvati iluzionizma u funkciji ideologije potrošačkog društva. Međutim, postoji i jedan drugi tip potrošnje: trošenje ideologije. Parola, slogan, deviza, više nisu puke riječi – to postaju čimbenici moći. Politička parola nameće se kao mobilizatorski potentna slika, kao eidetički dokaz apstraktne želje. Ta nedužna »drugarica parola« krije u sebi nešto što bismo uvjetno mogli nazvati optičkom varkom intelekta; naime, privid je vjerodostojniji od zbilje, iluzija je uvjerljivija od provjerljivog dokaza. Dojam je podređen istini, on smjera da se pretvori u psihološko iskustvo. Uzrok ovog tipa iluzija može se naći u potrebi da sve bude očito i svrhovito. Ideolojsko mišljenje umjesto univerzalnog pogleda nudi specijalne očale koje smanjuju vidno polje redukcijom i ukidanje tonaliteta predvjet je njene djelotvornosti.

Sovjetski apsurdist tridesetih godina, Daniil Harms, veselo ispisiše ovu, ne baš tako bezazlenu priču: »Semjon Semjonovič, stavivši naočale, gleda bor i vidi: na borovoj grani seljak sjedi i šakom mu prijeti.

Semjon Semjonovič, skinuvši naočale, gleda bor i vidi da na borovoj grani nitko ne sjedi.

Semjon Semjonovič, stavivši naočale, gleda bor i opet vidi: na borovoj grani seljak sjedi i šakom mu prijeti.

Semjon Semjonovič, opet skinuvši naočale, vidi da na borovoj grani nitko ne sjedi.

Semjon Semjonovič, opet stavivši naočale, gleda bor i opet vidi da na grani bora sjedi seljak i šakom mu prijeti.

Semjon ne želi vjerovati u ovu pojavu i smatra da se radi o optičkoj varci.«⁶

Pogledamo li ove četiri povijesne fotografije (dva originala i dvije kriptovotrine, koje međutim, svaka na svoj način predstavljaju autentično sjvedočanstvo), teško je reći da je riječ o optičkoj varci, premda se iluzija gradi uz pomoć optike. Ideologija je retuširala fotografije, ruka opijena lažnom sviješću, ruka zlog čarobnjaka (sjetimo se pripovijesti *Mario i čarobnjak* Thomasa Manna); fotografski aparat pretvorio se u čarobnjakovo zrcalo u kojem se vidi samo ono što se želi vidjeti.

Je li riječ i dalje samo o optičkoj varci i montaži, ili se prostor problema znatno proširio? Očito, na iluziji i montaži počiva politička dijalektika funkcionalizma. Harmsov Semjon Semjonovič stavlja naočale da bi vidio ono što želi vidjeti, njegova dioptrija je dioptrija ideologije. Optička varka, međutim, više nije samo optička pojava, njezin utjecaj nedvosmisleno je prodro i u sferu morala, a u sferi morala možda je teže nego igdje odrediti onu escherovsku liniju razgraničenja gdje počinje zbilja, a gdje započinje fantastično viđenje i tumačenje svijeta. Praksa »sad me vidiš, sad me ne vidiš«, koju odvajkada provode ruke cenzora, nije nova; može se kazati da je stara kao i svijet i pokazuje crtu ljudske naravi koja želi da svijet bude harmoničan i beskonflikatan, ukoliko: idealan i nepromjenljiv. Redukcijom se može krenuti prema savršenstvu, ili zar je savršenost in abstracto uopće ikome i po-



Oni su krojili povijest:
Fotografija čehoslovačkih rukovodilaca praškog proleća snimljena ispred praške katedrale Sv. Vít. Na slici se uz generala Svobode nalazi Dupček.



Ista fotografija poslije intervencije onih koji prekrajuju povijest. Dupček je nestao, samo je malo poremećena perspektiva. Povijest je dovedena u kolotečinu dijalektike.

trebna? Svrha političke iluzije i ideološkog iluzionizma sadržana je u namjeri djelotvornog vladanja.

Krećemo se privlačnim rubom paradoksa. Krajnosti razobličuju, između retuširanih povijesno-dokumentarnih fotografija i Maljevičeva *crna kvadrata* zbilje se nešto slično, premda je i Maljevič, metaforički rečeno, i sam bio žrtvom ideološkog retuša koji, kao što znamo, želju i cilj korigira u historijsku istinu. U tom procesu prevladavaju strogost i dosljednost, otac i majka hladnoće konceptualnog mišljenja. Predmetno je beznačajno, zapravo i nije ništa drugo do plod jedne iluzije. U tumačenju postoji još jedna mogućnost – misticizam, ali barem zasad ču ga odbaciti. Ideja negira realnost. I odjeća na likovima po zidovima Sikstinske kapele naslikana je uz pomoć naočala nekog Semjona Semjonoviča, isto onako kao što su i s dokumentarnih fotografija nestali političari; pobjednici sebi proširuju prostor vlasti, a poražene uklanjaju čak i s dokumentarnih fotografija.

Slikarski svijet M. C. Eschera ujedno je i demonski i fatamorganski. Nestvaran je u odnosu na ljudska iskustva, a ipak logičan u odnosu na optičke zakone. Pred dvoranom gdje se održavao II kongres Internationale, kao i ispred sv. Vite, upravo iz ideoloških razloga, konstituirana je zbilja moguća samo unutar pravila što nam ih obznanijuje ideologizirana tj. preparirana optika, a nameće mađioničarski iluzionizam, te politički voluntarizam: ne vidi se ništa drugo do slika svijeta koja je u skladu s našom vizijom tog nepozdanog svijeta. Zato dolazimo do negativne dijalektike u kojoj budućnost određuje prošlost. Između onoga što je zabilježio fotografski aparat ili *camera obscura* i onoga što odgovara slijedu povijesti, došlo je do razmišljanja. Svijet počinje iza stakla: i Alisa je zašla iza zrcala i ondje otkrila novi svijet, drugačiji od onoga što ga je do tada poznavala. Pred njom se otvorio *le monde renversée*, izokrenuti svijet, preokrenuta istina i laž kao načelo uspješnog vladanja, kao silogizam narativne, odnosno logičke moći.

I čudesna *Knjiga smijeha i zaborava* češkog apatrida Milana Kundere započinje jednom slikom, opisom situacije koja možda odgovara optičkoj varci, iluzionizmu čije nevidljive barijere nikako ne uspijevamo probiti. Spominjemo je zato jer je nesretni Clementis na kraju bio osuđen i strjeljan kao titoištiki agent. Slika je više nego poučna: pojavljuje se kao videnje, kao povijesna epifanija:

»U veljači 1948. izašao je na balkon praške barokne palače komunistički vođa Klement Gottwald da održi govor stotinama tisuća građana okupljenih na Starogradskom trgu. Bio je to prijelomni trenutak u povijesti Češke. Sudbonosni trenutak kakvih je jednom-dvaput na tisućljeće.

Gottwald je bio okružen drugovima. Tik do njega stajao je Clementis. Bilo je hladno, lepršao je snijeg, a Gottwald je bio golovlav. Brižni Clementis skinuo je krznenu šubaru i stavio je na Gottwaldovu glavu.

Odjel za propagandu umnožio je na stotine tisuća primjeraka fotografiju blakona na kojem Gottwald sa šubarom na glavi i rame uz rame s drugovima, govori narodu. Na tom balkonu počela je povijest komunističke Češke. Fotografiju je poznavalo, s plakata, iz udžbenika i iz muzeja, svako dijete.

Četiri godine kasnije Clementis je bio optužen za izdaju i obješen. Odjel za propagandu odmah ga je izbrisao iz povijesti i, naravno, sa svih fotografija. Otad Gottwald stoji na balkonu sam. Tamo gdje je bio Clementis, prazan je zid palače. Od Clementisa je ostala samo šubara na Gottwaldovoj glavi.⁷

Može se govoriti o udjelu vraga, o prstima nečastivoga, premda su tužiteljji baratali činjenicama kakvima se služila inkvizicija u procesima protiv vještica, a na temelju *Maleus maleficarum* zakona što ga je prosvijećena Marija Terezija, uza sva protivljenja ideologa, uspjela ukinuti.

Ipak, jedan zbiljski socijalistički ministar vanjskih poslova i izmišljena kontesa Nera iz *Gričke vještice*, naše blagolagoljive ali političkim mišljenjem obdarene Marije Jurić Zagorke, prolaze svoj hod po mukama. Čini nam se da smo dotakli nešto što bismo mogli nazvati političkom laži i romaneskom istinom, da parafraziramo Renée Girarda. U našim slučajevima laže ili fotografija, ili povijest; pitanje ostavljamo otvoreno, jer kontesi Neri pomoć nije potrebna, a Vladimiru Clementisu nije pomogla ni posmrtna rehabilitacija. Pragmatična istina otkriva svoj pravi smisao koji možemo eute-mistički nazvati, umjesto pravim imenom, doktrinarom iluzijom.

Ne govorimo o lažnim dokumentima, nego o laži koja stvara sebi prikladne dokumente. Tako se u moskovskoj *Pravdi* od 23. XI 1952. moglo pročitati: »Na popodnevnom zasjedanju 21. novembra sud je saslušao Vladimira Klementisa, bivšeg ministra inostranih poslova Čehoslovačke. Pod teretom dokaza, Klementis je priznao da je kriv za zločinačku delatnost koja je navedena u optužnici. U toku sudske zasjedanja, u svoj potpunosti rasvjetljena je njegova zločinačka uloga u antidržavnoj zaveri. Klementis je jedan od glavešina zavera, verni lakej Beneša, agent imperijalističkih obaveštajnih službi. Sa ciničkom otvorenosti optuženi je ispričao da je predavao špijunske informacije američkom poslaniku Steinhardt, francuskom poslaniku Dežanu i engleskom poslaniku Nikolsu. Preko svojih saradnika, Klementis je stvorio široku špijunsku mrežu u Mađarskoj, i sve špijunske informacije koje je dobijao otuda predavao je američkoj obaveštajnoj službi.

Svedoci – bivši francuski policijski činovnik Jaroslav Irčik, bivši predsjednik Slovačke akademije nauka Ladislav Novomeski (valja napomenuti da je riječ o jednom od najznačajnijih slovačkih pjesnika XX stoljeća i utemeljitelju slovačkog nadrealizma, op. B. D.), bivši čehoslovački poslanik Ivan Horvat – svojim iskazima potvrdili su da je Klementis bio prepreden špijun, vatretni buržoaski nacionalista, izdajnik čehoslovačkog naroda.⁸

Iz svega bi se dalo zaključiti da je Gottwald gajio iluziju o svom ministru vanjskih poslova, pučki bi se kazalo: nosio je guju u njeđrima, a slika koju je vidjelo stotine tisuće Pražana bila je fatamorgana, velika kolektivna opsjena kojoj je nasjela čak i neemocionalna kamera foto-izvjestitelja. Kao što smo doznali posredstvom TASS-a, varka je razotkrivena, jedna kolektivna iluzija bila je na vrijeme raskrinkana.

Primjeri nas vode in extremis, slučaj s kojima se susrećemo sve su fabulozniji, a godina koja slijedi možda će konačno demantirati uvjerenje da je Orvelova 1984. fikcija.

Povijesnu zbilju nekada je objašnjavala literatura; danas se još jedno literaturo može uhvatiti ukoštac sa zbiljom negativnih i pozitivnih utopija koje negiraju zbilju, valja vjerovati njenom zdravom razumu.

Postojanje vjerovanja pretpostavlja izdaju, istina provocira laž, to ove slike vjerodostojno potvrđuju.

U svijetu koji nije svijet, u njegovoj slici koja nije slika moramo naći vlastiti identitet, totalitet se mora nadomjestiti pukom idejom o njemu.

Čovjek je gola građa za raznorazne utopije, uče ga utopijskom diskursu, staraju se na razne načine da što temeljitije pojedinac zaboravi prirodni jezik, pokušavaju nas učiniti ovisnim o ideji koja je opijum intelektualaca.

Utopija stimulira ideju o životu, ali u isti mah otupljuje osjećaj za konkretno, razara mikroklimu duha, odbacuje ironiju i smijeh i na kraju mogućnost da se sama ostvari. Nekritična vjera postaje lažna svijest koja mistificira duh, ona je subverzivna u odnosu na proces mišljenja, mijenja svijet, ali ga ne pokušava tumačiti dokazujući da je njezina snaga u dijalektici.

Sve to pokazuje da utopije zapravo i nisu ništa drugo no apstraktna exempla namijenjena pedagogiji, ali ne i konkretnoj upotrebi, jer upotrebljivi mit naprosto nije mit, kao što i ostvariva želja zapravo i nije prava želja: nemoguće je samo neophodan stimulus mogućeg. Upotrebi je namijenjen pravi život, a on je uvijek iznova pun prepreka, nelagodna, nepodudarnosti sredstava i ciljeva. Utopijski mit pretvara se u zbilju u političku praksu, leptir snova zapravo je ružna gusenjica. Dijalektika koju smo spomenuli ne bi bila sama po sebi opasna kada bi se nameratala kao iluzija povijesne nužnosti i njene idolatrije. Hegelova lojalnost nije ništa manje, u načelu, opskurna od lojalnosti malih anonimnih staljinističkih ideologa.

Mit je sustav uobraziljnih slika, posjeduje vlastitu dinamiku i razloge neovisne o društvu koje vjeruje da se ravna prema ritmu njegova univerzalnog, sata. Upravo taj pojam uobraziljnih što će reći fantazijskih slika, povezuje literaturu i ideološku praksu na razini vlasti, te nameće nasilje slika i nasilje volje, koji nemaju svoj *sada i ovdje*, nego isključivo imaginarnu projekciju u *sutra i tamo*.

Međutim, iza formulacija službenih telegrafskih agencija autoritarnih režima, mitskog zapisa i ideoloških očitovanja angažiranih pisaca postoji ponekad zapanjujuća sveza. Ili je riječ o čudu koje mora pobuditi vjeru, ili vjeri koja dovodi do čuda. Slučaj Curta Erica Suckerta, poznatijeg pod imenom Curtio Malaparte, vrlo je karakterističan. Njegov put od talijanskog dobrotvorca u redovima francuske armije za prve svjetske vojne do značajnog papučika talijanskog fašizma (i to njegova najradikalnijeg lijevog krila, koje je odbacivalo sve Mussolinijeve ustupke običajima građanskog parlamentarizma i njegovo prihvaćanje društvene zbilje kao dokaza praktičnog realizma), čovjeka koji je poslao sukoba sa strankom bio konfiniran, ali je uza sve to mogao pod pseudonimom pisati uvodnike u Corriere della Sera, koji je za vrijeme rata obavljao povjerljive zadatke na Balkanu za grofa Cianna, izvještavao s istočnog fronta o talijanskim dobrovoljcima, a pred smrt sredinom šezdesetih godina dobio blagoslov Pape, te oporno cjelokupnu imovinu, od koje je Maodzedunoovoj vila na Capriju, ostavio Maodzedungovoj vladi. Kad ga je u Rimu, tridesetih godina, posjetio vođa britanskih fašista Mosley i donio mu njegovu čuvenu knjigu, svojevrsnu bibliju radikalizma, *Technique du coup d'Etat (Tehnika državnog udara op. Baf)*, u nadi da će mu Malaparte napisati posvetu koja mu prilici, himbeni Talijan prepisuje sam sebe i ispisiuje slijedeću posvetu: »Donio je sa sobom englesko izdanje *Teh-nike* i želio je da mu na naslovnoj strani napišem posvetu. Vjerovatno je od mene očekivao nešto herojsko, pa sam, da bih ga zavarao, lukavo prepisao dva iskaza iz knjige: – Hitler, poput svih diktatora, nije ništa drugo doli žena', i 'Diktatura je najpotpuniji oblik ljubomore.« Taj odnos lucidno objašnjava već sam naslov jedne Merleau-Potyjeve knjige *Humanizam i teror*.

Ostavimo simpatije po strani, ali iz primjera Kundere, pa čak i Malaparte, može se zaključiti da je smisao pisanja povezan i s procesom gledanja: vizija je povlastica ideologa i svetaca, zato pisac mora u prvom redu biti zapisničar zbivanja koji je sačuvali osjećaj za relativnost odnosa između onog što se vidi i onog što se želi vidjeti. Pisac, pri tome, nije administrator, što intelektualac vrlo često jest. Moć nije namijenjena intelektualcu, a ni umjetniku, namijenjena je čuvarima doktrine koja se bitno razlikuje od ideje. Doktrina je u rukama clerc-a (klerik, svećenik, učenjak, pisar), koji se više ne bori s iluzijama karakterističnima za umjetnike i intelektualne proizvođače. Alkemičarski laboratorij zamijenjen je biroom, imaginacija stvaranja političkom strategijom.

Na analizi ovih odnosa danas se sve više ispisiuje sumorna kronika modernog društva: *Mi Zamjatina*, *Vrli novi svijet* Huxleya, Orwelbovi romani, samo su najgrublji pokušaji razgolubljenja koje se može dokraj ostvariti ako se odustane od ideološkog diskursa. Prijelaz na oslobođeno pisanje predstavlja postupak ironijskog preokretanja.

Bilješke:

1 Ludvig Vitgenštajn: *Filozofijska istraživanja*, Nolit, Beograd, str. 249.

2 Leonardo da Vinci: *Quadrifolium*, Zora, Zagreb 1981, str. 30.

3 Karl Jaspers: *Opšta psihopatologija*, Prosveta – Savremena administracija, Beograd 1978, str. 62.

4 Leonardo da Vinci: *Ibid*, str. 23.

5 George Orwell: »Sjećanja na španjolski rat« u knjizi *Zašto pišem i drugi eseji*, Napriedit, Zagreb 1977, str. 70–71.

6 Danil Harmis: Optičeski obman u knjizi Danil Harmis: *Izbrannoe*, JAL-Verlag, Wurzburg 1974, str. 86.

7 Milan Kundera: *Knjiga smijeha i zaborava*, Zora, Zagreb 1982.

8 Vladimir Dedijer: *Dokumenti 1948*, *Knjiga, treća*, Rad, Beograd 1980, str. 451–452.