



*e-izdanja*

Sanjin Sorel

Svjetlana Janković-Paus

***Dvostruki kriteriji***



Filozofski fakultet u Rijeci

Sanjin Sorel  
Svjetlana Janković-Paus

## **Dvostruki kriteriji**

knjiga književnih kritika

Filozofski fakultet u Rijeci

Rijeka, 2012.

Nakladnik

FILOZOFSKI FAKULTET U RIJECI

Za nakladnika:

dr. sc. Predrag Šustar, izv. prof.

Recenzenti:

prof. dr.sc. Zvonko Kovač

dr. sc. Danijela Marot-Kiš

Lektor

prof. dr. sc. Milorad Stojević

ISBN 978-953-6104-91-8

**Dvostruki kriteriji**

## Kazalo

Predgovor .....	6
Daša Drndić: <i>Sonnenschein</i> .....	7
Filip David: <i>San o ljubavi i smrti</i> .....	12
Dragan Velikić: <i>Ruski prozor</i> .....	17
Andrej Nikolaidis: <i>Dolazak</i> .....	23
Miroslav Mićanović: <i>Trajekt</i> .....	27
Tatjana Gromača: <i>Crnac</i> .....	31
Sanja Lovrenčić: <i>Portret kuće</i> .....	36
Damir Miloš: <i>Kornatske priče</i> .....	40
Ivan Vidić: <i>Violator/Ona govori</i> .....	44
Marinko Košćec: <i>To malo pijeska na dlanu</i> .....	47
Simo Mraović: <i>Gmünd</i> .....	51
Simo Mraović: <i>Bajke za plažu</i> .....	54
Svjetlan Lacko Vidulić: <i>Muke Mikuline</i> .....	58
Claudio Magris: <i>Naslijepo</i> .....	62
Dževad Karahasan: <i>Izvjestaji iz tamnog vilajeta</i> .....	67
Goran Tribuson: <i>Kuća u kojoj stanuje vrag</i> .....	72
Javier Cercas: <i>Salaminski vojnici</i> .....	76
John Maddox Roberts: <i>SPQR II: Katilinina urota</i> .....	82
Lucija Stamać: <i>Labud</i> .....	87
Marina Čabrajec: <i>Intimna teorija romana</i> .....	92
Miljenko Jergović: <i>Inšallah Madona, inšallah</i> .....	95
Milana Vuković Runjić: <i>Priča o M.</i> .....	101
Pavao Pavličić: <i>Melem</i> .....	104
Bekim Sejranović: <i>Nigdje, niotkuda</i> .....	108
Vladimir Arsenijević: <i>Predator</i> .....	113
Marina Kovačević: <i>Poetika mijena</i> .....	118
Dekonstrukcija pojedinca u romanima Davida Albaharija .....	122
Senko Karuza: <i>Busbuskalai</i> .....	135
Krešimir Bačić: <i>Treba li pisati kako dobri pisci pišu</i> .....	138
Roman Karlović: <i>Čudesni strojevi</i> .....	141
Zdravko Zima: <i>Zimsko ljetovanje</i> .....	143
Bernarda Katušić: <i>Slast kratkih spojeva</i> .....	145
Cvjetko Milanja: <i>Pjesništvo hrvatskoga ekspresionizma</i> .....	149
Hrvatski pjesnički tekstualizam i drugo .....	152
Darija Žilić: <i>Pisati mlijekom</i> .....	157
Branimir Bošnjak: <i>Hrvatsko pjesništvo / pjesnici XX. stoljeća</i> .....	160
<i>Književno djelo Tonča Petrasova Marovića – Zbornik radova</i> .....	163
Konstantin Kavafis: <i>Izabrane pjesme</i> .....	166
Irena Matijašević: <i>Južne životinje</i> .....	169
Jehuda Amihaj: <i>Pjesme siromašna proroka</i> .....	171
Josip Osti: <i>Rana u srcu - slavuj u rani</i> .....	174

Kajetan Kovič: <i>Ljeto</i> .....	177
Maja Vidmar: <i>Akt</i> .....	180
Marko Pogačar: <i>Predmeti</i> .....	182
Miroslav Kirin: <i>Zbiljka</i> .....	185
Nela Milijić: <i>Profesija: Passenger</i> .....	188
Nicanor Parra: <i>Knjiga pjesama sumnjiva čovjeka</i> .....	190
Petar Opačić: <i>Anđeo smrti</i> .....	191
Petar Opačić: <i>Pluskvamperfekt</i> .....	191
Tanja Bakić: <i>Bolesna ruža</i> .....	194
Žarko Paić: <i>Uronjeni</i> .....	197
Branko Maleš: <i>Vertigo</i> .....	200
Franjo Vlatković: <i>Zaprašivanje oznaka</i> .....	202
Nikola Kraljić: <i>Krinka</i> .....	205
Milorad Stojević: <i>Rosebud</i> .....	208
Milorad Stojević: <i>Zaokret u pejzažu</i> .....	211
Nikola Petković: <i>Odisejev pas</i> .....	214
Vesna Biga: <i>Sjenka na uzici</i> .....	216
Damir Šodan: <i>Pisma divljem Skitu</i> .....	219
Dario Rukavina: <i>Tri dana</i> .....	222
Dominko Blažević: <i>Na Andromedi</i> .....	225
Franjo Nagulov: <i>VK biceps</i> .....	228
Helena Burić: <i>Kratka povijest bolesti</i> .....	231
Hrvoje Jurić: <i>O nastajanju i nestajanju</i> .....	233
Saška Rojc: <i>Puzzlerojc</i> .....	236
Tomislav Čadež: <i>Liječnikatolik.hr</i> .....	239
Zvezdana Jembrih: <i>Ljubavnici; Kraljica; Glad</i> .....	242
Nikola Kraljić: <i>Oblak u moru: nove pjesme</i> .....	245

## Predgovor

Književna je kritika žanr podložan pogrešci, gotovo da je i sama ta pogreška. Analiza, komentar, prosudba, usporedba, sve su to elementi koji joj svojom kratkoćom osiguravaju navedeni status. No da bi žanr bio pogrešan, on mora htjeti biti drugo, a u kritici je to opsesivna želja približavanja diskurzu književnosti. Ta nemoguća mogućnost, bez obzira što se kao takva nerijetko nalazi unutar uže shvaćene književnosti, mjesto je njezine zavodljivosti. Pogreška je zavodljiva, pogreška koja se događa prilikom procjenjivanja, što joj je već i u imenu naznačeno. Budući da književna kritika prva nailazi na tekst, prva se izlaže, no oprostiti joj je zablude s obzirom na to da zbog kratkoće forme i vremena reakcije ubrzo i pada u zaborav, uglavnom. I kao takva najpodložnija je ukusima i modama vremena.

U vremenu koje se manifestno poziva na interdisciplinarnost odlučili smo, Svjetlana Janković-Paus i ja, Sanjin Sorel, u knjizi književnih kritika *Dvostruki kriteriji* ovjeriti trostruku dvostrukost – prva je vezana uz neuobičajenost koautorstva prilikom objavljivanja književnih kritika, druga je vezana uz različite rodove kojima se krećemo – Svjetlanina je proza, moja uglavnom poezija i, konačno, treća se dvostrukost prepoznaje u različitim književnokritičkim, metodološkim, teorijskim pristupima.

Uostalom, ne treba smetnuti s uma pragmatičnost takovrsnih knjiga – na jednome mjestu, gotovo kao u hipermarketu, podastiru se osvrta na recentnu književnost. Što bi rekli u toj istoj trgovini – platiš jedan, dobiješ dva.

U Rijeci, 28. travnja 2011.

## Daša Drndić: *Sonnenschein*

Faktura, Zagreb, 2007.

Iako je Daša Drndić književnica koja se u svojim dosadašnjim proznim djelima (*Put do subote*, 1982., *Kamen s neba*, 1984., *Marija Częstohowska još uvijek roni suze ili Umiranje u Torontu*, 1997., *Canzone di guerra*, 1998., *Totenwände*, 2000., *Doppelgänger*, 2002. i *Leica format*, 2003.), dokazala beskompromisnom realističnošću i istinoljubivošću, zadivljuje hrabrost kojom je napisala svoj novi, dokumentarni roman *Sonnenschein*. Taj roman epopeja je patnje koja se odnosi na vrtlog tema povezanih s holokaustom što su ga u Drugome svjetskom ratu počinili Nijemci nad židovskim narodom u Europi te s tragedijom 250 000 djece Lebensborna, djece oduzete roditeljima nearijevcima, koja su tijekom Drugoga svjetskog rata odgajana da postanu arijevcima.

To je roman o povijesti, o kojoj nam govori i moto na početku ove knjige, povijesti koja se prelama kroz pojedinačne ljudske priče: „Jedan jedini trenutak dovoljan je da se otključa tajna života, a ključ svih tajni samo i jedino je Povijest, to vječno ponavljanje i to lijepo ime užasa.“, kako to kaže Jorge Luis Borges. Tim motom autorica nas uvodi u temu krvave povijesti dvadesetoga stoljeća. Strahovito burno 20. stoljeće svojim monstruoznim događajima prelama se i preko židovske obitelji Tedeschi o kojoj Daša Drndić u svome romanu piše realistički i bez patetike – kao o malograđanskoj židovskoj obitelji, čak naklonjenoj talijanskoj fašističkoj vlasti. To je obitelj iz Gorice, grada na austrijsko-talijansko-slovenskome sjecištu, kroz čije druge toponime (talijanski Gorizia, friulanski Gurize, njemački Görz) autorica upućuje na dinamiku povijesnih zbivanja i odmah na početku otkriva svoje stajalište o besmislenosti ratova, uvijajući ga u gorčinu i cinizam.

Pripovijedanje je u romanu *Sonnenschein* retrogradno – pratimo zbivanja od početka 20. stoljeća i Prvoga svjetskog rata te židovsku obitelj Baar – Tedeschi u tome vremenu.

Tako upoznajemo staricu koja „šezdeset i dvije godine čeka“ svoje dijete, lik koji čitatelja strelovito brzo uvlači u svoj depresivni vir – u bolna iskustva vlastita života. *Sonnenschein* je roman zaokružene kompozicije i mi ćemo na kraju i doznati koga je Haya Tedsechi čekala, slušajući glasove u sebi: „Doći će. Doći ću.“ (7. str.), potvrđujući vlastitu emocionalnu disonantnost. Rečenicu „Doći će.“ izgovara majka, rečenicu „Doći

ću.“ izgovara sin i kroz taj imaginarni dijalog Daša Drndić poistovjećuje majku koja čeka i izgubljenoga sina te postiže jak emocionalni učinak. U tome prvom poglavlju prvi put nailazimo na rečenicu «HURRY UP PLEASE IT`S TIME» (9. str.), koja se često ponavlja sve do kraja romana. To je stih iz Eliotove veličanstvene poeme *Pusta zemlja (The Waste Land)*, koju je Eliot posvetio Ezri Poundu, u kojoj se «HURRY UP PLEASE IT`S TIME» ponavlja u njezinu drugome dijelu, u *Partiji šaha (A Game of Chess)*, i to ne u doslovnome značenju najave vlasnika puba da se on zatvara, uzrečicom kojim se Eliot samo poslužio, nego u metaforičkome – da se priča zatvara, da se istina iznosi na vidjelo, da se životni krug završava – krug potrage majke za sinom i sina za majkom.

Roman *Sonnenschein* možemo podijeliti u tri dijela. Prvi dio romana povijest je židovske obitelji Tedeschi iz Gorizije ispričovijedane iz perspektive nepristranoga pripovjedača i povijest grada Gorizije. Drugi, središnji dio romana, na 162 stranice donosi popis imena oko 9 000 Židova deportiranih iz Italije ili ubijenih u Italiji i zemljama koje je okupirala između 1943. i 1945. godine., a zatim slijedi popis esesovaca – pripadnika tzv. Akcije T4 1943, premještenih u Trst i okolicu, kao i iskazi svjedoka na suđenjima u Nürnbergu, Trstu itd. Treći dio romana odnosi se na djecu Lebensborna – 250 000 djece, nearijevskoga podrijetla otete roditeljima u Drugome svjetskom ratu ili djece koju su rodile nearijevske majke, koje su silovali Nijemci, to jest djece rođene iz veza nearijevki s Nijemcima. Također u ovome su dijelu i ispovijesti i potrage djece Lebensborna za svojim pravim roditeljima te potraga Hansa Traubea, koji je rođen kao Antonio Tedeschi, za svojom majkom Židovkom, Hayom Tedeschi.

Elaboracija tih tema popraćena je iscrpnom dokumentarističkom građom uklopljenom u romaneskno tkivo – geografskim kartama, statističkim podacima, fotografijama, pismima, popisima imena, iskazima svjedoka, biografskim podacima, zakonskim odredbama itd. Roman *Sonnenschein* odlikuje se stilskom izbrušenošću: između dokumentarističkih pasaža o stravičnome dvadesetom stoljeću i poznatim i važnim pojavama i ljudima iz kulturnoga života Europe, nižu se intimni pasaži, odnosno priča Haje Tedeschi o njenu „okljaštrenom obiteljskom stablu“ (11. str.), o njezinoj samoći, o glasovima u njoj, o glasovima „bez kojih ona je sama“ (8. str.), o potrebi pojedinca da u svojoj svijesti ima sjećanje na obitelj, na svoje obiteljsko stablo: „Njena porodica kotrlja se na dnu korita (njenog pamćenja).“ (13. str.)

Obiteljska priča Haje Tedeschi, koju možemo shvatiti kao refleksiju na brojne obiteljske priče toga vremena, počinje početkom dvadesetoga stoljeća s pričom o njezinu



djedu Brunu Baaru koji je sudjelovao u bitki između Austrije i Italije, na Soči 1916. g. Tom biografijom praćenom dokumentima (pismima vojnika Goričana, geografskim kartama, notnim zapisima rodoljubnih pjesama, fus-notama), Daša Drndić počinje literarno stapanje objektivnih statističkih podataka (primjerice, o gubitcima talijanske i austrijske vojske) i humanističkoga, duboko emotivnoga vapaja nad ratnom stravom. Ona ujedno iskazuje i svoju ironiju – nakon svega danas ostaju tek „medalje i suveniri“ koji se mogu kupiti po suvremenim austrijskim, talijanskim i slovenskim suvenirnicama. Tu je i oštra kritika talijanskih intelektualaca, od Prvoga svjetskog rata do pobornika fašizma i Mussolinija – Pirandella, Marinettija, Malaparte itd. Ipak treba napomenuti da njezin dijalog s Ezrom Poundom, Mussolinijevim propagatorom i antisemitom, ne donosi njezinu eksplicitnu distancu, kritiku, ironiju, odnos ravnopravan onome kojim tematizira druge intelektualce ili osobe iz političkoga svijeta (Slovenca Globočnika, npr.), pa se postavlja pitanje ima li to „pošteđivanje“ Pounda veze s njezinim korištenjem T. S. Eliota koji je upravo Poundu posvetio svoju slavnu poemu.

Novi roman Daše Drndić enciklopedično je „romansiranje“ najvažnijih događaja 20. stoljeća. Autorica prikazuje događaje koji nisu osobito određivani političkim zbivanjima (kao što je, primjerice, podatak o izumu bicikla 1915. g.), ali oslikavaju atmosferu vremena, kulturu življenja. S druge strane opisuje događaje i pojave u vezi s tadašnjom politikom, kao što su, naprimjer, nogometna zbivanja, koja su imala masovnu popularnost i ujedno bila ispolitizirana (autorica navodi Mussolinijevu odredbu prema kojoj su predsjednici nogometnih klubova morali biti članovi fašističke stranke). Treba reći da je ta enciklopedičnost u ovoj knjizi od gotovo 500 stranica možda pomalo pretjerana. Zanimljiva je činjenica da je upravo jedan Mađar, Illy, iz Trsta, izumitelj poznate talijanske kave „Illy“; potvrda je to prožimanja europskih kultura. No čitatelju će mnoštvo takvih podataka, ta mnogobrojna kolažiranja možda izazivati i osjećaj zasićenja.

Ipak osobito je dojmljiva i važna priča o napuljskome matematičaru Renatu Caccioppoliju, poznatome i zaslužnome znanstveniku po kojemu se danas zove odsjek za matematiku Sveučilišta u Napulju, intelektualcu buntovniku koji je javno prosvjedovao protiv fašizma, žrtvujući svoju karijeru, društveni ugled, svoju udobnost, svoje emotivne i nervne kapacitete, tonući u svoje ludilo, nemoćan protiv totalitarističkoga režima, ali jak u svojem slobodnom izboru, u svojoj odluci da se bori protiv izvora straha, izvora zla, fašizma: „Ako se nečega plašite, izmjerite to čega se plašite i vidjet ćete da je u pitanju

sitnica, kaže profesor Caccioppoli, vaš strah je beznačajnost, gotovo neizmjerljiv.“ (58. str.).

Roman nas suočava s još jednom stravom – bijegom od istine o militarističkoj i rasističkoj Mussolinijevoj politici kod cijele jedne, i to židovske obitelji. Obitelj Tedeschi primjer je obitelji iz mase koju je Hannah Arrendt izvanredno opisala u svojoj knjizi *Totalitarizam* – primjer je obitelji koja, također, potpuno pasivno i slijepo guta sve proizvode iznimno propagandističke kulturne politike nacionalsocijalizma, kako ju je izvrsno elaborirao Hildegard Brenner. To je obitelj koja se svojom pasivnošću utapa u iracionalnost totalitarističkoga mehanizma – nerazumijevajući nacionalističku demografsku politiku talijanskih vlasti, imperijalističku ekonomsku politiku tadašnje Italije te purističku jezičnu politiku – obitelj „bystandera“, tj. „promatrača“ ili „ziheraša“, predstavnik mase koja je dala podršku „eliti“ i prešutjela postojanje tršćanskoga logora San Sabbe, uređenoga po svim infrastrukturnim zakonitostima Aushwitza ili Dachaua – s krematorijem.

Obitelj Tedeschi, koja je vjerojatno samo jedna od brojnih takvih obitelji, ne suočava se s problemom s kojim je najtješnje vezana, s problemom egzodusa Židova iz Italije već u 30-im godinama kada ih iz Trsta, u kojemu žive, odlazi oko 5 000, s provedbom rasnih zakona – ukinućem svih građanskih prava Židovima, otkazima, protjerivanjima sa sveučilišta, iz vojske, vlade, javnih službi, s postojanjem 30-ak logora za Židove po Europi. U tome kontekstu, a osobito u kontekstu zbivanja od početka Drugoga svjetskog rata, njihovo pokrštavanje (kao i mnogih drugih Židova toga vremena, koji su se još i učlanjivali u fašističku stranku), djeluje krajnje cinično – kao i njihovo osjećanje „sreće zbog pripadanja“ (60. str.).

Željeznice u romanu *Sonnenschein* zauzimaju puno prostora, a osobito je jezovit opis fiktivne željezničke stanice – logora Treblinka. Transporti židovske imovine vlakovima, prijevoz Židova u teretnim vlakovima, sivilo, smrt, slike stražara u logorima, intimno fokusirana priča o Eduardu Samu, ocu Danila Kiša, židovsko-srpskoga književnika, željezničaru čiji je vozni red bio zamijenjen „specijalnim redovima vožnje“ SS-službenika Waltera Stiera, upotpunjavaju mučan mozaik holokausta koji je i Sama progutao.

U svojem romanu *Sonnenschein*, zaista mučnomu i teškomu za čitanje, Daša Drndić neće se libiti nikakvih demistifikacija – bilo onih koje se odnose na poznate osobe koje su pripadale nacističkim krugovima (kao što je Herber von Karajan, naprimjer, ne

opravdavajući ih ni poznatim i općeprihvaćenim argumentom da su oni bili u nacističkoj stranci dok nisu uvidjeli kakve ona zbiljske ciljeve ima), ni onih koji prikrivaju svoje židovsko podrijetlo (poput Madelaine Albright, naprimjer), a ni onih „bystandera“ (i to i Židova i nežidova) koji su se priklonili nacistima, sve ih svodeći pod jedan zajednički nazivnik – pod moralno inferiorne osobe koje su podržale sustav, dopustile monopol nacističkih država. Roman *Sonnenschein*, koliko je god prozivanje pojedinačnih krivaca, roman je i o kolektivnoj krivnji, krivnji svih, i običnih ljudi i intelektualaca, koji su šutjeli i ignorirali zločine Drugoga svjetskog rata, a osobito o odgovornosti institucija.

Daša Drndić osobito je inspirirana isticanjem odgovornosti Katoličke crkve koja se materijalno okoristila iznajmljivanjem svojih prostora Hitleru za smještaj djece Lebensborna (ne pravdajući je njezinim „spiritualnim“ antisemitizmom – mržnjom prema Židovima jer su ubili Krista), ali i odgovornosti Međunarodnoga Crvenog križa, kao i Švicarske koji su bili odmaknuti od zbivanja prema Židovima ili su se materijalno okoristili zlodjelima nad Židovima. Ovo autoričino, u umjetničkim „okvirima“, možda pomalo i prenaplašeno traženje pravde i prosuđivanja dobra i zla, možemo ipak opravdati pravom intelektualca da slobodno izrazi svoje stajalište o „prešućivanim“ temama, njezinim humanizmom i dosljednim stajanjem na stranu žrtava, potvrđenim i u njezinim prijašnjim romanima.

Kraj romana ispriповijedan je u prvome licu – pripovjedač je dijete Lebensborna, Hans Traube/Antonio Tedeschi, dijete ratnoga zločinca, esesovca Kurta Fritza i Židovke Haye Tedeschi. To je priča jednoga od 250 000 djece Lebensborna koja su tragala za svojim pravim podrijetlom i pritom prošla iznimno bolan put suočavanja – percipirajući vlastito postojanje s kompleksom krivnje „djece ubojica“, djece iz „uzgajališta naci-arijevaca“. Susret majke i djeteta nakon šezdeset i dvije godine nasilne razdvojenosti potresan je, ali on donosi i mir: „Stajat ćemo tako, ja visok i sijed, ona sitna i sijeda. Pomislit ću, dobro je, nisam ćelav kao On i moje oči nalik su na njene“ (476. str.). Pronađeni majka i sin, uskraćeni u nenakoknadivu odnosu, na koncu pronalaze neko svoje mjesto i neki poseban intimitet, pronalazeći se u boli gubitka obostrane, u stvarnosti nedoživljene ljubavi, stapajući se u dijalogu stihova iz Eliotove *Puste zemlje*, kojima završava ovaj roman.

## **Filip David: *San o ljubavi i smrti***

**Fraktura, Zagreb, 2008.**

Hrvatske izdavačke kuće u posljednje su se vrijeme dosta odvažno uhvatile objavljivanja nekih od ponajboljih djela suvremenih književnika iz Srbije. A razlog je, prije svega, u književnosti koja se posljednjih nekoliko godina oporavila od estetski oskudnije literarne produkcije koja je od devedesetih vladala i u Srbiji, s izuzetkom stvaralaštva ponekih izvrsnijih književnika. Tako knjige Dragana Velikića, Bore Ćosića, Vladimira Arsenijevića, a sada i Filipa Davida, nalazimo na policama hrvatskih knjižara. *San o ljubavi i smrti* Davidov je novi roman koji je 2008. godine objavila Fraktura, godinu dana nakon što je knjiga objavljena u Srbiji.

Roman je komponiran od dva, tematski različita, ali višestruko komplementarna dijela: *Kratkoga romana o ljubavi* i *Kratkoga romana o umiranju*. I možda će mnogi čitatelji imati blagu skepsu prema knjizi koja je nastala s velikim odmakom od njegova posljednjega djela, *Knjige pisama 1992.-1995.*, objavljenoga s Mirkom Kovačem u njegovim tada već poodmaklim pedesetim godinama. No knjiga *San o ljubavi i smrti* prožeta je takvom intelektualnom svježinom i stilskom ljepotom zbog koje svaka skepsa nestaje već od prvih pročitanih stranica. Ona se ne čita u dahu, već s pažnjom da se ni jedna rečenica prebrzo i isuviše olako ne preleti; sa željom da se njena metaforičnost memorira s najvećom mogućom pažnjom.

*Kratki roman o ljubavi*, naslov prvoga dijela romana, proza je kraćega obima intonirana pomalo poput Singerovih pripovijedaka. U njihovoj melodioznoj i plesnoj atmosferi, koja obavlja likove pružajući im mogućnost subjektivnoga osjećaja uzvišenosti nad vlastitom tragedijom, smještena je priča uvijena u fantaziju u čijoj je srži tragedija židovskoga naroda.

Veza Davidova romana s književnom i kulturno-povijesnom tradicijom ostvarena je na brojne načine, počevši od nekih formalnih romaneskni značajki – primjerice, naslova kratkih potpoglavlja, svojevrsnih natuknica nakon kojih slijedi tekst, različito ukolažiranih dijelova teksta ispisanih kurzivom (putem kojih upoznajemo unutrašnjost likova) ili dokumentarizma. Njima David razvija pripovjednu strategiju sličnu enciklopedijskomu pristupu korištenju kod nekih književnika iz srpsko-židovske moderne književnosti (Danila Kiša, Davida Albaharija).

Ipak prvi dio romana, *Kratki roman o ljubavi*, sadržajno je osobito povezan sa židovskom hasidističkom pričom i hasidističkim misticizmom. Naime riječ je o ogranku židovstva raširenome u Poljskoj i Rusiji u 18. i 19. st., u religioznom smislu istovjetnom s ortodoksnim židovstvom, no s vrlo naglašenim etičkim kodeksom, što se primjećuje i u Davidovu romanu.

Taj je kod ostvario svoju literaturu na jednome od židovskih narječja (jidiškom), stoga ne čudi da je citat upravo iz knjige *Dibuk* jidiškog književnika Š.A. An-skog i moto na početku Davidove knjige. „Dibuk“ je u židovskome narodnom vjerovanju označavao zao duh ili duh pokojnoga grešnika koji opsjeda živoga čovjeka i upravlja njime; „Dibuk“ je i mistička drama. Tako ovaj moto ima višestruke funkcije, književno-tradicijske i tematske, te se njime naznačuju dva jednaka realiteta romana – ovostrano i onostrano, stvarno i fantastično, san i java. Citatom iz *Dibuka* Š.A. An-skog zadane su i duhovne koordinate Davidova romana, a to je židovska mistika („Ispod zemlje se nalazi svet koji je isti kao i nad zemljom. Tamo postoje polja i šume, mora i pustinje, gradovi i sela. Na poljima i u pustinjama duvaju snažni vetrovi, na morima plove velike lađe...(…) Samo jednog tamo nema. Nema visokog neba iz koga bi trebalo da sevaju plamene munje, otkuda bi trebalo da sija sunce...“). Upravo stoga, unatoč jednostavnosti i pročišćenosti Davidova stila, čitanje *Kratkoga romana o ljubavi* bit će pomalo poput čitanja Kabale, primamljivo svojom zagonetnošću, neuhvatljivo u značenju.

Geografske koordinate komplementarne su Davidovu hasidstvu. *Kratki roman o ljubavi* rasprostire se istočnom Europom, poljsko-rusko-ukrajinskim prostorima; u drugome su dijelu romana, *Kratkome romanu o umiranju*, to Banat u Drugome svjetskom ratu i naša suvremenost.

Drugim citatom iz Š.A. An-skijeva *Dibuka* („Pošalji im u susret još jednog jahača, neka poteraju konje iz sve snage. Kaži da se pripremi svadbeno nebo sa sviračima. Kaži da se nevesta odene u svoje svadbene haljine, kako bi je mogli povesti pod hupe. Što se bude učinilo - biće konačno učinjeno...“) autor nas uvodi u temu *Kratkoga romana o ljubavi* – nebesko vjenčanje, spajanje muške i ženske duše u svijetu mrtvih kao elementi židovske mistike te san i smrt kao alternativne forme postojanja.

Dakle skicirana biografija glavnoga junaka romana, sina hasidskog rabina, po imenu Jakov, dana je prema prepoznatljivoj shemi svih hasidskih biografskih legendi. Jakov je jedan od trideset šestorice „nistra“ ili pravednika (pa i sama riječ „hassid“ doslovno znači „obdaren milošću“, no ovaj pojam u židovskoj mistici kasnije je poprimio

i šira značenja, tj. postao je ekvivalent za „pobožan“ i „pravedan“) zahvaljujući kojima se svemir drži, a koji su uvijek zasjenjeni i omalovaženi, neprepoznati u svojoj socijalnoj sredini. Tako je i Davidov lik preuzet po shemi hasidskih narodnih vjerovanja u kojima su takve osobe bile prezirane zbog svoga naizgled jednostavnoga i običnoga duha, iako su bili najviših duševnih svojstava i svetosti.

U građenju vlastite pripovjedne strukture iz hasidističke tradicije David preuzima i sljedeće: majeutičku tehniku razgovora prema kojoj „učitelj“ postavlja pitanja, a „učenik“ odgovara. Primjer je razgovor ili svojevrsna rasprava o Božjemu postojanju između hasidskoga rabina i Mojsija Lajba Lilienbluma (reformatora koji je u Vilkomiru osnovao svoju ješivu i podržavao ideje haskale). Jednostavnost rabinovih odgovora i ustrajnost u vjeri u religijskome je smislu gotovo „kanonska“ („Dokaz o postojanju Boga je u nama. Dokaz o postojanju Boga je u svemu što činimo.“), a izazivanje je sumnje u vjeru tradicionalni diskurs književnosti prožete religioznim pitanjima (*Braća Karamazovi*).

Ironija i paradoks kojom odiše hasidistička književna tradicija integrirana u Davidov roman sinkronizirana je s njegovim subjektivnim zaključcima o ljudskoj prirodi. Oni ujedanjuju autorov polemički impuls i vjersku poučnost koju zadržava u svojoj literarnoj tvorevini („Ljudska postojanost krhka je, nepouzdana i nestabilna - zato je i svet u kojem živimo poput građevine u močvari.“)

(„Dragi brate, ko sam ja sada? Srce mi je ledeno, tvrdo kao drenovina. Prestao sam da poštujem Šabat, Jom Kipur, Pashu...Mi smo tuđinci u Evropi. Mi smo Semiti među Arijevcima, sinovi Šema među sinovima Jafeta, palestinsko pleme iz Azije zalutalo u Evropu.“).

Religija, mistika i povijest Židova (fragmentarne skice židovskih skupina u Europi; hasida po Istočnoj, zapadnoga židovstva i sefardskih Židova) u *Kratkome romanu o ljubavi* podtekstualno su nadovezane na temu *Kratkoga romanu o umiranju* – holokaust 2. svjetskog rata i rat devedesetih na prostorima bivše Jugoslavije. David sve povijesno-kulturološke i religijske slojeve prvoga dijela romana usmjerava temama pogroma Židova u 2. svjetskom ratu, rata devedesetih i kaotične suvremenosti. Ovaj dio romana koji se sastoji od brojnih kratkih priča ispričovijedanih iz više različitih pripovjedačkih rakursa, implicitno preispituje smisao Boga i židovstva (poneke su, kao priča *Prepisivač Tore*, zavijene mistikom i idejom neuništive vjere u Boga, poput konektora s Torom), kao i ljudskosti uopće.

*Kratki roman o umiranju* prožet je fantastičnim, snom, apstraknošću i duhovnošću. U tome smislu funkcionira i Jakovljevo putovanje, a nije slučajno ni to da se on zove poput semitskoga Jakova, analogna Mojsiju ili Homerovu Odiseju, čime se naglašava ideja svih religija o osjetilnome svijeta kao, prvenstveno, izvoru patnje. Prožeto traganjem za ljubavlju iz sna, uz oniričko i fantastično i u prvome dijelu imamo neminovna suočavanja glavnoga lika s realnošću: progonima Židova, mržnjom prema manjinama, nepravdama prema drugima i drugačijima, sveprisutnim antisemitizmom i toga vremena („...jer vremena nisu bila naklonjena putnicima i lualicama. Jevreji su bili okrivljeni za mnoge nedaće, od krađa, gladi, bolesti, trovanja bunara do bacanja čini i ritualnih ubistava hrišćanske dece.“), koji će svoju eskalaciju imati u 2. svjetskom ratu, o čemu govori drugi dio romana, *Kratki roman o umiranju*.

S Voltaireovim citatom iz *Candidea* na njegovu početku, nižu se sekvence s temom progona i uništenja Židova, a citat, osim inauguriranja teme, ujedno i zaokružuje osnovnu Davidovu ideju o infantilnoj i destruktivnoj ljudskoj prirodi i društvu. Kroz biografiju židovskoga dječaka Erika Vajsa iz banatskoga gradića u Srbiji, rođenoga nešto prije početka 2. svjetskog rata, predstavljena je priča o stradanju mnoge nadarene djece u njemačkim znanstveno-istraživačkim centrima, fokusirana na nama ne tako dalekim prostorima.

U tome se dijelu romana isprepliću diskurs nacističke ideologije („Problem s Jevrejima je u tome što su stari, istrošen narod, svuda prisutan, što šire taj otrov dekadencije i propadanja, zagađujući i krv i telo, a mi ne želimo staro i istrošeno već novu rasu gospodara koja će pokupiti sve vredno u ljudskom rodu.“) i kroz unutrašnja proživljavanja dječaka – diskurs žrtve općenito („Povremeno dobivam neobjašnjivu želju da vrištim, a ne umem da objasnim zašto me obuzimaju gnev, ljutnja, srdžba. (...) Osećam se spokojno i sigurno jedino kada se zatvorim u sebe, u svet koji je samo moj i koji razumem. Stvari su mi bliže nego ljudi, a i životinje bolje shvatam nego ljude. Uspevam da uđem u svest životinja, ali ne i ljudi. Ljudi u meni uglavnom izazivaju strah.“)

Poput Kišove *Enciklopedije mrtvih*, *Kratak roman o umiranju* slika je krajnje dehumanizirana svijeta. I u takvu se svijetu opet pojavljuje religija. U njemu je svećenik simbol nestale vjere, nositelj humanosti, prosvjetitelj i propovjednik te funkcionira i kao svojevrsna spona s prvim dijelom romana („Trebalo dopreti do njihovog uma i do njihovih duša na način da spoznaju Gospoda i vrata se u njegovo okrilje.“)

*Kratka knjiga o umiranju* knjiga je o svim oblicima nasilja, društva u kojemu se na nasilje uzvraća nasiljem. U takvu se društvu autizam pojedinca čini kao izlaz („Kakvo olakšanje, biti izvan svega, sakriven duboko u ravnodušnosti drugih svetova, izvan zla, izvan haotičnih slika onoga što nazivaju stvarnost.“)

Davidov roman završava poglavljem pod nazivom *Brod ludaka (1993.)*, odnosno, metaforom broda na kojemu su se u srednjem vijeku sirotinja, bolesnici, ljudsko dno, otpremali u plovidbe bez cilja. Na ovome brodu to su izbjeglice u ratu devedesetih na prostorima bivše Jugoslavije, ali i lopovi, luđaci i uopće jedno potpuno izgubljeno društvo koje ne zna kamo ide. Kaos i kataklizma kojim roman završava možda će u čitateljima potaknuti političko pitanje: je li Filip David svojim romanom *San o ljubavi i smrti* kroz obezglavljeno ponašanje ljudi na „brodu ludaka“ želio predočiti današnji *dance macabre* mnogih suvremenih država?



## **Dragan Velikić: *Ruski prozor***

**Stubovi kulture, Beograd, 2007.**

U izdanju Stubova kulture (Beograd, 2007.) srpski književnik Dragan Velikić objavio je svoj najnoviji roman *Ruski prozor*. S dvije prestižne nagrade (*NIN-ova* i *nagrada Meša Selimović*) i tiskanih deset izdanja Velikić je i ovim romanom potvrdio svoju veliku popularnost kod čitatelja. U izdanju zagrebačkoga Profila roman je objavljen već u svibnju 2008. g. Hrvatskim čitateljima poznati su romani s kraja osamdesetih *Via Pula* i *Astragan* u kojima se književnik bavi Pulom, mjestom svoga odrastanja. Gradovi, osobito europski, česta su tema i njegovih kasnijih romana u devedesetima (*Hamsin 51*, *Severni zid*, *Danteov trg*, *Slučaj Bremen*, *Dosije Domaševski*), sve do *Ruskoga prozora*. Možda upravo zahvaljujući tematskoj širini, romani su mu dobro prihvaćeni i u inozemstvu, osobito na njemačkome govornom području. Osim romana u Velikićev opus ubrajaju se i knjige priča (*Pogrešan pokret*, *Staklena bašta*) i eseja (*YU-tlantida*, *Deponija*, *Stanje stvari*, *Pseća pošta*).

*Ruski prozor*, koncipiran kao roman omnibus s povezana tri dijela (*Zapisi iz života malograđanina*, *Vozovi*, *Neke druge priče*), tematski je nastavak dosadašnjega autorova stvaralaštva. Literarizirana stvarnost romana i ovdje su životi urbanih likova po europskim gradovima. To su ljudi određeni svojim balkanskim podrijetlom, političkom situacijom Srbije 1999. g. za vrijeme NATO-ovih bombardiranja, intelektualnim aspiracijama i dokoličarskim načinom života, putovanjima, tj. stalnim migracijama i traženjem novoga doma. Sve su to okolnosti koje su oblikovale osobnost glavnoga lika *Ruskoga prozora*, Rudija Stupara. Krležijanska poveznica s ovim romanom i u naglašenome je utjecaju obiteljskoga odgoja i neostvarene karijere lika (interesantno odabrane – glumačke).

Rudi je osoba s kojom se suvremeni čovjek može lako poistovjetiti u neprestanim preispitivanjima vlastitih misli i osjećaja, postupaka i odluka. Zbog svoje hermetičnosti – analiziranja sama sebe, ali i prijemčivost na ponašanja drugih, prislan je i komunikativan. Njegova promišljanja autor je uokvirio u diskurs koji isprepliće literarne, esejističke i filozofijske elemente. No kroz njegovu potragu za vlastitom autentičnošću – od beogradskih studija, preko budimpeštanskih intelektualnih druženja do hamburškoga i minhenskoga socijalnog dna – Velikić balansira realističke elemente romana. Rudiju

Stuparu istine o svijetu (društvu) nedovoljno su pristupačne, totalitet, shvaćanje svijeta izmiču mu. Ovakav ugođaj pomiče roman prema sferi antirealističkoga romana – transcendentalnoga i fikcionalnoga.

Žanrovsko i diskurzivno polje *Ruskoga prozora* široko je i građeno na mreži distinktivnih odnosa. To se uočava već na razini formalne koncepcije romana. Distinkcija između dugačke i kratke forme romana dugačkoga tristotinjak stranica ostvaruje se smanjivanjem dužine od prvoga, najduljeg, dijela do posljednjega, najkraćeg dijela. Na planu sadržaja to se odražava kroz postupno predavanje spoznajnoga i iskustvenoga svijeta glavnoga lika sporednima.

Distinkcija između iskustvenosti i fikcionalnosti također se ostvaruje i na planu forme i na planu sadržaja. Prvi dio (*Zapisi iz života malograđanina*) ispovijest je glavnoga lika, jedna iskustvena cjelina. Ispresijecanost drugoga dijela (*Vozovi*) brojnim podnaslovima te cijepanje glavnog lika (na Ja, Ti, On, Mi) na planu forme govori ono što i njegov sadržaj: disocijaciju lika, igru vjerodostojnosti i fikcionalnosti, njegovih iskustava i spoznaja. Treći dio (*Neke druge priče*) formalno se sastoji od podnaslova i kraćih pasusa. Slično dramskoj formi ispod podnaslova (imena likova), poput didaskalija, slijede pasusi s njihovim govorom. U tome dijelu glavni lik/pripovjedač potpuno je nevidljiv, likovi dotad sporedni eksplicitno preuzimaju glavne uloge.

Velikić glavni lik u početku *Zapisa iz života malograđanina* predstavlja u prvome licu (ili onom „trećem“ koje stoji između nas i autora) te bolest, ali ne fizičku, već emocionalnu: „Bolestan sam. Sumnje nema.(...) Kad bih jednom, barem jednom, samo dva sata bio opušten. Ja sam istrošeni rudnik. Sve je u raspadu. Sve.“ Fragmentarne misli u kratkim rečenicama neposredno zrcale burnost unutrašnjega svijeta lika. Njegova nesigurnost u sama sebe dovedena je do solipsističkih sumnji u postojanje vanjskoga svijeta. Njegova nestalnost u željama, emocijama, potrebama, promjenjivost i nedefiniranost kao tipičan okvir modernoga lika prepliću se s drugim pripovjednim slojem u tekstu koji nosi drugo lice jednine ili podvojeno prvo lice: „Znam Rudi, rasplinjavam se, ali besmisleno je unositi nekakav red, sprovoditi koncepciju“.

Odnos između dva Ja Velikić gradi služeći se psihoanalizom. Kroz „dvostruko“ prvo lice jednine (tj. drugo lice jednine) i povremeno pripovijedanje u prvome licu množine Velikić stvara efekt nadgledanja emocionalne rastresenosti glavnoga lika, tobože „objektivnijega“ tumačenja već poznatoga „Ja“ i našega možda nepristranijega tumačenja. Na planu rečeničnoga izraza oba su glasa misaono precizna, čitatelju se

smjenjuju gotovo neopazice i ne narušavajući homolognost pripovjedne cjeline. Čestim nepotpunim, kratkim upitnim rečenicama poput isječaka uzdaha i boli Velikić opisuje najtananije unutrašnje čovjekove osjećaje i intelektualističke meditacije o vlastitim mogućnostima, izoliranosti, nesposobnosti za prisnost i komunikaciju s drugima („Uznemiruju me mogućnosti. U svakom času moram doneti neku odluku. (...) Život prolazi, a ja nikako da se odlučim. (...) Možda je pravi identitet razliven u bezmerju propuštenog? Svega je previše. To je problem sveta. I zato postoji samo jedan mogući kraj. Svet kao magacin. Jer, toliko je toga previše da se više ne može ni slušati, ni gledati, ni čitati. Ako ne mogu sve, neću onda ništa. Priča o svetu je veća od samog sveta.“)

Kroz drugo Ja glavnoga lika („Znate, Rudi, oduvek mi se gadio sporazum.“) ostvaruje se balans između Ja i Nad-Ja. Sučeljavaju se sfera prepuna fobija, nesigurnosti, kompleksa i sfera kontrole, dobivena od roditelja, odgojnih i obrazovnih institucija. Grč individue koja je pod stalnom kontrolom Nad-Ja prema Ja. Nemogućnost spontanoga djelovanja.

Rečenice preuzete iz teksta (dijaloga, komentara pripovjedača) podnaslovi su drugoga dijela romana *Vozovi*. Autocitatnim postupcima autor naglašava ironiju pripovjedača prema zbivanju i emocionalnim promjenama kod lika. Također korištenjem trećega lica jednine („On je to znao, on, tek na pragu četvrte decenije, imenom Rudi Stupar.“) uspostavlja distancu od lika. No prisutna igra s licima nije isključiva, već pokazuje i borbu lika za vlastitom homogenošću („Zaboraviti treće lice sebe samog. Odmoriti se od imperativa drugog lica. Biti prvo lice. Samo ja, makar i u množini.“) Ona pomaže i u razumijevanju odnosa fikcionalnih, povijesnih i intertekstualnih sastavnica koje zajedno čine njegov svijet.

Velikić svoju koncepciju glavnoga lika zasniva i na njegovoj dominaciji u tekstu. Ona će do trećeg dijela romana (*Neke druge priče*) potpuno prijeći na sporedne likove, tj. dovesti do konačnoga nestanka glavnoga lika u bujici glasova do tada sporednih likova. Oduzimanje važnosti glavnomu liku i pridavanje sporednima zrcali distinktivnu razliku između fikcionalnosti i vjerodostojnosti. Fikcionalnost je podjednako raspoređena na likove iz prošlosti (otac, majka), prijatelje i poznanike iz sadašnjosti, intimne partnerice, mrtve osobe. Sve to mnoštvo likova koje prolazi kroz njegov život ima jednak status. Svi su jednako nestvarni („I ne samo žene već svi oni likovi koje je upoznao. Kakva je to kolekcija: poznanstva jednog života? Sagledati ih sve...“). Na kraju priče svi oživljavaju i progovaraju svojim jezikom, a glavni lik pritom se gubi, prepun unutrašnjih glasova

(„Zašto žmuriš? Da bih te dozvao. Zar nisi rekao da te tada najviše ima? Jeste. I ne samo mene. Još mnogo drugih. Ne jedan glas, već čitav hor.“)

Dijelom roman o odgoju, *Ruski prozor* gradi se i kroz odnose glavnoga lika prema vlastitim roditeljima s kojima je povezan kompleks njegova provincijskoga podrijetla. Kao najvažniji faktor u formiranju Rudijeve osobnosti naglašen je kompleksan odnos s majkom. Intelektualac preopterećen provincijskom sredinom, mjestom svoga podrijetla i majkom preslobodnih shvaćanja intertekstualna su veza s Krležinim *Povratkom Filipa Latinovicza*. Ta je shema, nadalje, nadopunjena neuspješnim intimnim vezama i fikcionalnom žudnjom za idealnom partnericom, nestankom granice između Njega i Nje. Ipak Ona i On u romanu referiraju i na roditelje i njihov odnos. Dominantna Majka i pasivni Otac binarna su shema koje upravlja izborima glavnoga lika. On nastoji kontrolirati druge, poistovjećen s majkom koja je to činila njemu. No nedostaje mu unutrašnji red, kontrola sama sebe. Iz toga slijede i njegovo prepuštanje alkoholu, brojne partnerice, posjeti bordelima, odnosno opterećenost nasljeđem, ocem i majkom koji nisu bili pravi par, prava obitelj („Da li je to moje jedino nasljedstvo? Nepotrošivo. On bez Nje. Ona bez Njega.“)

Njegova se žudnja za idealnom ženom stapa s nizom prizora u Lawrenceovoj maniri. U njegovoj stvarnosti žene su Objekt, lišen izražavanja vlastitih emocija i želja, te služe njegovu psihološkomu uobličavanju.

Život u europskim gradovima i filozofijsko-esejistički diskurs čitatelja će neprestano asocirati na baštinu europske i svjetske literature (Th. Manna, R. Musila, R. M. Rilkea, M. Bulgakova i brojne druge). Ipak sve kao da počinje od imaginarnoga primorskog grada u romanu, Pule koja u Velikićevoj biografiji ima važno mjesto. Odnosno mjesta udaljena od doma u koje dječak Rudi šalje svoje intimne, iskrene, detaljne pismovne ispovijesti ocu. Imaginarni grad imaginarni je i početak: iako pisma kao forme nema, počinje pisanje kao forma žudnje za prisnošću s ocem, njegovom podrškom, ocem kao uzorom, ocem kojega je u djetinjstvu i, kasnije, u životu premalo. Unatoč majčinim cenzurama, instancama Nad-Ja, odlazak na studij u Beograd značit će fizičku distancu od majčine kontrole te imaginarno predavanje ocu početak pisma/pisanja. I kako sam lik kaže, prepuštanje formi koja je za njega „uvek predstavljala idealno pismo: skenirati precizno jedan dan, jedno popodne u raskoši svih detalja...“

U Velikićevim romanima gradovi nose priče. U *Ruskom prozoru* glavni lik kreće se na liniji Beograd – Budimpešta – München – Hamburg. Beograd je grad njegovih neuspješnih želja, neostvarene ambicije. Budimpešta, tranzitno mjesto, mjesto CEU-a koje ne mijenja njegov život. „Mađarska je korito po kojem šeta beda Istočne Evrope. Tu se svi oni okupljaju, to im je čekaonica iz koje će jednom preći u salon.(...) I onda, uvek isti prizor: kiša pljušti, sve neporubljeno i dotrajalo, kao peškiri one moje sirotice. Zakrčenim ulicama vuku se Rumuni, avganistanske izbeglice, ukrajinske kurve, tibetanski kaluđeri, bugarski nakupci povrća, Kurdi, kineski trgovci, albanski dileri droge, srpski makroi, i ja bled, sa grozničavim sjajem u očima, očajnički gacam po blatu između kamila.“

Iako nezadovoljan relativno postojanim životom u Budimpešti, München je mjesto Rudijeva izbjeglištva, besposličarenja, odlazaka u bordele, regresa u prošlost i podsvjesnih frustracija („Telo se poslušno kreće čvrstim kodovima navika i obaveza, a duša prebiva u bordelima. Potpalublje je trezor nepotrošivih mogućnosti. Tamo je pravi život.“).

Budimpešta, iz minhenske perspektive, izranja kao jedno moguće sidro, ili barem svakako čvršća uporišna točka od Münchena: „Da li je samo on toliko u sebi zarobljen? Svet u svetu“. Velikić tako relativizira način na koji percipiramo iste stvari kroz različite vremenske perspektive.

Slijedovi njegovih asocijacija zatvoreni su krugovi koji povezuju prošlost i sadašnjost: vožnja vlakom-gole lutke u izlogu bordela-podrhtavanje vlaka-podrhtavanje šivaće mašine-majka. Velikić sve to izvrsno povezuje s kompleksnim osjećajima kriza ljudi iz tranzicijskih zemalja („Valjda postoji još neki svet izvan moje glave? Kako ući u njega?“)

Često ponavljanje istih rečenica („Četiri meseca u hladnom prostoru.“) odaje osjećaj neprepoznavanja novih životnih prostora kao svojih, osjećaj tuđine i usamljenosti u urbanim europskim centrima. Hamburški i minhenski prostori romana (željezničke stanice, ulice osvjetljene hladnim neonskim svjetlima, kafane, bordeli, hotelske sobe, stanovi) mjesta su lutanja i samoće. Stanovi, sobe nisu prostori intime, u njih Rudi dovodi prostitutke. Stoga su to mjesta samokažnjavanja, frustracije, bijega.

Kraj romana (*Neke druge priče*) završava tekstom u kojem je teško raspoznati radi li se o ludilu glavnoga lika (tuđim unutrašnjim glasovima otetima kontroli, podvajanju ličnosti) ili o prisjećanju dijaloga s drugima u prošlosti. Što je možda i

svejedno jer donosi začetak svijesti o pisanju kao terapijskome oslobađanju. Pisanju kao „fortočki“, malomu ruskom prozorčiću u prozoru, koji otvoren pušta tek selektivno – malu količinu sibirске hladnoće. I svega izvana. „Zdravlje je maska bolesti. Kreni iz te rečenice. Malo je, ipak, promeni, zvuči kao dijagnoza. U prvom licu? Pisanje je uvek prvo lice...“

Velikićev *Ruski prozor*, mala fortočka, pomaknut će granice našega senzibiliteta za književnost.

## **Andrej Nikolaidis: *Dolazak***

**Algoritam, Zagreb, 2009.**

Roman *Dolazak* crnogorskoga književnika Andreja Nikolaidisa, objavljen 2009. g. u izdanju izdavačke kuće Algoritam još je jedan hrvatski izdavački osvrt na književnu scenu bivše zajedničke države. Do sada je ovaj književnik hrvatskoj javnosti bio prije svega poznat po svome neugodnom tekstu *Dželatov šegrt* u kojemu za propagiranje Miloševićeve ideologije proziva Emira Kusturicu koji ga je zbog toga i tužio te dobio spor. U svome novom romanu Nikolaidis se ne bavi niti suvremenom politikom niti se osvrće na nedaleku ratnu prošlost. Svojim dobrim dijelom roman *Dolazak* vraća se fikciji i nastavlja prekinutu nit koja je u prozi dominirala do devedesetih (osobito u hrvatskih, ali i u prozaika iz zemalja bivše države).

S druge strane, u romanu *Dolazak* Nikolaidis se predstavlja kao stanovnik Ulcinja te kao pripadnik mlađe generacije crnogorskih pisaca koji je, iako kroz fikciju, u punoj mjeri suočen sa suvremenim problemima crnogorskoga društva.

Njegov roman *Dolazak* sastavljen je od devet poglavlja. Prije početka svakoga nalaze se opisni podulji podnaslovi koji nas tako unaprijed pripremaju na sadržaj. Tako se Nikolaidis, npr., služi i ponavljanjem, kao karakteristikom trivijalnoga romana, odnosno istom jezično-stilskom šablonom kao što je sljedeća: „Poglavlje prvo / u kojem će biti riječi o jezivom zločinu, srdžbi, snijegu i korumpiranoj ljudskoj prirodi“ (5. str.). Iz sadržaja knjige *Dolazak* dobiva se opširna naznaka o priči i njezinoj užoj tematici, odnosno zločinu. No osim kriminalističkoga dijela, roman nas upoznaje i sa svojevrsnom antropologijom zločina koji se dogodio u crnogorskome gradiću Ulcinju i njegovim socijalnim kontekstom, mentalitetom ljudi i njihovim kulturnim navikama unutar novoga (novo)kapitalističkog uređenja.

Dapače središnja je tema ubojstva, na koju su nadovezane teme odnosa između oca i sina, izgubljene knjige i uništene biblioteke, mesije i apokalipse, zapravo tek polazište za autorova dublja promišljanja i oštru kritiku suvremenoga crnogorskoga društva kojom ga možemo smjestiti uz bok suvremenim crnogorskim književnicima. Ne toliko vješto napisana kao iz pera Pavla Pavličića, Nikolaidiseva je kriminalistička priča već puno puta u književnosti isprobani mamac za čitatelje kojom ih se osvještava o aktualnim društvenim problemima.

Osim društvene kritike u pozadini Nikolaidiseva fabuliranja kroz sadržaj ispisan u formi deskriptivnih natuknica možemo iščitati i Nikolaidisovo pozadinsko konotativno oslanjanje na tradiciju: srednjovjekovnoga i manirističkoga romana, kao i eksplicitni citatni odnos prema Umberto Ecu i njegovu semantičkome poigravanju s tradicionalnim kodovima. Uz refleksivnost i socijalnu angažiranost osebjnost ovog romana i u njegovoj je snažnoj fikcionalnosti, uklopljenoj u postmodernističku igru s različitim elementima tradicije. Kao možda najoprečniji odnos prema tradiciji svakako je kraj romana, „Soundtrack za roman 'Dolazak' “ (6. str.), čiji sadržaj čini niz od 14 pjesama engleskih i američkih izvođača sa supkulturne urbane scene (Nick Cave, The Jesus and Mary Chain itd.). One funkcioniraju kao svojevrsna autorova legitimacija u suvremenoj i urbanoj kulturi, kao njegov odmak od tradicije kojom se služi te kao (ironična) sinestezijska nadopuna okultnosti i jezovitosti fabularnoga sloja romana, odnosno apokaliptična kraja.

Veliku Nikolaidisovu sklonost citatnosti potvrđuju i dva citata, iako navedena bez punoga izvora, odnosno djela kao širih konteksta iz kojih su izvučeni, smješteni ispred prvoga poglavlja. Prvi čini Kafkina rečenica o „mesiji“ i njegovu dolasku „na dan nakon njegovog dolaska (...) ne posljednjeg, nego najposljednjeg dana“ (7. str.). Ona služi kao inauguracija tema mesije i apokalipse kao nekih od nekoliko središnjih tema romana *Dolazak*, odnosno „nečijega“ dolaska, kako to i sam naslov romana implicitno sugerira.

Drugi citat čine dvije Engelseve rečenice, odnosno ideja o svijetu, prirodi i povijesti kao jedinstvenom sustavu koji nije moguće u potpunosti upoznati pa stoga i shvatiti te ideja da se pojedinac koji stvara sustav (vjerojatno neki svoj vlastiti poredak ili koncept svijeta), mora služiti maštom i ideologijom. No osim što ova teza ima funkciju inauguracije enigmatične fabularne strukture romana (istragu ubojstva, ali i kontekst mnogih drugih nejasnoća: nedorečeni odnos između oca i sina, mračna knjige proroka apokalipse, misteriozno spaljena ulcinjska biblioteka itd.), može se shvatiti i kao neomarksistički rakurs, nostalgija prema socijalističkome uređenju.

Roman *Dolazak*, dakle, balansira između stvarnosne i fantastične proze: fabularni sloj priče utkan je u stvarnost, detektivska i kriminalistička priča uklopljene su u autorovu kritiku novoga crnogorskog društva; stvarnosnim elementima prožeta je fantastika (apokaliptičke vizije kraja, dolazak mesije itd.) No, ipak, interesantno je da u svome romanu, iskazujući vlastitu potrebu za nekim konceptom ili „totalitetom“, Nikolaidis puno, gotovo epistemički, objašnjava ljudsku prirodu koja ima potrebu za



„istinom“ pa makar ona bila obična priča ili mit, potrebu za vjerovanjem u neki koncept bez da ga ujedno kritički sagledava: „Posao detektiva, hoću reći, ne sastoji se toliko u pronalaženju istine, koliko u pronalaženju priča koje će ljudi prihvatiti za istinu. Ne radi se ovdje o otkrivanju istine: o otkrivanju onoga što je za te ljude istina, o tome je riječ. Istina se uvijek pojavljuje kao fikcija, uvijek ima oblik priče. Ja pričam priče.“ (15. str.)

Detektiv u romanu ima ulogu pripovjedača i njegovo se pripovijedanje odvija u Ich-formi kojom dosta neposredno komunicira s čitateljem pa i čitanje romana *Dolazak* teče neposredno i pitko.

U njemu se upravo putem uloge detektiva/pripovjedača prenose autorova antropološka i sociološka stajališta. Osobito su naglašeni bihevioristički opisi pripadnika suvremenoga crnogorskog društva koji izražavaju pripovjedačevu/autorovu eksplicitno izraženu odbojnost i gnušanje iz kojih, također, možemo pretpostaviti da su većinski stanovnici Ulcinja uglavnom došljaci iz ruralnih krajeva okolice Ulcinja: „Količinu primitivizma kod čovjeka u gradu precizno možemo izmjeriti njegovom nebrigom za druge ljude, njihov mir i potrebe; čvrstinom njegovog uvjerenja da je sam na svijetu, čvrstinom njegovog uvjerenja da ono što namjerava da učini ima pravo da učini odmah i tu, bez obzira na nedaće koje će to izazvati drugim ljudima. Njegovo je mjesto *u prirodi*; tamo je on naučio da *postojati znači zlostavljati*; on nema iluzije gradskog čovjeka - za njega priroda nije delikatna ravnoteža, osjetljivi i složeni organizam; priroda je njega i njegove kroz istoriju samo zlostavljala, svojim sušama, olujama, poplavama, mrazevima; oni su od prirode jedva pobjegli, ali sa sobom ništa osim prirode nisu ponijeli, jer oni su *priroda*.“ (18. str.)

Opisujući stanovnike grada Ulcinja kao „prirodne“, Nikolaidis ih suprotstavlja „kulturnomu“ kodu. Implicitno se može pretpostaviti da pod poželjnim sustavom kulturnih vrijednosti (i „kulture“) autor podrazumijeva skup liberalnih političkih vrijednosti i kulturnih navika suvremenoga europskog društva u gradovima. Tako je upravo Beč, kao topos u kojemu je lociran lik detektivova sina koji s vlastitim ocem komunicira putem e-mail pisama, alternativna kulturalna paradigma ulcinjskoj, tj. suvremenoj crnogorskoj. „Prirodno“ suvremene crnogorske sredine ono je što bi trebalo „kultivirati“, pa se tako Nikolaidiseva stajališta mogu izravno usporediti s Hobbesovom filozofijom i Rousseauovim stajalištima o „prirodnome stanju“ i „odgajanju divljaka“ (ili preodgajanju). Poremećeni, distancirani, zapostavljeni odnos između oca i sina ili, točnije rečeno, oca prema sinu, važna je tema i romana *Dolazak*, a upravo su formu

pisma, kojom se sin obraća ocu i proziva ga za njegov nemar, koristili mnogi svjetski književnici; Kafkina *Pisma ocu* možda su najeksplicitniji primjer.

Drugi je sloj u romanu, također dosta istaknut, kritički i citatni odnos prema književnoj i kulturnoj tradiciji; kritički prema crnogorskoj kulturi, citatni prema svjetskoj književnoj i kulturnoj baštini (Biblija, srednjovjekovni, maniristički, prosvjetiteljski roman, Umberto Eco, Orhan Pamuk, Franz Kafka itd.).

Uz poigravanje sa žanrom, temama i motivima, reprezentantan glazbeni ukus, ovaj Nikolaidisov roman može biti vrlo blizak mlađoj, intelektualno nadahnutoj čitateljskoj publici. Pripovijedanje je obilježeno digresijama, esejističkim pasusima, elementima autobiografske proze i e-mail pismima. Takav romaneskni mozaik pridonosi pripovjednoj dinamici romana zbog čega se on čita sa zanimljivošću. Likovi i njihovi odnosi, iako pomalo figurativni i simbolični (otac-sin), ne opterećuju čitatelja zahtjevom da ih razumijemo, opravdamo. I oni su, naime, kako i brojni, pa čak i pomalo nabacani motivi, dani u fragmentima i neobavezujuće. Tako se autor odmiče od tradicionalne crnogorske književnosti i njezinih „velikih“ tema, njezinih ideala kolektivnoga, porodice i države i uklapa u suvremeni trend mlađega naraštaja crnogorskih književnika, u njihovu novu, modernu poetiku i stvaranje nove kulture.

## Miroslav Mićanović: *Trajekt*

Meandar, Zagreb, 2004.

*Trajekt* je naslov zbirke priča, odnosno žanrovski ponešto neodredivih takozvanih malih proznih vrsta, autora Miroslava Mićanovića, koji je ovu knjigu objavio 2004. g. u izdanju izdavačke kuće Meandar. Osim što su ove „pričice“, kao male prozne forme, mjestimično nalik pjesmama u prozi i crticama, mjestimično su pisma, memoarsko-dnevnički fragmenti, njihova je jedinstvenost ne samo u tome što su po svojoj formi prijelazni prozni oblici koji su poput mozaika, već i oslikavaju i svoju sadržajnu fluidnost, krećući se od poetičkih, lirskih zapisa, koji, valja naglasiti, i dominiraju, pa do romansiranih, prozaističnih pasusa.

Iako je knjiga, prema autorovim riječima, nastala na temelju njegovih tekstova objavljenih u kolumni *Jutarnjega lista* u razdoblju od 2001. do 2003. g., pred nama je djelo istančanih umjetničkih momenata, umjetničkih aspiracija utkanih u faktografske, biografske elemente autora.

U Mićanovićevu književnome uratku čitatelj će vrlo brzo zamijetiti svojevrsnu konceptualnu „dvostrukost“. S jedne strane imat ćemo dojam da je Mićanović imao smišljenu namjeru koncipirati svoju zbirku koja bi imala kao jednu od svojih osnovnih karakteristika „konceptualnost“, intelektualnu enigmatičnost i, uz ostale, svojevrsnu „kabalističku“ simboliku, simboliku brojeva, a možda i sasvim provizornu asocijaciju kod čitatelja na sumatraističku vezu svega sa svime, kao jednu vrstu poigravanja s čitateljem. To je možda najevidentnije kroz sadržaj knjige koji čini ukupno pedeset kratkih priča grupiranih u pet skupina (prva skupina priča pod naslovom *Dvije* sadrži dvije priče, peta skupina priča naziva se *Tri* i sadrži tri priče; druga skupina naziva se *Pohvala vatri*, treća *Vrata mora*, a četvrta *Kvart*, i sve su nazvane po jednoj priči u njoj, između petnaest priča koliko svaka skupina sadrži).

A s druge strane naravno da ova zbirka nije „konceptualna“, ona, dapače, ne zastupa ni jedan koncept, ni jedan „manifest“, ako tako ne nazovemo autorov, zapravo pripovjedačev ekskluzivizam različitosti: tema, motiva, subjektivnog, lirskoga „ja“ koje se uspinje i pada pred čitateljem u cijeloj skali svojih emocionalnih raspoloženja, i to pretežno depresija, anksioznosti, agitativnosti i neurastenije.

Pa iako, naravno, nećemo skrenuti u polja psiholingvistike, a još manje u medicinsku terminologiju prilikom analize ove knjige, slobodni smo kretati se putovima vlastitih asocijacija, prilikom čitanja ove zbirke, naslovljene prema jednoj priči u njoj – prema priči *Trajekt*. Ističemo je u odnosu na ostale priče jer je svojom naglašenom simbolikom u Mićanovićevu polju značenja u kojemu označava kontrast nečega trajnoga prema onome promjenjivom, zauzela važno mjesto, pa čak i stanoviti kompas u razumijevanju ostalih priča.

Odmah ćemo primijetiti, od diskursa do diskursa, ponavljanje jedne rečenice: „Trajekt čuva svoju golemost, visinu i veličinu kad ulazi u luku i kad iz nje izlazi.“ Kao dijelom životno iskustveni, a dijelom intelektualno spoznati algoritam, ta rečenica povezuje tematski različite fragmente piščevih sjećanja na slike iz prošlosti, na odnose s drugim ljudima, ostavljajući ih neobjašnjene, s nejasnom pozadinom priče koja je formirala rezignantnost i pasivnost koje se provlače svim pričama, u kojima poneki mladenački uzdisaj i lirski svježina djeluju uvjerljivije više u smislu ciničke metatekstualne poruke, ili, možemo reći – ironije.

U gradnji svoga proznog teksta upravo su najvažnije strukturno tkivo rascjepkani fragmenti iz pripovjedačeva života. Tako su oni ujedno i poput pjesničkih slika koje možemo vizualizirati, ali i doživjeti sinestezijski, ne samo vizualno, likovno-estetski, već i kroz mnoge druge osjetilne receptore. Pjesnički se obraćajući zamišljenomu čitatelju knjige, Mićanović uspostavlja tako neposredan i blizak odnos.

I kao i priča *Trajekt*, i ostale priče iz ove zbirke kroz fragmente koji su vezani, kako za „stvarnosne“ (koje je hrvatska proza devedesetih dosta eksploatirala), tako i za metarealne, odnosno „metafizičke“ sadržaje, potvrđuju Mićanovićevo balansiranje između jave i sna, budnosti i somnambulizma, realnoga i nerealnoga. Stoga je reprezentativan sljedeći citat: „Nesvjesno, somnambulno pomičemo se uz rub platforme kao da se prostor iz kojeg odlazimo više ikada može prikupiti i sačuvati, kao da je uz još jedan brzi klik, uz uhvaćeni kratki prizor moguće sačuvati ono nešto što bismo htjeli imati i tu i tamo.“

Literarna „stvarnost“ ove zbirke rascijepljena je: „tu“ i „tamo“ autoru su ili našem pripovjedaču dvije odjelite stvarnosti, ali i ne samo kao, s jedne strane, ona stvarnost izvan nas, ona populistički zvana „objektivna“ stvarnost i, ona takozvana stvarnost u nama, individualna, s umjetničkim privilegijem na autizam, ona potpuno drugačija od izvanjske, iako je njezina refleksija. Mićanović se ne zadržava na ovoj

psihološkoj, filozofijskoj i pjesničkoj dihotomiji. Dapače imat ćemo dojam da se ove „stvarnosti“ u zbirci *Trajekt* stalno rascjepljuju i umnažaju: stvarnost lirskoga „ja“ poprima čas autentičnu, čas fikcionalnu formu, kao što i je stvarnost svijeta u kojemu autor ili pripovjedač živi čas zbiljski prepoznatljiva, realna i objektivna, a čas neki kotač zbivanja u poznatome vremenu i prostoru koji u svakom trenutku, kao da je uvjetovan kolektivnim nesvjesnim, predlogičkim strujama, može otkliziti u nepredvidivosti i slučajnosti.

Mićanovićeva zbirka *Trajekt* literarno i analitički suočava čitatelja s, današnjemu čovjeku, važnim esencijalnim pitanjima vlastita identiteta pojedinca, kao i njegova odnosa s vlastitom okolinom, s pojedinačnim htijenjima te s čežnjom za idealnim ljubavnim parom, onom „drugom“ polovicom: „Htio bi prije odlaska trajekta još viknuti nekome, dolje, tko te sigurno više ne može čuti.“

Charovski se obraćajući „nekome“, odnosno, tražeći u svome nejasno oblikovanome koloritu kolektiva, u vlastitoj, zgusnutoj pjesničkoj vokaciji koja klizi u nadindividualnu sferu, Mićanovićeva je stilska manira koju provlači kroz sve priče nevidljiv i nejasan kontekst (socijalni, ekonomski, politički, vjerski, nacionalni itd.) i krik njegova „ja“, dok njegove priče, stoga, ostaju nedovoljno razumljivima. Kao artefakt neurastenične i kaotične uznemirenosti pjesničkoga subjekta.

Mićanović se „esteticistički“ pozorno pobrinuo za stilističku razinu djela, ali često ujedno s dokidanjem razumijevanja značenja. Brojna, naprimjer, ponavljanja kojima se autor često služi (naslov zbirke *Trajekt* ponavlja se kao naslov jedne od priča koji tematizira, kroz svoju simboliku, otuđenost i dezorijentiranost, zatim, podnaslovi u zbirci kao naprimjer *Pohvala vatri* ponavljaju se kao naslovi priče unutar tog poglavlja, zatim, unutar samih priča čitave se rečenice ponavljaju) služe naglašavanju emocionalnih referencija Mićanovićeve zbirke. Na taj način možemo zaključiti da je autor pokušao izraziti lirske i emocionalne poruke kroz svoju prozu, eksperimentirajući pritom s proznom teksturom.

Balkansko-ratna, bosanski krvava memorija na mladost i djetinjstvo mira i takozvane bezbrižnosti s gorčinom se provlače mnogim pričama: „dijelovi spaljene zemlje“, a također i bosanska tematika, tj. djetinjstvo u Bosni u fragmentima iz školskih dana i nominalnoj atmosferi muslimanskih imena poput apokrifa njegove vlastite tuge, kenotafa očaja („Gdje je sada Halil, gdje je učiteljica, škola je kasnije izgorjela, gdje su sada vrapci?“).

Zanimljiva je priča *Malta* u kojoj kroz fiktivna pisma autor progovara o vlastitoj otuđenosti od ljudi, prijatelja, voljene osobe itd., kao i praznina, otuđenost, nejasni fragmenti sjećanja, koji pripovjedača opisuju kao konfuznu i razdražljivu osobu sklonu literarnim stilističkim „represijama” i „kompulzijama”.

U mnogim pričama zbirke *Trajekt* prisutni su „Drugi”, čas prisni, čas daleki, od kojih se i odmiče i kojima se približava. Iako i ovoga autora resi svojevrsna bezdomnost i ahasverstvo, problem naših prostora vješto je iznijansirano kroz, naprimjer, razlike govora u bosanskoj sredini iz koje je podrijetlom, kao jedne od prvih razlika što su se usjekle u njegovoj memoriji: hrvatski diskurs implementiran u bosanskoj sredini.

Treba reći da zbirka *Trajekt*, ipak, unatoč poetičkomu apstrahiranju, priziva probleme autorove generacije, na određeni način rezignantski opservirajući i kroz svoju liričnost, sve dimenzije aktualnih socijalnih, intelektualnih, moralnih, psiholoških ili ekonomskih odrednica života u Hrvatskoj: „Grad je imao sve ono što imaju provincijski gradovi: sat i fontanu, one koji su na odlasku, dovoljno onih koji su se vratili i još više onih koji nikada nisu nigdje ni otišli.”

I na kraju, mnogi će čitatelji knjige Miroslava Mićanovića biti privučeni ponajviše njezinom poetičnošću, a ujedno, ipak, u toj prozi pronalaziti sličnosti sa sartreovskim egzistencijalizmom, s „egzistencijom prije esencije” i brojnim potragama moderna čovjeka, njegovim modernim potrebama. Potraga i lutanje, zov duhovnoga azilantstva i nepripadanja konvencionalnim društvenim podjelama podsjetit će čitatelje ovih priča na rilkeovsku prozu. Uz „dodatak”, vrlo osobne, *taedium vitae*, zasićenosti životom.

## **Tatjana Gromača: *Crnac*** **Durieux, Zagreb, 2004.**

Tatjanu Gromaču mnogi čitatelji poznaju po tekstovima reportaža i književnih oglada iz tjednika Feral Tribune. No ona se okušala i u književnome svijetu te joj je prije četiri godine objavljen prvi književni uradak, zbirka poezije *Nešto nije u redu?* u izdanju izdavačke kuće Meandar. Ta je prva knjiga pjesama bila vrlo zapažena na književnoj i općoj hrvatskoj kulturnoj sceni te je vrlo brzo doživjela i drugo izdanje. Popularnost je, također, stekla i izvan hrvatskih granica: objavljena je i u Srbiji i Sloveniji, u Austriji je na njemački jezik preveden i objavljen izbor iz njezinih pjesama te su joj pjesme, također, prevedene i na engleski, talijanski, poljski, makedonski i esperanto. I, zaista, zbirka *Nešto nije u redu?* osvaja specifičnom književno-umjetničkom kvalitetom kojom se njezina autorica izdvaja iz recentne hrvatske poezije, a prepoznatljivo je i u njezinoj novoj, proznoj knjizi, pod naslovom *Crnac*, objavljenoj 2004. godine u izdanju izdavačke kuće Durieux.

Kroz sve Gromačine pjesme iz zbirke *Nešto nije u redu?* mogli smo uočiti autoričin osebujan melankolični senzibilitet, pesimistični životni svjetonazor i, najvažnije, jedinstveni literarni koncept koji se potvrđivao kroz sve pjesme zbirke. Ljubitelje poezije mogla je ushititi upravo modernost njezina iskaza, neugašena konceptima u pozadini njezinih pjesama, iza široke literarne erudicije i svijesti o mogućnostima jezika kao najprisnijega transfera između pjesnikinje i svijeta.

Kao i prva knjiga Gromačina prozna knjiga *Crnac* prezentna je po vještoj autoričinoj operativnosti jezikom, čija se umjetnička originalnost konkretizira prvenstveno na semantičkostilističkoj razini. Ta je razina najkarakterističnija po kratkim, „odsječenim” rečenicama koje su ujedno pokazatelji i autoričine emocionalne kontrole i sveukupne suzdržanosti u baratanju jezikom, odnosno njegovo „minimalističko” korištenje (lišeno pjesničkih dekora). Također, obje knjige, na taj način, dočaravaju isto: intimnu tjeskobu, intelektualnu introvertiranost i mnogobrojne (najblaže rečeno) anomalije socijalnih sustava (države i obitelji) te njihovih složenih relacija s pojedincem u krajnje oskudnoj i dehumaniziranoj komunikaciji.

Čitajući i jednu i drugu knjigu stalno smo pod dojmom „rigidne osjetljivosti” Gromačina jezika, njezina neprepuštanja emocijama, no, usprkos tome, dovoljno jasno

oblikovane tuge, depresije, melankolije te neizvjesnosti pred budućnošću. Na specifičan način ta autoričina osjećajnost utkana je u tkivo jezika, u pjesničke slike koje se doimlju poput onih okamenjenih statua koje su za vječna vremena na svojim licima zaustavile bol osobe koju označavaju.

Prozna zbirka *Crnac* fragmentarno ispisuje, od stranice do stranice tijekom čitave knjige, kratke slike iz djetinjstva na selu u kojemu je Tatjana Gromača živjela sa svojim roditeljima i bakom, nostalgiju prema vlastitoj prošlosti obilježenoj odrastanjem u socijalno najnižem, siromašnom, neobrazovanom i neproduhovljenom radničkom sloju. No u njezinu pristupu takvu svome podrijetlu nema osude ni nadosobnoga preispitivanja tih važnih, njoj nenaklonjenih životnih odrednica.

Autorica je, dapače, svojom pripovjedačkom perspektivom sasvim „unutra” pa njezinu prozu doživljavamo kroz iznimnu prisnost, sraslost teksta i doživljaja vlastita života koji je imala. Tekst prozne knjige *Crnac* pršti prigušenim emocijama nad slikama iz djetinjstva, mučnim proživljavanjima studentice koja pripada dvama nacionalnim kodovima, hrvatskomu i srpskomu, te je za vrijeme rata morala skrivati svoje nacionalno podrijetlo. *Crnac* je metafora o obilježjima koja diskriminiraju i ugrožavaju pojedinca, pasiviziraju ga i čine nemoćnim, posustalim u vjeri u bilo koji aspekt ljudskosti.

Prizori zapamćene tuge djeteta koje je slučajno ugušilo malog pačića (ljubeći ga i grleći) slike su ranoga upoznavanja nestanka, smrti, koja će najstrašnije oblike zadobiti za vrijeme rata u Hrvatskoj, u njezinim studentskim danima, i to su kontrasti kojima autorica ostvaruje snažne umjetničke dojmove.

Ćudljive poput starinskih crno-bijelih, blago požutjelih fotografija jesu i slike sjećanja o majci i ocu i njihovoj „običnosti”, o baki koja ju je ponekad znala istući (pogotovo onda kada bi joj, kao religioznoj, znala dotrčati i ispjevati „Isus Krist, motorist, Majka Božja biciklist!”, ne predbacujući ni kao pripovjedačica baki sankciju i nerazumijevanje dječje nevinosti i posvemašnje maštovitosti), o malim dječacima, njezinim prijateljima iz ranoga djetinjstva koji su s (pravim zadovoljstvom) morali jesti kolačiće od blata i njezine mokraće.

Vežanost za nanu i dedu iz „neprijateljske” zemlje, majčine roditelje, posjeti u djetinjstvu njima i tetkama, otvara, uz postojeću riznicu sjećanja kod koje Tatjana Gromača uzme prašnjavi predmet iz djetinjstva i zasjaji njime, i problematiku manjinskoga srpskog naroda, apostrofirani užas koji je u danima studiranja i radnih početaka proživljavala kao kći majke „neprijateljskoga” naroda. Pritom Gromača ne



proziva i ne imenuje nikoga („Mjesto u kojem se rodila majka sada je bilo neprijateljsko.“, 72. str.).

No čitatelji ove knjige mogu osjetiti njezino bilo koje uplašeno tuče, njezin strah od rata koji podrovljuje obitelj (naravno, najviše onu miješanu, hrvatsko-srpsku), strah od državnoga sustava i policije, od uniforme, od institucija i zakona, kao od inkarniranih oblika totalitarističkih država i njihove, često čak, birokratski neuhvatljive, zapletene moći koju pojedinac doživljava, a pred kojom se osjeća nemoćnim i jadnim.

Autoričina nova knjiga *Crnac*, poput njezina prvijenca, svojevrstan je prosvjed nad međuljudskim odnosima općenito, prikazanima poput mreže okrutnosti, nedostatka međusobnoga razumijevanja i bilo kakva suosjećanja. U iznošenju te vlastite vizije socijalnih odnosa (uvjetovanih socijalnim problemima i golom egzistencijom) Tatjana Gromača nije ni na trenutke patetična ni malodušna. Obje zbirke pune su cinizma i ironije, jedinoga intelektualnog oružja socijalno izloženoga i nezaštićenoga bića („poželjnim“ svojstvima).

No autorica je identificirana s problemima obiteljskih i širih društvenih krugova, erozijom zajednice u svim njezinim aspektima, gotovo na način na koji se „žrtve“ identificiraju s „krvnicima“ i osjećaju krivnju za svoja „nedjela“, za činjenicu što, karikirano rečeno, uopće „postoje“ i time (kao da) već daju dovoljan razlog svomu „krvniku“ za njegovo djelo, njegovu „odmazdu“.

Ipak, unatoč deziluzionizmu, Tatjana Gromača postavlja pitanja, naoko upućena samoj sebi, ali u biti usmjerena okolini, pitanja o tome u što trebamo vjerovati, što trebamo činiti, trebamo li živjeti po normama, možemo li izaći iz vlastitih okvira.

Tako je njezino pisanje o samoj sebi i vlastitoj obitelji čin ne samo iskrena intimnog otvaranja, ogromna hrabrost, već i njezina osubujna vjera da ćemo ju razumjeti.

Proznu zbirku *Crnac*, kao i autoričinu poeziju, obilježava suštinska poetska začudnost, kao i otvorenost i senzibilnost da se govori o bolnim temama, često gušenima u sramu i krivnji. Kroz tu hrabrost da uviđa kakvoću opora života, Gromača ostvaruje vlastitu umjetničku i ljudsku slobodu, čime se referentno povezuje s literarnim kontekstom svjetova pjesnika poput Fernanda Pessoae ili Gregoryja Corsoa.

I pjesme i proze Tatjane Gromače ujedno su i snažna reakcija povrijeđenosti, kao i iznimna prijemčivost života oko nje. Obje knjige sestrinski se nadopunjuju: prozni fragmenti po svojoj su intonaciji vrlo bliski njezinoj poeziji, i to stoga što sadržajno

eksploatiraju njezinu sferičnu duševnost i duhovnost, a osim toga imaju i stihovanu formu, nalikuju pjesmama u prozi. Također, možemo reći, ako smo već pročitali njezine pjesme, koje su bliske govoru, odnosno proznomu diskursu, da će prozna knjiga *Crnac* obogatiti upravo te dojmove, pojasniti ispriповijedanim pričama osjećajnost u tim pjesmama.

Prozna zbirka *Crnac* predstavlja djelo u kojemu svaki dio pjesnički simbolizira cjelinu Gromačinih iskustava i osjećaja, kao što je i sama cjelina njezina autorizma sadržana u svakome dijelu njezine iskustvenosti, razmišljanja i osjećaja koji ih prate. Gromačina poosobljena konceptualnost živa je refleksija svijeta oko nje pa će se u njezinu odrastanju moći prepoznati mnogi čitatelji, ljudi s naših prostora, koji su imali jednake nesigurnosti u sebe, strahove pred životom, pred budućnošću. Gromačina knjiga *Crnac* budi osjećaje empatije prema bijedi i poniženosti ljudi s dna socijalne, klasne i ekonomske ljestvice.

U njezinu stvaralaštvu upravo je socijalno vrlo bitno: kao odrednica emocionalnoga i uopće psihološkoga ustroja te kao pokretač stvaralačkoga impulsa. Tako će, naprimjer, motiv krađe biti prisutan u obje Gromačine knjige; krađa je nužnost neimućne, izgladnjele studentice u velikome gradu, ali i moment opozicije društvu, nepoznavanje socijalnih „pravila” u trenucima gladi. Iako je sankcija u *Crncu* prisutna, prisutna je i nesvjesnost „posvojnoga” (materijalnih vrijednosti) te svijest o okrutnosti, bešćutnosti „povlaštenih” (onih koji imaju: dobro podrijetlo, poželjnu nacionalnost, dobru imovinu, neku titulu i moć itd.).

Citirajući durasovsku atmosferu ljubavnih muško-ženskih odnosa, ona će vlastite ljubavne odnose (fragmente priča) ispreplesti odrednicama vlastita podrijetla, nacionalnoga i klasnoga, ali i zadržati romantiku u neromantičnoj zbilji rata, u danima studiranja i života u hladnim studentskim sobama, zarađivanja za život čišćenjem stanova kod bogatih i bahatih starijih gospođa. Bez vizije budućnosti, u trenutnoj utjesi.

Socijalno određeno Gromačino stvaralaštvo promiče čitateljevu osjetljivost na društvene nejednakosti i nepravde koje iz njih proistječu, na okrutne probleme pojedinaca i njihovih obitelji unutar kompleksne nacionalne problematike, na sve vrste stradanja.

Obje knjige Tatjane Gromače uprisutvljuju bolne točke njezina senzibilnoga bića, one koje su se skupljale u njoj kao u prerano sazrelu djetetu, čuvale se kroz mladelaštvo

---

studentice i mlade žene, i to, u tim etapama života, u oblicima gotovo djetinje iskrenosti i nevinosti, vlastite čistoće u odnosu na svijet. Svoje osjetljivosti koju nam podaruje.

## Sanja Lovrenčić: *Portret kuće*

Naklada MD, Zagreb, 2001.

Prozno djelo *Portret kuće* autorice Sanje Lovrenčić suočava nas s dvojbom o osnovnim autoričnim literarnim i svjetonazornim uporištima nudeći nam zauzvrat živu lavinu ugođaja u njezinim razigranim impresionističkim solilokvijima. U zanosu dojmova, čitajući ovo djelo, povremeno se pitamo ima li uopće tih uporišta.

Ipak reći da nekom djelu nedostaju takva uporišta gore je nego reći da su ona na specifičan način prikrivena jer mu time oduzimamo važnu vrijednosnu dimenziju, umjesto da se potrudimo pronaći je ako postoji. Stoga se ispravljam: *Portret kuće* prava je riznica raznovrsnih autoričinih istančanih dojmova, knjiga i u nama pobuđuje impresionističku reakciju, ali koja u samim („obostranim“) impresijama ipak ne završava.

U onoj etapi čitanja djela *Portret kuće* književnice Sanje Lovrenčić, kada se naši dojmovi već ponešto „slegnu“, zapažamo da je to djelo poput snopa osebujno isprepletenih literarnih „transformacija“ temeljnih proznih elemenata (uloge pripovjedača, priče, vremena, prostora, likova). Njihovo razumijevanje možda ponešto „otežavaju“, a ponešto objašnjavaju, činjenice o autoričinu književnome opusu koji sadrži nekoliko objavljenih zbirki pjesama, nekoliko knjiga priča za djecu, zbirku kratkih proza i jedan roman te radiodramske tekstove. Takvi podaci za razumijevanje književnoga djela *Portret kuće* imaju važnost utoliko što nam svjedoče da se u njemu radi o spoju proznoga teksta i literarnih iskustvenih sadržaja poezije i drame. U ovome su proznome djelu osobito poetski elementi iznimno zaslužni za bujne senzacije kojima smo prilikom čina čitanja obasipani, kao očiti tragovi autoričinih ranijih pjesničkih radova.

Budući da se „osjećamo“ kao da čitamo poeziju, čitajući proznu knjigu *Portret kuće* ipak se povremeno pitamo radi li se o nastavku autoričine poetične orijentacije razvidne kroz njezin literarni opus, o poeziji odjevenoj u formu proze ili samo o njezinim vlastitim poetskim utjecajima na vlastiti rad u sferi proznoga diskursa? Možda bi situacija bila jednostavnija da smo lišeni takvih informacija i da „gledamo“ ovo djelo „nevinim okom“, da ga čitamo kao da ništa ne znamo o kontekstu ostalih autoričinih

radova ili da te podatke namjerno nastojimo „zanemariti“ odričući im ikakvu „iradijacijsku“ snagu. No mislim da bi i tada ovo djelo u svakome svojem pripovjednom aspektu uvijek iznova produbljavalo rascjep naše osnovne genološke dvojbe: radi li se o prozi ili o nekoj drugoj književnoj vrsti?

Moglo bi se primijetiti da je ovakvo „teoretiziranje“ i nepotrebno ako nam djelo *Portret kuće* pruža dovoljan „užitak“, kao što nam ga i pruža, i to u svojoj poetičnoj asocijativnosti, višeznačnosti, konotativnosti, općem ugođaju. Ako bismo u skladu s tim poetičkim značajkama ustanovili da se ovaj tekst „sadržajno“ približava poeziji u tolikoj mjeri da ga nije potrebno klasificirati kao prozu, možda bismo zatvorili vrata pregrštu teoretskih problema koje tekst otvara. Naime s poetičkim elementima u ovome književnom tekstu srasli su prozni elementi i oni otvaraju pitanja: poetički elementi pružaju određeni ugođaj u impresionističkome sloju djela, no također prisutne prozne elemente (pripovjedač, priča, likovi, vrijeme, prostor) nije jednostavno smisleno povezati i razumjeti, kao ni denotativnu razinu djela bogate konotativnosti.

No crte „posebnosti“ ne nedostaje ni poetskoj razini ove vrlo lirične i emotivne proze. Naime zamjećujemo često autoričino stvaranje kategorija, počevši od prostora kuće koja je polazište narativne strukture djela pa sve do kategorizacije ljudi i njihovih osobina, gotovo smještanje u „ladice“, a to je pomalo neobično za poeziju za koju nisu karakteristične filozofičnost, racionalnost i intelektualnost.

*Portret kuće* prozno je djelo koje iz poglavlja u poglavlje opisuje različite dijelove interijera jedne kuće, i to na način subjektivne proživljenosti toga prostora. Unutrašnjost kuće koju autorica „portretira“ (iako nije uvijek jasno radi li se o kući u kojoj je stvarno živjela, o roditeljskome domu ili o nekoj zamišljenoj kući u kojoj je s voljenom osobom željela živjeti), sadrži simboliku unutrašnjih stanja autorice, njezinih raspoloženja, sjećanja, očekivanja. Kada smo na području poezije, uopće nam nisu „jako“ bitna ta pitanja (je li kuća o kojoj se radi stvarna ili nestvarna, štoviše uživamo u lepršavoj igri njezinih konotata), no kada smo na području proze, trebamo čvršće temelje.

Unatoč tome autorica kroz vlastite doživljaje unutrašnjega prostora progovara o relacijama društvenoga i intimnoga, javnoga i privatnoga, kao i o pitanjima obiteljskih odnosa, o njihovu mjestu na granici tih dviju sfera. Iako se autorici bitni detalji o

pojednim članovima i njihovim ulogama kontinuirano provlače ovom knjigom, u onim dijelovima ovoga proznog teksta u kojima se uloga najužega kruga obiteljskih članova osvješčuje i naglašava uočljive su dvije autoričine „intencije“: težnja za „formalizacijom“ obiteljskih odnosa (da uloge s kojima smo se u prvim fazama života najviše susretali budu na „svome mjestu“, da budu onakve kakve bismo željeli da budu) i njihovim razumijevanjem (uloga kakve one doista jesu, s nizom međusobnih povreda i opraštanja), kao i težnja da se shvate i putem obiteljskih uloga objasne novi odnosi koje stvaramo tijekom života.

U tome smislu „portretiranje“ kuće shvaćamo zapravo kao „prostor“ ljudske duše: neki dijelovi ljudske duše svijetli su i prozračni zbog „prozora“ otvorenih prema svijetu, našoj društvenoj okolini i u njima je ugodno boraviti, neki su, međutim, mračni i zatvoreni, zatrpani problemima koji su poput starinskoga namještaja postali prošlost.

U proznoj je knjizi *Portret kuće* perspektiva kojom se pripovijeda polifonična, autoričina perspektiva pomiče se s jednoga lika na drugi (ako „likove“ shvatimo kao različite pripovjedne vizure istoga, autoričina svjetonazora), no povremeno imamo dojam „preklapajućih“ perspektiva. Primjerice iako nam, čitajući ovo djelo, nije posve jasno „pripovijeda“ li se u njemu iz perspektive jedne „starice“, čijim prebiranjem po vlastitim sjećanjima i zapisivanjem vlastitih „kontemplacija“ počinje ovo djelo, ili se u njemu pripovijeda iz perspektive njezine „nećakinje“ (ili je to „starica“ u mladim danima) koja pokušava pojmiti vlastiti život u sadašnjosti, iz perspektive nekoga muškarca ili su to tek različiti autoričini pripovjedni aspekti. U svakom slučaju, svi nam ti aspekti i pripovjedne perspektive kazuju isto: neovisno o generacijskim jazovima i vremenu u kojemu naš pojedinačni život traje, gotovo ciklički se ponavljaju tragične ljudske sudbine, neostvarene ljubavi, usamljenost i, na koncu, resignacija.

Osnovna je tema ovoga proznog djela, do u nijanse razrađena kroz različite pripovjedne perspektive u njoj, neostvarena ljubavna priča, problem komunikacije između muškarca i žene, očekivanoga i dobivenoga, realnih i nerealnih želja u ljubavnim odnosima i to, možda ponajviše, zbog unutrašnjih barijera koje sputavaju otvorene odnose.

Unatoč razbijenomu kronološkom redu i pomiješanim pripovjednim perspektivama, retrospektivnim „analizama“ uspomena ili nečijim trenutačnim proživljavanjima, konstantu ove tematike čini trajno i duboko ženino ljubavno obraćanje muškarcu. Ono je nenapadno, prikriveno, prigušenih strasti i takvo da posjeduje utjecajnu snagu u kreiranju životnoga svjetonazora: život bez realizacije ljubavnoga odnosa s vremenom postaje siv, nestrastven i jednoličan. U tome su smislu u jednome poglavlju spominjani simbolični motivi „leda“ i „vatre“ kao prevladavanja razuma nad osjećajima (kada su okolnosti protiv nas), motiv „ptice“ koja simbolizira slobodu i „vode“ koja znači sam život, ali i podsjeća na naš unutrašnji svijet koji dugo izmiče oblikovanju i društvenim nastojanjima da ga se ukalupi.

Iako unutar ove iznimno impresionističke proze ne susrećemo pobunu protiv fatuma života nego „dostojanstven“ zagrljaj s njim, ipak se u jednom poglavlju knjige pojavljuje i ekspresionistički detalj, netipičan za osnovnu intonaciju cjelokupnoga djela. To je motiv „tijela“ nasilno ometanoga u plivanju (zapravo u slobodnome djelovanju), sa simbolikom unutrašnje podvojenosti bića, jer je nasilje prema ostvarivanju slobode predstavljeno i kao vanjsko i kao „pounutreno“ sputavanje slobode i individualnosti koje uzrokuje trajno povlačenje u „vlastiti“, prosuđujući na temelju ovoga proznog djela, vrlo maštovit umjetnički svijet.

Zaključno rečeno, prozno djelo Sanje Lovrenčić, poput mnogih suvremenih djela, izmiče preciznim genološkim klasifikacijama, što je jedna od njegovih temeljnih značajki, a implicira i probleme tumačenja njegovih i poetskih i proznih aspekata. *Portret kuće* Sanje Lovrenčić hibridni je spoj narativnoga diskursa s lirskim i dramskim elementima, s dnevničkim, epistolarnim i memoarskim pasažima, a fragmentarnim pripovijedanjem kroz koje se postupno gradi ljubavna priča između muškarca i žene, nepostojanjem fabule, konfuzijom u određenju vremena i prostora zbivanja, ili, primjerice, izostavljanjem ikakva globalnijega zahvata u društvenu problematiku, možemo reći da se najviše približava pojmu modernoga romana. Koji doduše više „doživljavamo“ kao poeziju.

## **Damir Miloš: *Kornatske priče***

**Naklada Ljevak, Zagreb, 2006.**

Nova prozna knjiga Damira Miloša, književnika koji je svoju karijeru počeo kao sveučilišni profesor, ali ju je napustio postavši profesionalnim instruktorom jedrenja, knjiga je priča pod nazivom *Kornatske priče*, objavljena 2006. g. u izdanju Naklade Ljevak, dokaz objedinjenja dotjeranoga (i „stečenoga“) literarnog koncepta i ljubavi prema moru. Nastala godinu dana poslije *Vodiča po otoku* Senka Karuze, knjige s kojom je mnogi kritičari uspoređuju, nalazeći im mnoge zajedničke karakteristike i kontekstualizirajući je u njoj – sadržajno, anegdotalno, fragmentacijskim pristupom temama, zadivljenošću otočkim pejzažom kao egzistencijalnoj alternativni gradu, Miloševa knjiga osvježenje je i za ljubitelje lijepa književnosti i za ljubitelje otoka i mora.

*Kornatske priče* Damira Miloša knjiga je koja se sastoji od dvadeset osam priča o moru, o otocima i legendama o njima, ali i filozofična refleksija o ljudima i životu kroz prikaz stanovnika kornatskih otoka. No iako ti rijetki stanovnici kornatih otoka kroz dijaloge s pripovjedačem i kroz njegova razmišljanja o njima oglašavaju vlastite osobenačke svjetonazore u ovim pričama, česta introspektivna poniranja pripovjedača sugeriraju da je autor fokusiran na privatnu izolaciju i individualizam: „Osjećao sam misli, kako naviru, poput svjetionika koji se otapa, misli koje gotovo nisam mogao ukrotiti. Kao da ih je nešto otpustilo, otok ovaj, samoća, ili moje golemo zadovoljstvo što sam ostao sam. Od veselja su podivljale.“ (14. str.) Tako pripovjedačeva samoća i egzistencijalno istraživanje vlastita bitka čine okosnicu ovoga književnog djela.

Iako se u ovome romanu susrećemo samo s otočanima, dijalozi našega pripovjedača s njima, kao i činjenica da su svi oni svojevoljni izgnanici iz gradova, govori posredno i o gradskome životu i njegovim vrijednostima koje su ovi ljudi napustili. U tom smislu Miloševa knjiga od svoga početka pa do kraja paralelno provlači suprotne svjetove: svijet prirodnih ljepota i svijet društvenih relacija (sa svijetom otoka u prvome planu i svijetom grada u pozadini) te svijet realiteta i svijet mašte, fantazije, mita.

Tako o pripovjedaču, čije motive dolaska s ribarima na Kornate ne znamo, kroz njegov naglašeno zadivljujući odnos prema diviniziranoj prirodi otoka i mora, brzo zaključujemo da je čovjek iz grada, civilizacije, komoditeta, komercijalnih vrijednosti, marketinških ambijenata, potrošačkoga društva te da je njegov dolazak na Kornate



kruzoovski dolazak u osamu, bijeg kao na gotovo pusti otok. No kontrast pripovjedačevoj usamljenosti i njegovoj percepciji usamljenosti stanovnika kornatskih otoka izražava starac u priči *Hestija* s kojim se pripovjedač sprijateljuje: „Ne povezuju ova brda naše utabane staze. Naše! Razumiješ, otoci su na svoj način povezani i nisu osamljeni. Nisu napušteni, pusti ili nenastanjeni. To je slika nas samih. Mi smo takvi, mi smo napušteni. Jer mi smo ti koji su iz uobičajenog svijeta otišli i odabrali izgnanstvo. Jer to i jest izgnanstvo! Život koji mi živimo nije normalan, nije uobičajen, a to znači i izgnan.“ (111. str.) Lik starca s otoka predstavlja kritiku mnogih ljudskih karakternih osobina, poput sebičnosti i samozavaravanja: „Loše je to što smo se uljuljali u zadivljenost sobom. Ništa drugo ne radimo, nego se zavaravamo da uživamo.“ (112. str.)

Iako je pred nama zbirka zasebnih priča, Miloševe *Kornatske priče* objedinjuje vizura jednoga pripovjedača, a priče su povezane istim likovima u njima i istim mjestom radnje koje je povezano nitima autorova razgledavanja kornatskih otoka, što upućuje na romanesknu strukturu knjige. Već prva priča pod nazivom *Proversa* susreće nas s filmskim „uvodom bez uvoda“ – dolaskom anonimnoga pripovjedača sa skupinom ribara na Kornate.

Ljepota otoka iščitava se već od prvih stranica, iz aspekta pripovjedača sa smislom za realistične detalje, približavajući pripovjedni diskurs putopisnoj i esejističkoj prozi. Ugođaj mora i otoka zimi, fokusiranje plitke vode po kojoj plovi s ribarima, mijene mora, promjene boja, oprezna plovidba da se ne nasuku na kamenje koje se nazire u vodi, kamenjar i susret s osamljenim, tajanstvenim starcem uvod su u roman koji obiluje detaljima otočkoga arhipelaga, liričnim pristupom brojnim motivima otočkoga života te kontemplacijama pripovjedača.

Mnoge priče u ovoj knjizi zvuče dvostruko: mirom zimskoga otočkoga pejzaža i šapatom njegovih povučeni stanovnika, ali iza tih redova mira čujemo potmule zvuke automobila, osjećamo smrad auspuha, stres i titraje urbanoga nerva od kojih je pripovjedač pobjegao u naručje otoka, možda nošen samoćom ili avanturizmom i oduševljenjem prirodom, čak ogromnom biofilijom koja zadivljuje i iskonskim optimizmom.

Prisutne i naglašene čulne senzacije, hedonizam, opisi hrane, začina, spremljenih gotovih jela otočke kuhinje stapaju se s osjećajem individualizma u susretu s prirodom, koja odiše mudrošću i ljepotom: „Otežane ljepljivim snijegom, vidno umorne, usporene,

vikao sam među njih, tjerajući ih, želeći biti svjedokom na vrhu, svjedokom snijegom uzvišene ljepote. Konačno, na vrhu! Udišem ga, vrh i sve ispod njega.“ (15. str.)

Zadivljuje predanost, otvorenost i ushićenost ljepotom i mističnošću otoka, istraživanje vlastite duše i duše otočana, odmak i pročišćavanje od grada, koji je gotovo kao bodlerovski mračni grad, kao sjena, nadvijen nad pripovjedačem. Taj kontrast osjeća se snažno kroz knjigu, kao i preispitivanje konvencionalnih urbanih, civilizacijskih vrijednosti suprotstavljenih ekscentrizmu, bizarnosti otočana koja se dosta vjerno reflektira kroz neobičan i dosta reduciran govor, sveden na poruke i često artifičijelan, intonacijski pretopljen s pripovjedačevim.

Tako se, zbog nedostatka govornih razlika, dijalozi sa starcem, sa staricom i sa svjetioničarom stapaju s iskazima i unutrašnjim monolozima pripovjedača što ukazuje na to da Damir Miloš nije namjeravao ići u dublju psihologizaciju i karakterizaciju svojih likova pa ni kroz detalje davati slike pojedinačnih karaktera, već da mu oni služe isključivo kao nosioci ideja i apstraktnih misli. No otočani ipak simboliziraju slobodu i individualnost jer se kroz naglašenu kritiku ljudske sebičnosti i narcisoidnosti razotkriva pripovjedačevo divljenje osobama koje su svoje, bizarne, nekonvencionalne.

Osobito je interesantan lik svjetioničara koji u jednoj priči, u razgovoru s pripovjedačem, izražava ideju tradicije, nasljeđa, usmene predaje, „priče“ koja može biti i pisana riječ, dakle književno djelo: „U ovim našim krajevima kao da nas je napustilo pamćenje. Kao da smo zaboravili pretke. O svemu se šuti. I umjesto da ovi otoci budu pošumljeni mnoštvom priča iz davnina, tek se u ponekim uvalama mogu naći tragovi života i nekakvog, ipak događanja.“ (106. str.)

Ovaj roman ipak ne prezentira solipsistički svjetonazor pripovjedača. Prizivanje Zaratustre i divljenje prirodi odaju gotovo poganski, pretkršćanski mitski pogled na prirodu i život, filozofiju dijonizijske svetkovine prirode, deontološki zanos, potrebu za univerzalnim, vječnim, nadljudskim, natpojedinačnim. Miloš ne prodikuje, ne kritizira, ne podučava, njegov doživljaj otoka literarna je poslastica, estetski izbrušena, građena od opisa flore i faune, ribarskih priča, morskih legendi – o oluji, plimi, oseki, nastanku otoka, o ljubavnicima i tajnom bratstvu, o otočanima, satkana od slojeva novih saznanja o otoku, od snova, fantazija, ali i preciznih realističkih geografskih detalja.

Tako se knjigom paralelno provlače dva sloja – sloj prirodnih ljepota kornatskih otoka i njegova mitskoga pokrova i sloj istraživanja ljudske duše, a priroda je, poput

glavnoga lika u romanu, personificirana i s njom je pripovjedač u najbliskijoj vezi i u najsnažnijem doživljaju.

Miloševo književno djelo, prepuno navigacijskih metafora, dodiruje se s mediteranskom literaturom, odnosno književnošću koja proučava fenomen mora u životu ljudi, pomoraca i onih koji ostaju na kopnu; prisutni su motivi plovidbe, broda, sidra, stijena i brojnih drugih metafora. Uz bogate slojeve realizma *Kornatske priče* obavijene su maglicama fantastičnoga, bizarnoga, ali i slojem okupiranosti morem kao inspiracijom, simbolom života, promjene, opasnosti, nepredvidivosti.

More je subjekt ove knjige koja izražava ideju nepoznavanje mora i egocentrizam čovjeka, njegove potrebe da antropomorfizira prirodu oko sebe prema čemu se autor odnosi kritički: „Ustvari ljudi gotovo nikada ne govore o moru. Govore o sebi. I onda gordo tvrde kako je more ogledalo! A more nije ogledalo, u njemu se mogu ogledati samo narcisi. Kako ne shvaćaju da im se pogled odbija već od njegove površine?“ (49. str.) Isto govore i riječi starca, njegova svojevrsnoga alter ega: „Kad bi trebali nešto reći o moru, umjesto o moru ljudi pričaju o sebi ili o onome što bi drugi htjeli čuti.“ (50. str.)

Prema prirodi se Miloš odnosi istraživački, njezini zakoni pokušavaju se shvatiti, detalji kojima se pokušava obuhvatiti cjelina (iako ne zastupa holizam u quineovskome smislu), smisao prirode i mjesto čovjeka u njoj. U priči *Naplavina* naš pripovjedač naići će na komadić drveta u moru te će mu pokušati pronaći prošlost, shvatiti čega je dio, možda dijela maske, „naplavljujući“ se na filozofske ideje da nema kohorentnosti i holizma, da postoje samo dijelovi: „Ne, u ovom svijetu ne postoji cjelina koja tumači svaki djelić nečijeg postojanja.“ (87. str.).

Pred kraj romana i svoga života starac se obraća pripovjedaču, da se suoči sam sa sobom, da ne mistificira otoke i otočane: „Ovi otoci nisu purgatorij! Niti su Arkadija! Ljudi ovdje nisu drugačiji nego što jesu! Ti nemaš pravo ovdje glumiti nekog drugog! Tajne ovog otočja nisu ovdje skrivene tvojem otkrivanju sebe! Makni tu mreću s očiju kojom si sam sebe okitio kad si ovamo dolazio!“ (59. str.)

Roman završava smrću starca, događajem koji dosta neočekivano i pre naglo završava roman. No ipak u tom događaju smrti starca pred pripovjedačem, u starčevu oproštaju od pripovjedača, ali i od života i ljudi općenito, možemo vidjeti simbol nove, humane spona koju je pripovjedač s njim uspostavio jer ga upravo on otpuća u njegovu dobrovoljnu smrt, dajući ga moru, zajedničkoj kaseli svih otočana i riznici tajni ljudskoga postojanja.

## Ivan Vidić: *Violator/Ona govori*

Algoritam, Zagreb, 2007.

Još se jedno ime suvremene hrvatske prozne produkcije pojavilo pred nama – Ivan Vidić s naslovom *Violator/Ona govori*. Iako je riječ o književniku mlađe generacije pisaca, iz njegove biografije saznajemo da je njegovo umjetničko iskustvo intertekstualno te da iza sebe, uz prozu, ima objavljene kazališne komade i filmske scenarije.

Upravo je iskustvo pisanja dramskih tekstova prisutno u njegovu novome književnom djelu sadržanome od dvaju proznih tekstova pod naslovom *Violator/Ona govori*. Taj se dramski utjecaj prije svega odnosi na drugi dio knjige naslovljen kao *Ona govori*. S prikrivenim aluzijama na Jasonovu prevaru Medeje i njezinu, arhetipsku opsesiju prema muškarcu koji ju je iznevjerio, tekst *Ona govori* podsjeća na Euripidovu *Medeju*. Ipak, zadržan ton tragičnih drama stvorio je dojam artificijelnosti u govoru likova i njihovoj karakterizaciji: „Govor u noći, svjetlo na uspomene, slušaj i istinu ćeš čuti. Zbog nje si i došao. Došao si po uspomene. Došao si po svoje.“

U formi monologa tekst *Ona govori* iskaz je ženskoga lika o izdaji muškarca prema ženi, ispričovijedan strastveno i s patosom. Feministički osviješteno ženski lik sagledava svoju trenutnu životnu situaciju pogoršanu odmicanjem od reproduktivne biološke dobi – starenjem uz koju razočaranost u životnoga suputnika i neostvarenost obitelji nosi osjećaj vlastite promašenosti.

Unutar te forme zadržane do kraja teksta prisutne su sekvence upravnoga govora ispisane kao neupravni govor, odnosno bez znakova navodnika: „Popij za hrabrost. Ali opit ću se. Što onda, šuti, pij i opij se.“. Takvim postupcima naglasila se emocionalna stopljenost muškoga i ženskoga lika te osjećaj realnosti unutrašnjega svijeta ženskoga lika, njezina fiksacija vlastitih, bolnih i tragičnih intimnih trenutaka. Međutim patetičnost (destruktivnih i autodestruktivnih) likova i njihovi dijalozi, korespondentniji još i više klasicističkoj drami, neuvjerljivi su i pomalo zamorni suvremenom čitatelju.

*Violator/Ona govori* dva su prozna teksta ukomponirana u cjelinu jedne knjige koja i svojim naslovima i „podijeljenim“ tekstovima potvrđuje postojanje spolno-rodne opozicije kao svoje suvremene literarne odrednice. Glavni lik/pripovjedač *Violatora* muškarac je s viškom emocija agresije, a sve su njegove „mekše“ emocije društveno propisane kao neprihvatljive i nepoželjne za samoidentifikaciju u (prepoznatljivome)

kulturološkome okviru romana. Vjerojatno smišljeno, mačoistička pozicija *Violatora* kontrastirana je ženskomu pripovjednom perspektivom u tekstu *Ona govori* koja naglašenim feminističkim revoltom uravnotežuje prvi dio knjige.

I glavni lik *Violatora* i glavni lik u *Ona govori* eksplicitno su istaknuti u ovim pripovjednim teksturama, u odnosu na druge likove, ali i na čitatelje te su podjednako superiorno situirani u ambijentima vlastite svijesti. No psihijatrijska bolnica kao mjesto „radnje“ u *Violatoru* doimlje se kao semantička ekstenzija neurotičnosti lika – pa tako i bolesnici, liječnici, medicinske sestre, ali i čitav svijet izvan bolnice odiše bolešću, bolešću međuljudskih odnosa.

Osobito *Violator* postmodernistički koristi elemente romantičkoga, realističkoga, naturalističkoga, ekspresionističkoga, avangardnoga, pa i trivijalnoga romana. Primjerice mračne, samooptužujuće nijanse romana u nekim isповjednim sekvencama lika *Violatora* podsjetit će nas *Zapise iz mrtvoga doma* Dostojevskoga: „Otkad dišem i živim osjećam se kao razbojnik. Sve nepodopštine prvo sam činio iz koristi i zabave, kasnije, odrastajući, samo iz zabave; puke zabave radi.“ Također, sasvim je prepoznatljiva i capoteovska literarna dijagnostika – traženje psihološkoga i socijalnoga profila ubojice u poremećenim socijalnim odnosima u najranijoj dobi: „i ja, koji sam se liječio od alkoholizma i mržnje prema svijetu, a pritom i odrađivao kaznu zbog ubojstva iz puke zabave.“

Boravak u izoliranoj i zatvorenoj instituciji mjesto je koje u likovima *Violatora* pokreće maštu o bijegu pretvarajući ga u metaforu o slobodi. Ipak možda je Vidić pomalo naivno i impresionistički negativno prikazao cijelo društvo (izuzev duševnih bolesnika, kriminalaca, izopćenika iz društva) smatrajući ih uzrokom za devijacije problematičnih pojedinaca. Njegova kritika društva ne oslanja se na verifikacijsku podlogu (konkretnu priču), već isključivo funkcionira kroz projekciju glavnoga lika romana. Također ta je impresija temeljena na crno-bijeloj percepciji glavnoga lika kojemu su pacijenti žrtve, a liječnici predstavnici otuđenoga i dehumaniziranoga društva.

Tako se *Violator* može tumačiti i kao pokušaj konceptualizacije mladalačkoga bunta, ali i kritika društva – folknerovsko ulaženje u patologiju obiteljskih odnosa koje se negativno odražavaju na razvoj pojedinca: „njegov je manji brat, upravo čudesno sitan, cijelo vrijeme šuti po strani, trese nogom i trza ramenima, grize nokte do krvi i nervozno zvjera uokolo, mrzi, pati, upire olovku i divlje brzo crta po papiru koji je iščupao iz bratove teke. Skicira pakleni stroj, to ga smiruje.“

U središtu ovoga teksta svijest je pripovjedača/glavnoga lika na razmeđi sadašnjosti i prošlosti, stvarnosti i fikcije, dozvoljena polja kretanja i društvenih zabrana. Vraćanja u prošlost pokušaji su objašnjavanja njegove psihičke neuravnoteženosti, sklonosti nasilju, socijalne marginaliziranosti. Ta se potraga završava u obiteljskome nasljeđu, genetskome i socijalnome: „Zašto sam ovdje i kako je sve počelo? Što me to snašlo? Okrenuo sam lice podu i sklopio oči. Dajte mi još malo spavati. Možda – tamo dolje – potražiti sve te važne odgovore.“

U djelo *Violator* integrirana je, doduše dosta nespretno, i Nietzscheova ideja nadčovjeka: „Jedne noći ukazala mi se posve jasna slika novog čovjeka, čovjeka za nove pothvate i vidio sam ga kako se pred očima svjetine stvara, gradi, na divljenje i zavist mnoštva. Sklopio sam oči i pomislio: ja sam novi čovjek. Novi čovjek koji će izgraditi nove, ogromne, čudovišne strojeve koji će mrviti svijet, uništavati ga i ponovno stvarati.“

Vidićev stilski izričaj dosta je klišeiziran, a propovjedni ton, biblijska aluzivnost (često dosta banalna), približavaju ga romantičarskomu svjetonazoru i odmiču od realističnosti. Romantizam Vidićev očituje se i u pridavanju primarne važnosti subjektivitetu i maksimalnoj uzurpaciji recepcijskoga medija za pripovjedača/glavni lik koji je maksimalno aktivan pa je čitatelj zbog njegove sugestibilnosti konstantno blago omamljen. Ispovijedni ton u maniri je svakodnevnoga govora nižih društvenih slojeva. Romantičarski elementi romana očituju se i u tematiziranju usamljenosti glavnoga lika, njegova nepremostiva sukoba s društvom i, unatoč svemu, ogromne čežnje za srećom.

Elementi realističkoga romana očituju se, pak, u važnosti društvenih odnosa, odnosno analizi porodičnih i širih društvenih odnosa. Ipak te su analize bliže romantičarskomu „duhu“.

Unatoč prihvatljivoj dozi razbarušenosti prisutnih elemenata i značenja, semiotika bi se u *Violatoru*, sosirovskom terminologijom rečeno, mogla pitati o puno „označitelja“ i „označenih“. Drugim riječima u *Violatoru/Ona govori* bit ćemo, i to u velikoj mjeri, prepušteni fluidnosti riječi koje će nam biti problem razumjeti i smisaono kontekstualizirati

## **Marinko Koščec: *To malo pijeska na dlanu***

Profil, Zagreb, 2005.

Marinko Koščec autor je romana poetična naslova *To malo pijeska na dlanu*, objavljenoga 2005. g. u izdanju izdavačke kuće Profil. Riječ je o romanu čvrste romaneskne strukture, gotovo tradicionalističke uokvirene kompozicije u kojoj početak, tj. prvo i zadnje poglavlje u romanu čine sinkronicitet iz života glavnoga lika romana. Ipak unatoč čvrsto zadanu okviru razdvojene sinkronije („sadašnjega“ života glavnoga lika u Kanadi) i dijakronije („prošlosti“ glavnoga lika u Hrvatskoj), kao i prividno fiksnim kronotopima, samo vrijeme romana čini svijest likova, odnosno retrospekcije, nelinearna kronologija, prisjećanja, ili, pak anticipacije, potvrđujući, uz mnoga druga obilježja, modernost ovoga romana.

U središtu romana *To malo pijeska na dlanu* nalazi se ljubavna priča između likovne umjetnice i zaposlenika izdavačke kuće, koji su predstavljeni s pomnim psihologizmom, koji korespondira s njihovim profesijama. Upravo u načinu na koji su oblikovani likovi može se reći da je ta identifikacija „struke“ i „osobe“ (koja se primarno odnosi na najviše intelektualne sfere) autorov suptilno (i s velikom dozom cinizma) uhvaćeni trend suvremenoga društva.

U ovome je romanu kompleksna priča o ljubavi ispričana kroz dvije perspektive kao ljubavni dijalog dvoje intelektualaca. Koncentriran na dva lika, muški i ženski, roman predstavlja modernu varijantu romana lika, karaktera, ali i psihološkoga romana, u kojemu o svim zbivanjima saznajemo neposrednim svjedočenjem likova, svjedočenjem njihovih osjećaja i introspektivnih razmišljanja.

Kroz retrospekcije navedenih pripovjedača saznajemo da je ljubavna priča dvaju glavnih likova smještena u suvremeni hrvatski, prvenstveno, dakle, intelektualni ambijent – u intelektualnost kao „središte“ koje determinira relacije između likova, njihove svjetonazore, tj. percepciju i promišljanja vlastitih života. Kako su likovi do krajnjih detalja iznijansirani po svojoj (širokoj) socijalnoj i psihološkoj konfiguraciji, od „središta“ prema „rubovima“ nižu se slojevi njihovih obiteljskih i širih socijalnih pečata. U tim pozadinskim slojevima likova rastvaraju se njihovi obiteljski korijeni, podrijetlo koje čini stanovita materijalna (ekonomska) i duhovna (intelektualna) „prosječnost“ tzv. srednjega sloja iz prošloga, socijalističkoga, sustava, kao jedan od mogućih dubljih



uzroka njihova morbidnoga nevizionarstva i nihilizma spram raznih sfera vlastitih života.

Obiteljsko-uzročna (pozadinska), a osobito psihološka („središnja“ intelektualna) morfologija obaju likova determinirana je odrednicama postsocijalističkoga društva, i to prvenstveno općom krizom vrijednosti društva, svojevrsnim kaosom „vrijednosti“ koji iščitavamo kroz likove. Komplementarna u svome psihološkom profilu, oba lika predstavljena su s hipertrofiranom depresijom i pasivnošću u odnosu na vlastiti život, na vlastite želje i potrebe, kao rezultante tih osnovnih uzroka.

Iz poglavlja u poglavlje pratimo svojevrsne samoispovijesti likova, koje se mjestimice čine kao nekakav gluhi dijalog, kao pseudopisma koja su uputili jedno drugom, komunikacija koju nemaju. I ovaj roman u prvom redu tematizira upravo to: provaliju u komunikaciji između muško-ženskoga ljubavnog para, nedostatak potpune emotivne i intelektualne predanosti, nedostatak izravne „intimnosti“, potpuna davanja i primanja koja nagrizaju i finalno uništavaju i njihovu ljubav.

Zanimljivo je spomenuti detalj prvoga susreta i upoznavanje ovih dvaju glavnih likova na likovnoj izložbi. Takav prvi susret možda će se nekim čitateljima ovoga romana (uz mnoge druge detalje koji se mogu tretirati na isti takav način) učiniti paradigmatiskima i prizvati u njihovu sjećanju sliku Sabatova metafizičkoga romana *Tunel*. Zanimljiva je spona ovih dvaju romana potreba likova (evidentna kroz njihova razmišljanja u tom prvom susretu, kao i kroz česta retrogradna vraćanja na taj trenutak) za „istinskom“ komunikacijom i autentičnošću. Paralela se, također, može povući i u krajnjemu ogoljavanju likova, i to kroz princip društvene i intelektualne maske koju nose kao predstavnici elitnih slojeva društva te kroz njihovu težnju da tu neuravnoteženu situaciju prevladaju fanatičnom težnjom za „istinama“ o samima sebi, težnjom za autentičnošću. Ipak, teško da se kroz to može zaključiti da oni time ne bježe od samih sebe, da tom prividnom naglašenom, intelektualnom autorefleksivnošću ne bježe od problema u vlastitu životu.

Zanimljivo je da i glavni junak romana *To malo pijeska na dlanu* do istina o vlastitim ljubavnim vezama dolazi autodestruktivnim putem, tj. svojevrsnom inverzijom, slično kao i Sabatov slijepac Castel koji tek kroz nevjeru s prostitutkom koja potpuno hladno izvrši posao za koji je plaćena, u njenu hladnome ponašanju identificira lice žene koju voli. Sabatov lik slijepca metafora je intelektualca nesposobnoga za ljubav, osobe koja se guši u potpuno neplodnoj ljubavnoj vezi, metafora modernoga slijepca čije je



„sljepilo“ pripovjedaču tek sredstvo u prikazivanju suvremenoga čovjeka „slijepoga“ pored svih svojih čula, pored razuma o istinama o vlastitom (prvenstveno, možda, intimnom) životu, kojega ono nakraju odvodi u destrukciju.

Kafkijanska tjeskobnost društvenoga ambijenta, ironičnost pojedinca i njegova shizoidna vulnerabilnost prožimaju jednako *Tunel* i *To malo pijeska na dlanu* jer su to odgovori današnjega intelektualca (pa i hrvatskoga).

Likovi su predstavljeni u svoj kompleksnosti modernoga intelektualnog čovjeka, opterećenoga vlastitom obiteljskom i širom društvenom stigmom te odrastanjem, karakterističnim za odgojni roman, kao i opsesivnim osvrtnjem na prošlost, koji nužno dovodi do bijega od sadašnjosti, od života. Roman *To malo pijeska na dlanu* svojim esejizmom i refleksivnošću duboko je ukorijenjen u tradiciju hrvatskoga modernizma, obilježen eskapizmom od pozitivnih životnih, individualnih i društvenih potreba. Jer, iako su, naime, intelektualci u ovome romanu kritični, cinični i ironični u odnosu prema svome intelektualnom i kulturnom okruženju, oni su također i pasivni da išta mijenjaju.

Povezano s vrlo nesretnom i depresivnom ljubavnom pričom između ovih dvaju glavnih likova, naslov romana *To malo pijeska na dlanu* dobro oslikava svoju osnovnu ideju. Ono što držimo na dlanu dragocjeno je, malo ga ima, poput vode koja je dragocjena kada smo žedni, a pogotovo kada nemamo ni adekvatniju posudu osim vlastita dlana, što metaforički oslikava i aspekt našega Ja, sigurnosti u sebe, samopouzdanja. Roman Marinka Koščeca svojim naslovom govori o egzistencijalističkome karakteru, o egzistencijalističkome preispitivanju likova vlastite „egzistencije prije esencije“ te metatekstualnome odnosu prema egzistencijalističkoj književnoj tradiciji.

Ovaj roman tako govori o najvažnijim socijalnim potrebama, o ljubavi i potrazi za individualnom srećom, koju kao vrijednost likovi imaju u maloj količini, čiji su sami nositelji, ali i stvaraoci, odgovorni za nju. Zato ovaj roman, osim što pretresa oskudicu mnogih bitnih socijalnih vrijednosti za čovjeka, onoga pijeska koji se vrlo lako rasipa s dlana, klizi i izmiče kroz prste, simbolizira ujedno i odsustvo komunikacije i ljubavi u skućenu prostoru dlana. U kaotičnoj zakovitlanosti modernoga društva, sve većoj količini obaveza i stresa s kojima smo suočeni, prostor privatnoga sve je manji, on je gotovo nikakav, poražen javnim prostorom. To su one „negativne“ slobode, slobode „od“, slobode kao jedan vid „vegetiranja“ čovjekova intelektualnoga, emocionalnog i moralnog individualiteta.

Osim što roman Marinka Koščeca sasvim sigurno donosi mrežu raznih književnih tradicija, ovaj je roman potencijalno bojno polje suprotnosti, eruptivno nabijeni skriveni rat između muškarca i žene, liberalnoga i konzervativnoga, slobode i odsustva svake slobode, čovjeka slobodnoga u svakome smislu i onoga zarobljenog vlastitim negativnim nagonima, koji su, opet, rezultat heterogenih socijalnih pritisaka.

Iako je u romanu dano prostora perspektivi ženskoga lika, ova likovna umjetnica ipak je subordinirana muškome liku, čijom perspektivom, odnosno odlaskom u Kanadu roman i počinje i završava pa je ovaj roman pretežno i jedno suvremeno intelektualno muško „ja“, koje ruši sve mostove s okolinom, svojom domovinom, svojim kulturnim i profesionalnim krugom, svojom neostvarenom obitelji i ljubavlju.

Kao jedan antipod druga je paradigma, paradigma odlaska u Kanadu u kojoj je sve drugačije, u kojoj, kako zamjećuje na jednoj solidarnoj, marljivoj, druželjubivoj i vedroj kineskoj obitelji, nema mjesta za depresiju i tugu. Pa iako ciničan prema tamošnjoj hrvatskoj emigraciji, on registrira njihovu međusobnu obiteljsku povezanost, koje on nema.

## **Simo Mraović: *Gmünd***

**Durieux, Zagreb, 2004.**

U izdanju izdavačke kuće Durieux 2004. godine objavljena je nova knjiga pjesama Sime Mraovića pod naslovom *Gmünd*. Čitateljska publika koja je upoznata s Mraovićevim dosadašnjim književnim poetskim i proznim djelima moći će zapaziti da je autor i u svojoj novoj knjizi ostao u literarno-filozofskome dosluhu s poetikom svoga opusa. Naime na gotovo manifestni način karakterističan za avangardne poetike, Simo Mraović svojim pjesmama u ovoj knjizi (i njihovim porukama, pa čak i onda kada nam one djeluju kao da sadrže antiporuke ili kao da su prazne) vrlo angažirano apelira na recepciju specifično isprofilirane čitateljske publike. Njegov konativni angažman iznimno je strastven u svim pjesmama njegove nove zbirke, koje se, kada ih čitamo, doimlju kao da se šire izvan svih svojih granica, gibajući se vlastitim uzburkanim ekspresivnim ritmom. No vrijednost Mraovićevih pjesama nije samo u njihovoj izrazitoj emotivnosti, već i u autorovu umjetničkome konceptu vlastite poezije, odnosno njezina značenja i poruka.

Naime izražajne teksture (prvenstveno ritma) i mnogobrojnih vrednota govornoga jezika, pjesme u Mraovićevoj novoj knjizi *Gmünd* obraćaju se estetskomu ukusu njegovanu postmodernističkom umjetnošću. S aspekta njihovih „postmodernističkih“ poruka pjesme iz ove zbirke možemo razumijevati kao neku vrstu „konceptualne“ umjetnosti opčinjene rušenjem i opovrgavanjem svih tradicionalnih estetskih i etičkih vrijednosti, estetikom šoka i ružnoće. Međutim, unatoč brojnim negativnim topoima, ironiji i cinizmu, u svojoj „dubini“ Mraovićeve pjesme sadrže i svoju estetsku ljepotu. Plošno razbarušeni stihovi u svim pjesmama ove zbirke „dosljedno“ su provedeni kroz sve pjesme pa stvaraju dojam dobro organizirane cjeline iako to nisu, naravno, tradicionalno ustrojene pjesme (primjerice rimom). Također, Mraovićev kritičarski polet ne slijeće na prostranstva rezignacije i odustajanja od svijeta i života. Naprotiv njegove pjesme otkrivaju iskrenu ljudsku potragu za idealima te vjeru da su oni ostvarivi.

Istaknuta odrednica Mraovićevih pjesama iz njegove nove zbirke *Gmünd* ironijska je odmaknutost (autora) preme svijetu i životu općenito. Ta se ironija iščitava već kroz značenje naslova ove zbirke: *Gmünd* je manji, ni po čemu osobito poznat gradić u Austriji, no autoru, osim boravišta, on ima i značenje kroz koje se želi identificirati kao

fazbinderovski autsajder, marginalac, dobrovoljni otpadnik od društva, osobenjak koji ironizira i svoje vlastito, takvo mjesto u društvu.

Ipak, unatoč ironiji, Mraović poput romantičarskih pjesnika sklonih putovanjima u nove krajeve, pronalazi u tim krajevima mjesto svoje unutrašnje slobode. U njemu pjesnik, poput vječito osuđenoga putnika, Ahasfera, progovara o sebi nasuprot društvu i njegovim vrijednostima koje ga ograničavaju; *Gmünd* je lokus iz kojeg se pojedinac (autor) lakše može suprotstavljati jer mu predstavlja utočište za viziju sama sebe i društva te ostavlja prostora za njegovu „pobunu“. Tu drugu perspektivu kroz koju pjesnik promatra i ocjenjuje svijet izrazitije naglašava podnaslov knjige, *Superlight za drage građane*, koji ujedno sadrži i jednu dimenziju Mraovićeve odnosa prema svojim čitateljima, također nepoštedenih ni njegove ironije ni svojevrsne agresije.

*Gmünd* je, na određeni način, imaginarna odrednica Mraovićeve poezije koja, poput hobotnice, povezuje sva Mraovićeve duhovna i duševna, odnosno intelektualna (misaona) lutanja te spaja u jedinstvo modernistički rascjepkane tematske i motivske krugove u pjesmama ove zbirke. Na taj način koncipirana ova zbirka po svojoj osnovnoj intenciji podsjeća na pjesničke zbirke pjesnika starije hrvatske književnosti, i to prvenstveno na one iz dalmatinskoga (mediteranskog) kulturnog kruga, na traženje inspiracija izvan svoje sredine kakvu smo mogli čitati u pastoralnim romanima ili ladanjskim pričama itd.

No Mraović je, u punome smislu, pjesnik našega vremena pa se i u njegovoj poeziji, prvenstveno kroz najčešće korištene kratke rečenice, očituje napor življenja koje se u njegovim pjesmama očituju kroz kratke, brzo izmjenjivane slike banalne svakodnevice. Tako oblikovana poezija pod očitim je utjecajem suvremenih medija na umjetnost, no ujedno oslikava i medijske utjecaje na percepciju općenito, na sveukupnu pasivizaciju svijesti te otupljivanje na vlastitu privatnost, kao i na probleme u društvu, poput nasilja i slično.

Pokušati razumjeti Mraovićevu poeziju znači ući u njegovu misaonost i poruke njegovih pjesama, kao i uvidjeti autorovo umješno uspostavljanje jedinstvena oblikovanja pjesama. Zanimljivost ove zbirke jest da u njoj nijedna pjesma nije naslovljena, ukalupljena smjerom koji nudi naslov. Iako su samo dvije pjesme u zbirci razlomljene u strofe, svaki stih u svakoj pjesmi predstavlja jedna, točkom, završena rečenica, i to je provučeno čitavom zbirkom. Ta formalna dosljednost Mraovićevih

pjesama očituje se i u onim pjesmama čiji su stihovi sačinjeni i od nepotpunih rečenica, kao što su, naprimjer, rečenice iz sljedeće pjesme:

”Bog pogleda na svoj sat pa kaže.

Kasne.

Ili.

A.

Uranili su.” (42. str.)

Za Mraovićevu poeziju u zbirci *Gmünd* karakteristična je i velika glagoljivost, naglašena retoričnost, razgovorni stil koji u velikoj mjeri asocira na stil propovijedi.

U tom smislu možemo interpretirati i autorovo često spominjanje Boga koje se u njegovim pjesmama ne doimlje kao rezultat osobnih razloga i iskustava. U nekoliko pjesama on se direktno obraća Bogu, ne suzdržavajući se nimalo od ironije prema Tvorcu, čineći ga običnim, no i samome sebi prisnim. Mogli bismo reći da se u tome očituju utjecaji poezije Nicka Cavea.

Na isti način, Mraović se unutar takva, razgovornoga, stila obraća svojim čitateljima, kao naprimjer u stihu:

“Ne bavite se umjetnošću.

Dragi građani. (34. str.), ili, pak, ponegdje u ispovijednoj formi samom sebi, kao naprimjer u stihu:

“Krijem se ovdje u Gmündu.

Kao ratni zločinac.” (35. str.).

U formi osude, oštrog, buntovničkoga suprotstavljanja svim konvencijama građanskoga društva (s naglašenim referencijama na Baudelairea, homoseksualnost i narkomaniju, estetiku ružnoće i šoka, svijet bez moralnih granica) Mraović se ipak uz svu svoju ironiju potvrđuje književnikom koji vjeruje u univerzalne vrijednosti (pa čak i onda kada ih negira).

## **Simo Mraović: *Bajke za plažu***

Durieux, Zagreb, 2007.

Nova zbirka priča, *Bajke za plažu*, književnika i novinara Sime Mraovića objavljena u izdanju izdavačke kuće Durieux 2007. g. sadrži šezdeset priča. Osim što iza sebe Mraović ima objavljenih sedam pjesničkih zbirki, zbirka priča *Bajke za plažu* njegovo su treće prozno djelo, nakon romana *Konstantin Bogobojazni* i zbirke kolumnističkih tekstova *Varaj me nježno*. Iskustvo pisanja poezije primjetno je i u njegovoj novoj proznoj zbirci – i to prvenstveno kroz korištenje jezika u svrhu deskripcije socijalnih klasa i psiholoških profila likova. Naprimjer, u priči *Kuna po kuna – stan* imamo ortoepski napisane riječi: „ajriškofi“ i „espreso“ koje je u ovoj priči neimenovani „čovječuljak“ (prisutan i u drugim pričama) naručio „Nini i Ninotu“. Na jezično-stilskome planu ovo korištenje tuđica napisanih ortoepski stvara humorističan efekt, kao i gramatički neispravan dativ u muškome rodu vlastita imena Nino.

Zbirka priča *Bajke za plažu* nije koncipirana prema određenome načelu redoslijeda ili grupacija priča, što joj je, zapravo, i najveća zamjerka. Sastavljena je, naime, od Mraovićevih kolumnističkih priča (već objavljivanih u *Cosmopolitanu* i na internetskome „tportalu“) i od malih „jednostavnih oblika“ – formom kratkih priča s anegdotalnom crtom. No sve te priče, sadržajno i stilski vrlo heterogene, objedinjuje Mraovićev duhovit pristup, hinjena neozbiljnost, ironičnost, banaliziranje i apsurd.

I jedan i drugi tip priča u ovoj zbirci omogućavaju Mraoviću da se površno dotakne svih suvremenih tema, zbivanja i fenomena iz društvenoga i kulturnoga života, ali i izrazi svoj svjetonazor. On je izražen iz groteskno-ciničnoga, harmsovskoga rakursa i uobličen Mraovićevim prepoznatljivim stilom kratkih rečenica, sažetih poruka, direktne usmjerenosti na ciljani smisao, dakle, bez prevelikih digresija, „epske opširnosti“ ili poetizacija.

Neke priče, zabavne i namijenjene masovnoj publici, zapravo su Mraovićevi kolumnistički tekstovi, koji se ne uklapaju savršeno u cjelinu ove zbirke. Ti su tekstovi, pisani iz muškoga ugla i prepuni topla humora i ironije, ali ipak nedovoljno estetski

vrijedni da bi ravnopravno bili uvršteni u istu zbirku s literarnim pričama (*Evina kosa, Klopka za žene, Koliko puta* itd.).

Naslov knjige, *Bajke za plažu*, sugerira nam da prozu ove zbirke ne trebamo shvatiti ozbiljno, da ju možemo čitati kao laganu beletrističku knjigu kakvu nosimo kada smo, doslovno, na plaži. I zaista, ove priče čitaju se upravo tako, neobavezujuće i bez velikoga intelektualnog napora.

Iako u zbirci nemamo bajke već priče koje su iznimno referentne prema realnosti, Simo Mraović naziva ih u naslovu bajkama. Time on očito želi ironizirati sam svijet o kojemu piše, a to je realistički prepoznatljiv svijet (svijet kulture, književnih susreta, filmskih festivala itd.). No korištenje humora, snova, fokusiranje banalnoga, imaginarnost lika „čovječuljka“ otvorit će pukotine podsvjesnoga i omogućiti Mraoviću da stvarnost pomakne prema polu bajke, odnosno nestvarnome.

Mnoge priče u knjizi počinju istom rečenicom, sintagmatskom strukturom bajke: „Jednom davno“. Ta se sintagmatska struktura presijeca nastavkom „prije nekoliko dana“. Tim postupkom Mraović narušava sintaktički shematizam bajke (sintagma „prije nekoliko dana“ razbija uvod u bajku i smješta priču u realnu vremensku kategoriju), ali i pripovjedačke perspektive pripovjedača te uvodi i poigravanje s „očekivanjima“ čitatelja (ako ona još postoje, ako horizont čitatelja u susretu s Mraovićevim tekstom nije već prilično lišen faktora iznenađenja).

Već prva priča u knjizi, *Ah taj džez*, otkriva nam da Mraović svoj stil često gradi na suprotstavljanju i na metaforama: „nekom greškom, a možda slučajno, ili naprosto zbog uzvišenih namjera u nekom su gradu započela dva džez festivala“. U ovome je primjeru vidljivo da Mraović poseže za „binarnim konceptima“: greška ili namjera dijelovi su determinističkoga (uzročno-posljedičnog) poretka, ali slučajnost se u determinizam logički ne uklapa. Dakle imamo igru s logikom te sa stvarnim i „mogućim svjetovima“. Također liku ove priče ponuđena su dva džez-festivala između kojih može izabrati samo jedan, a kroz humor i igru Mraović parodira situacije raznih izbora i odluka.

U *Bajkama za plažu* zastupljene su brojne urbane teme, kao i urbani likovi – pisci, novinari, dečki iz kvartova, navijači Dinama, gosti lokalnih birtija. Također u pričama se izmjenjuju pripovijedanje u prvome i u trećemu licu te u muškome i u ženskome rodu, čime se Mraović „približava“ muškoj i ženskoj čitalačkoj publici ili, možda bolje rečeno, ironizira mušku i žensku kulturu življenja i njihove suvremene opsesije.

Mraovićeva je omiljena tema svijet medija i kulture te književnih i kulturnih događaja – u pričama ćemo se tako susresti s konkretnim, poznatim piscima, performansima, filmskim festivalima, književnim skupovima. Taj je svijet često izbanaliziran autorovim fokusiranjem na „nebitno“. Primjer je priča *Bejihad, Bejihad* u kojoj Mraović prenosi svoj doživljaj toga međunarodnog židovskog skupa održanoga 2007. g. u Opatiji i upoznavanje sa srpsko-židovskim književnikom Davidom Albaharijem iz Calgaryja: „Pisac Filip David, kao neki princ vatre, priča o davnim danima koji pamte Danila Kiša. Ovdje i ondje čuje se poneki uzdah. U posljednjem redu sjedi David Albahari. Malo je stariji nego na fotografijama.“

I mnoge druge priče dotiču svijet književnih krugova, kao naprimjer priča *Red brkatih somića*, te donose i Mraovićeve društveno-političke osvrte, odnosno pritajena gnušanja nad balkanskim ratnim zbivanjima u prošlosti: „nekolicina naših pisaca krene iz glavnog grada lijepe naše kraljevine na istok, u prijestolnicu susjednog kraljevstva s kojim smo donedavno ratovali. A čujte, prvo su išli trgovci, potom političari pa estradne zvijezde, a na kraju moraju i pisci.“ Sintaktički shematizirana struktura bajke pojačava dojam nestvarnosti društveno-političkih zbivanja na hrvatsko-srpskome planu, nekadašnjega rata i sadašnjega mira, prekinutih i ponovno uspostavljenih političkih, ekonomskih i kulturnih veza – zapravo njihovo semantičko izjednačavanje i dojam apsurdna. S druge strane neke priče, poput *Berlinskoga fleša*, izriču kontrast kultura i duboko međusobno nerazumijevanje europskoga kulturnog svijeta ratnih strahota na balkanskim prostorima – ta je priča koncentrirana oko dodjele nagrade Jasmini Žbanić za film *Grabovica* i brojnih žrtava silovanja u Bosni i Hercegovini.

U Mraovićevim pričama dotiče se i književna tradicija, no često se uklapa u tekst i onda kada nema posebnu funkciju: „Nije Roko lupao po vratima, nije psovao, tek su se vjeđe njegove i dalje potile i znao je da mu nema spasa.“ (23. str.), gdje su vjeđe koje se pote referiranje na Ujevićevu poetiku. U priči *Bijeli anđeli* Mraović daje sliku grupnoga identiteta zagrebačkih nogometnih navijača – u njoj vidimo korištenje kratkih rečenica i dijaloga, slenga, brze scene, prevrate radnje, crno-bijele likove. Uz društvene stereotipe i uloge, tako je dočaran urbani niži društveni sloj, ali i ironijski odmak od realističke književne tradicije. U nekim pričama, kao što je *Felacio za flautu i umjetnost*, Mraović kroz duhovitost kritizira hrvatsko malograđansko društvo.

*Bajke za plažu* Sime Mraovića u sebi sažimlju nemalo autorovo iskustvo i na planu literarnih i na planu populističkih tekstova. Uz selektivno čitanje i opraštajući mu



---

manjkavu koncepciju zbirke i ljubitelji estetski vrijedne književnosti moći će, stoga, uživati u dosta Mraovićevih priča.

## **Svjetlan Lacko Vidulić: *Muke Mikuline***

**AGM, Zagreb, 2005.**

Svjetlan Lacko Vidulić autor je zbirke priča *Muke Mikuline* objavljene 2005. g. u izdanju zdavačke kuće AGM, Zagreb. Svoj prvijenac naš novi književnik formalno je podijelio u četiri, međusobno nepovezana, ciklusa priča pod nazivima: *Jedanaest uboda*, *Vlado Kilávy: Moja enciklopedija*, *Muke Mikuline* i *Ekologija za djecu*. Svaki od ovih ciklusa sa svojim pričama čita se kao zasebna cjelina, različita strukturno, sadržajno, stilski.

U prvom ciklusu priča, *Jedanaest uboda*, autor razvija varijaciju na temu ubojstva na jedanaest stilski virtuozno različitih načina. U njima je pošao od središnje teme svih priča, a to je čin ubojstva, te ga je prikazao na „rašomonski“ način. Predočavajući jedanaest različitih viđenja jedne te iste stvari kroz kratke portrete različitih likova, praćene slikama iz njihove svakodnevice, autor je u prvi plan stavio ljudsku subjektivnost, različitost doživljavanja i tumačenja čina ubojstva te je kroz široku paletu likova dao sliku ravnodušna i cinična društva. Priče ujedno stvaraju i dojam iluzije istine o onome što se stvarno dogodilo – nasilje u obitelji, koje je gotovo doslovno „pod (književnim) tepihom“ – pod slojem monologa raznih likova, pisama, esejiziranih pasaža, intervjua.

Nasilje, kao jedan od najgorih socijalnih problema, pometeno je, bačeno u podsvijest društvene zajednice. Tako priče iz *Jedanaest uboda* oštro kritiziraju malograđansko, licemjerno, lažno moralno društvo, društvo koje se ne bavi stvarnim problemima, društvo prepuno ekscesa na razini pojedinca i na razini društva, a funkcionira tako da se jedan eksces zamjenjuje drugim i da se pažnja s problema uvijek premješta na nešto drugo.

Vidulićeva je kritika društva u ciklusu *Jedanaest uboda*, kao i u ostalim dijelovima zbirke, popraćena intelektualnim poigravanjem konkretnim književnim tekstovima i modelima te ujedno izražava autorovo bljuvanje po svemu, ne štedeći pritom ni najpriznatije, tj. služeći se književnom tradicijom kako bi svoj stav učinio još ciničnijim: „mlačna noć – na cesti lavež – kasan trub i semafor (za slijepe) – vani kucka semafor i vrijeme – vani lete teška (bijela) krila – blaga svjetlost sipi kroz rolete...“ (38. str.)

Također priče su u zbirci *Muke Mikuline* napisane humoristično i zanimljivo te oslikavaju ironičnu autorovu perspektivu na svijet, ujedno literarno realizirajući moto

koji stoji na početku knjige – citat Sigmunda Freuda: „U jeziku nalazi čovjek nadomjestak za djelovanje, nadomjestak kojim će afekt odreagirati na gotovo jednak način.“ Jer kako sve ove različite priče u kojima se majstorski virtuozno oponaša književna tradicija poručuju: jezik kao prostor djelovanja, umjetnost kao nadomjestak života, a priča, bila ona stvarno djelovanje, bila ona stvarni život, u umjetnosti će nadrasti te okvire, prerasti u imaginarno, u pjesničku sliku i mit, u priču imaginativnih kontura, u neuhvatljivo. Intelektualni zamah Vidulićev očituje se u njegovoj beskrajno velikoj potrebi da parodira književnu tradiciju, književnu teoriju, konkretne tekstove, konkretna teorijska poimanja. I taj se intelektualizam očituje u namjernome nedavanju priče iako čitalac ne biva sputan u proizvodnji svoga imaginarija, ponajviše zbog fluidnosti pripovjedača.

Drugi ciklus priča pod nazivom *Vlado Kilávy: Moja enciklopedija* interesantna je parodija sustava znanja, parodija racionalnih integriteta, logike i smisla, a s druge strane, kao u shizoidnom svijetu ili umjetničkom, nudi koherentni sustav besmislica, povezuje nespojivo, dajući logiku besmislenostima. Ispod priča provlači se rat, kao neizbježna paradigma svih hrvatskih književnih djela pa tako i ovoga. Ta paradigma, s PTSP-likovima, ratnim vokabularom djeluje u ovoj zbirci kao jeka prošlosti, zvuci koji na trenutak izazivaju jezu, ali zato što su nestvarni i prošli, pušteni su da protutnje čitateljevom pažnjom, ne zadržavajući ga u pabircima prošle tragedije.

U ciklusu *Vlado Kilávy: Moja enciklopedija* autor se intelektualno poigrava mozaikom znanja iz raznih područja znanosti, umjetnosti i praktičnoga života, rastvarajući ih kao poprišta parodije racionalnosti i sustava, a ovu njegovu ideju dobro oslikava rečenica iz predgovora: „U sustavu Kilávy opseg ne igra nikakvu ulogu: jedanaest natuknica ili jedanaest svezaka – isto je. Svaka sličnost s postojećim enciklopedijama je namjerna. Ujedno isključena.“ (59. str.)

I, doista, Vidulić će kroz čitavu svoju zbirku priča *Muke Mikuline* ponuditi apsurd i smijeh, pa i gogoljevski smijeh povremeno, no čitajući priče imat ćemo povremeno dojam i klišeizirana iskaza. To se osobito odnosi na autorovo plošno doticanje brojnih aktualnih političkih i društvenih pitanja i na njegovu nepresušnu, povremeno iznurujući po čitatelja, potrebu da svakoj temi pristupi s cinizmom, isforsiranim izvrtanjem smisla kako bi uputio svoju kritiku, naglasio probleme i apsurdnost koje smo nerijetko svjesni u životu. Takvu ćemo vibraciju besmislenosti i apsurdna osobito primijetiti u ciklusu priča *Muke Mikuline* po kojima je zbirka i nazvana. Taj je ciklus sastavljen od triju podjedinica: apsurdno-parodijske priče pisma stomatologa *Glavnom tajniku Ujedinjenih naroda*

tiskane fontom koji podsjeća na zaboravljene pisaće mašine, kao da je otisak rata devedesetih kriv za razne psihološke divergencije likova, ali i njihovu preopterećenost ratnim vremenima, upitanost nad vlastitim mjestom u svijetu: „Rat je upravo od takvih ili tek neznatno blažih dana skrojio našu svakodnevicu, a navika ili neumorna prilagodba odjenule su nesreću u dopadljivo ruho nultoga stanja. Tek buđenje koje je uslijedilo između četiri i pet sati izjutra, jučer, devetog prosinca, buđenje i pripadni trenuci odškrinuli su vrata koja vode u ponor, u smrt, u nered bez kraja i konca.“ (155. str.)

I druge dvije priče iz *Muka Mikulinih*, *Ljudevit K., žrtva Domovinskog rata* i *Muke Mikuline*, priče su o pojedincima psihički stradalima u ratu, čije „proturječne misli“ sugeriraju brojne antiratne poruke. One, baš kao i četvrti ciklus priča, *Ekologija za djecu*, kao da su literarna deskripcija Putnamove *Blizanačke Zemlje*, one koja nije naša, a u kojoj je sve isto kao i u našoj: voda je voda, ali H<sub>2</sub>O nije isto što i XYZ, odnosno sve u njoj, iako poznato, stvara dojam jeze, tuđe je i neprepoznatljivo, kao kada do jednog ljudskog bića ne dopiru suze, riječi i bol drugoga ljudskog bića, ne razbuđuju ga njegove poruke. Tako i taj svijet u *Mukama Mikulinima*, jednostavno ne budi empatiju već distancu čitatelja.

Također Vidulićev će književni diskurs u našoj imaginaciji prizvati hrvatski prozni iskaz kakav smo, osobito u mlađih autora, i to u njihovim prvim djelima, već čitali. A riječ je o „brzome“, rokersko-stripovskome pismu, rečenici koja se grozi svih okvira, koja bježi „od odgovornosti“ suvislijega i ozbiljnijega književnog sustava i svjetonazora koji poručuju, ali i obavezuju se i predaju jednomu smjeru, prihvaćajući rizik ranjivosti pred kritikama, drugačijim svjetonazorima, iskazima i stilovima.

Upravo naglašeno manirističko, svjesno poigravanje strukturom i stilom, kao i poigravanje tradicijom, i jezičnom i književnom, stvara dojam odmicanja od intelektualnoga, ali i dojam dvosmislenosti jer se autor ujedno neprestano bavi intelektom, vraća mu se i u njemu traži inspiraciju. Tako naprimjer u ciklusu priča *Jedanaest uboda* u jednoj od variranih priča iščitavamo jezične igre i šale: „ne razbijat jaje tako! – nagib zdjela kora (izmet) – ne lomiti zato tako! nego vako vako vako! – ne žderat juhu tako! – nego vako vako vako!“ (37. str.). U ciklusu *Vlado Kilávy: Moja enciklopedija* jedna od priča, napisana „korienskim“ pravopisom, parodira hrvatsku jezičnu tradiciju i svjetonazor „prirodnoznanstvenoga“, „anatomsko-fiziološkoga“ pogleda na svijet liječnika „Galla, Franza Josepha (1758-1828)“: „Dosljedno bi se preciznim izpitivanjem udubina i izbočina na lubanji mogao procijeniti karakter, intelektualne i

moralne dispozicije čovjeka. Na temelju tih pretpostavki izrađivao je Gall tzv. frenološke karte za svakog pojedinca.“ (74. str.).

Priče iz zbirke *Muke Mikuline* odišu stanovitim literarnim entuzijazmom i zamjetnom autorovom intencijom za kročenjem vlastitoga puta, „autoputa književnosti“, kako bi ga nazvao kritičar Svetozar Petrović, puta između dviju točaka, od fiktivna vlastitoga „početka“ i zacrtanoga „kraja“, povremeno se očitujući kao dio mreže koji prekriva čitavu „zemlju“ književne tradicije i suvremenosti. Ovaj roman oslanja se na književnu tradiciju, hrvatsku i svjetsku, i to upravo putem parodije tradicije. Fragmenti iz mnogobojnih stilskih epoha, pravaca, stilova, fragmenti iz djela konkretnih autora, sve to poput komadičaka razbijena stakla curi pričama i prolazi kroz njih kao kroz rešetko. I ne samo prethodnici, tu su i suvremenici, hrvatska prozna usmjerenja, jedna vibracija drskosti i agresije književnoga teksta koji svoga čitatelja, pa i kroz smijeh, povremeno drži u grču.

Svjetlan Lacko Vidulić u svojoj se zbirci priča *Muke Mikuline* prezentirao književnikom jakoga mladalačkoga nagona, čak „manje da krči svoj put kao da ga nitko prije nije ni opazio ni upotrebljavao“, kako bi to izrazio Paul Valéry. Djelo će, stoga, čitateljiima ostaviti šarmantan dojam stilske razbarušenosti, kao i drskosti i kritičnosti intelektualca spram društva, ali ga i lišiti semantički koherentnijega literarnog sustava, ili onoga, jednostavno „lijepoga“ koje samo umjetnost može izroditi, pa i kad se rađa iz ružnoće života.

## Claudio Magris: *Naslijepo*

Durieux, Zagreb, 2007.

Claudio Magris talijanski je književnik, možda nešto poznatiji riječkoj kulturnoj sredini. Blizina Rijeke i Trsta i kroz prošlost i kroz sadašnjost uvjetovala je njihovo kulturno prožimanje. Ono je uzrok i prešutnoga shvaćanja Riječana o superiornijemu sloju talijanske kulture, one postojeće u Rijeci i one koja je na nju ostavljala tragove kroz prošlost. Talijanski umjetnici u Italiji pomalo su nostalgичni i možda nesvjesno politični spram Istre, Rijeke i Dalmacije, krajeva koji su nekada potpadali pod talijansku jurisdikciju. Možda je Bettizin *Egzil* najpotresnija sublimirana priča o istrgnutosti talijanske obitelji iz njezina dalmatinskoga doma. Talijanski, pak, književnici, poput Giacoma Scottija iz Rijeke, kontinuirano se i gotovo opsesivno referiraju na svoja dva doma, doprinoseći daljnjemu povezivanju dviju tradicionalno povezanih kultura.

I kod Enza Bettize i kod Giacoma Scottija, a čini se i kod Claudija Magrisa, politička povijest 20. stoljeća, posebice 2. svjetskog rata, neizbježna je tema. Kapitulacija Italije, selidba brojnih talijanskih obitelji iz Hrvatske u Italiju, talijanski i hrvatski fašizam i antifašizam elaboriraju se strastveno i provociraju talijanske književnike i danas. Potiču na razotkrivanje istine i traženje uskraćene pravde.

Upravo je takav i roman *Naslijepo* objavljen krajem prošle godine u izdanju izdavačke kuće Durieux kojim je Claudio Magris, inače profesor njemačke književnosti na sveučilištu u Trstu, zaokružio jedan ciklus vlastitih literarnih preokupacija, bliskih tršćanskomu i fijumanskomu miljeu. Roman je prevela Ljiljana Avrić, također profesorica tršćanskoga sveučilišta, prevoditeljica i drugih Magrisovih djela te drugih, možda manje poznatih talijanskih (tršćanskih) književnika (U. Sabe, F. Tomizze), s izuzetkom, možda, Magrisove prije nekoliko godina preminule žene, pjesnikinje Marise Madieri. Njezine su zbirke redovito promovirane u rodnoj joj Rijeci, kao i njezina, vjerojatno najpoznatija, zbirka *Vodnozeleno* objavljena i prevedena 1990. g. u Hrvatskoj. Magris je, pak, nešto poznatiji hrvatskoj kulturnoj sredini zbog svoje knjige iz osamdesetih *Dunav*, svojevrsnoga putopisa o našim krajevima.

No u politički isprofiliranome romanu *Naslijepo* ne bavi se krajem, nego ljudima i događajima. Po riječima autora ovaj roman koji je nastajao petnaest godina, posvećen je

Talijanima koji su stradali kao žrtve komunističkoga režima u Hrvatskoj. Tako je ovaj roman, s gledišta političke analitike, osobito intrigantan i provokativan.

U središtu Magrisova romana biografska je priča o talijanskome komunistu Salvatoreu Cippicu. To je biografija o sudioniku španjolskoga građanskog rata, komunističkome aktivistu u Italiji i Hrvatskoj. Magris Cippica predstavlja kao univerzalnu žrtvu svih sustava, totalitarističkoga fašističkog, ali i komunističkog. U Magrisovu romanu oba su sustava na stanoviti način izjednačena kao pogubna za pojedinca. Cippico preživljava bestijalni fašistički logor Dachau, a također i komunistički hrvatski Goli otok.

Claudio Magris kroz njegovu je sudbinu, zapravo, reflektirao priču o 2 000 Talijana koji su nakon 2. svjetskog rata došli pomagati izgradnju komunizma u Hrvatskoj. Nakon Titova političkoga raskola sa Staljinovom politikom bili su proglašeni staljinistima te su doživjeli progon u logor na Golom otoku, no nevolja za njih tu nije bila završena. Nakon puštanja s Gologa otoka oni se vraćaju u Italiju, no tamošnja ih je policija tretirala kao opasne staljinističke komuniste, a talijanskoj komunističkoj partiji bili su nepodobni. Tako je roman *Naslijepo* otvoreni obračun s komunizmom („...onda kada su drugovi izdali zapovijed da o Golom otoku, s kojega sam se tek bio vratio, šutim i da ništa ne govorim, jer Partija je otvoreno priznala Rezoluciju Kominforma, koju je Staljin bio brutalno nametnuo,...“).

Knjiga *Naslijepo* koncipirana je kao ispovijest, odnosno biografija ili pseudobiografsko štivo s memoarskim i putopisnim elementima. Ispovijest Salvatorea Cippica (kao pacijenta) odvija se kroz dijalog s tzv. doktorom Ulcigraijem kojemu Cippico, čas psihotično i agresivno, čas stihijski i statistički precizan, čas ranjivo ljudski pripovijeda o svome životu: „Važno je da na Vaša pleonastična pitanja, doktore Ulcigrai, budem u stanju dati jasne odgovore na ono bitno, jer ja znam tko sam, tko bijah, tko smo.“

Lamentacijska, plačna Cippicova ispovijest reflektira brojne druge glasove i životne sudbine. Iz recentne političke perspektive čini se mnogih nepravедno osuđivanih komunističkih neistomišljenika, onih koji su izražavajući bilo kakvu kritiku komunističkoga režima, bivali proglašavani staljinistima i zatvarani po logorima. Magris svojim romanom ide još jedan korak dalje. Nevjerovanje u komunističku revoluciju pretvara se u nevjerovanje u bilo koju revoluciju („Kad revoluciji dođe kraj, ostanu samo velike riječi, jer ničega drugoga nema: svi blebeću poput onih koji su nabasali na strašnu

prometnu nesreću i zaustave se na rubu ceste, na raskrižju, pa prepričavaju sve što se dogodilo.“).

Kritika komunističke partije polazište je za kritiku svih sustava: ispovijest Cippica bez obzira na vremensku udaljenost od likova s kojima se literarno identificira (bjegunca Jorgena Jorgensena i islandskoga kralja) poopćuje njegovu ispovijest: „Ta mliječna tmina, ti ugrušci što plutaju beskrajem, to sam ja – pa ako je to portret jednoga čovjeka, recite mi je li moguće ispričati povijest, može li nečiji život biti priča koja i nije drugo doli blatnjava kaša?“

Kroz priče o pojedincima, žrtvama ideologija i rigidnih državnih zakona Magris u svome političkom romanu tematizira i stanovitu povijest zatvora te, uopće, institucije moći. Od 19. stoljeća do danas zatvorenički logori po australskom otočju, Tasmaniji, Dachau ili Goli otok svjedoče istu ljudsku dehumaniziranost, svirepost, bestijalnost i nemilosrdnost. Svijet doušništva, tajnih policija, uhoda i izdaja imanentan je osobito komunističkom režimu, a autor je i vrlo eksplicitan u objelodanjivanju istine logora na Golom otoku („Dachau je vrhunac svega, nedosežan apogej zla, ali onda su barem svi znali što je Dachau, tko su ubojice, a tko žrtve, a na Golom su nas mučili drugovi i nazivali nas izdajicama, dok oni drugi, navodno ništa nisu znali, oni koji su nama zatvorili gubice, a drugima uši.“).

Sustav prevara i izdaja koji pojedinac može doživjeti od vlastite države izložen je i kroz priču iz 19. st. o danskom dezertoru Jorgenu Jorgensenu. Zatvorenički logori australskoga otočja, Port Arthur, Hobart Town i brojni drugi kažnjenički logori za Europljane bili su mjesta opaka kažnjavanja i najobičnijih krađa, a beskrajna količina vješanja europsko su naslijeđe koje Magris bez pijeteta objelodanjuje u svome romanu *Naslijepo*. Usprkos svekolikoj civiliziranosti i uređenosti europskog društva.

Roman je virtuosno složena mreža paralela između individualnih sudbina, politike i društava te paralelnih konteksta biblijskih i mitoloških priča. Sodome i Gomore, Argonauti i Jazon, britanski i uopće europski kazneni sustav te, na koncu, komunizam izjednačeni su pesimistički realiteti. Tako se spretno koriste, po riječima prevoditeljice romana, citati iz Biblije, iz antičkih (*Orfička Argonautika*, 4. st. po. Kr., *Argonautika* Apolonija Rođanina, druga polovica 3. st. pr. Kr.) i suvremenih djela različitih autora, kao i nautička literatura (terminologija brodova i jedrenjaka, jedrilja i vjetrova). Magris je u velikoj mjeri i autocitatan (referentan prema svojim već



objavljenim romanima: *Dunav*, *Mikrokozmi*, *Ono drugo more*) te intertekstualno povezan s djelima drugih talijanskih autora.

Knjigu *Naslijepo* čine brojna poglavlja koja mjestimično imaju formu kraćih diskursa. Ti su diskursi sadržajno slični pismima, izvještajima, unutrašnjim monolozima, dnevničkim zapisima. Kroz gotovo filmične, fragmentarne scene ekspedicija morem, unutar metaforike mora i brodovlja inkorporirana je metafora o „ledenoj puleni“, kao lajtmotivu romana. Kroz priču o drvenoj ženi na islandskim brodovima Magris stapa ideju umjetnosti („bijela nepoznata pulena pohranjena je, piše dolje, u Pomorskom muzeju grada Antwerpena“) sa značenjem simbola žene, ljubavi i doma za mornare i njihove duge plovidbe u neizvjesnoj budućnosti („nije se mornarima pokazivala sprijeda, nego iz profila, a taj je profil beščutan, jednostavan, sjaj nepomućen ikakvom tjeskobom“).

Pripovjedaču/graditelju „ledenih pulena“ one su osmišljavanje stvarnosti („A još kad bih bio u stanju sve prekopirati, figure iz toga kataloga, koje ne znaju za strast, bol, identitet, onda bi mi se uistinu isplatilo postati besmrtnim...“) i ta figurativna umjetnička djelatnost u romanu funkcionira kao i pisanje. Pisanje knjige o kršćanstvu u zatvoru zov je Magrisova lika za humanizmom u civilizacijskoj džungli kakvu opisuje u svom romanu *Naslijepo*.

Tema izgubljenoga doma, apstrahirana od egzodusa i emigracije, lebdi romanom, a dojam je postignut i pojačan paralelom s mitskim svijetom: „Kako je moguće vratiti se domu ako je more usisao veliki slivnik koji se otvorio ispod njega i nekamo ga ispražnjuje, tko zna kamo, u prazninu? Zemlja je suha i mrtva, a nove zemlje i novoga neba više neće biti. Kamo, kako se vratiti?“

Roman *Naslijepo* obiluje snažnim impresionističkim slojevima u kojima su određena emotivna stanja likova toliko intenzivno prikazana da se stječe dojam njihove nadrealnosti, ali i istinske boli, očaja, pa i patetičnosti. Ili je iskonska kršćanska krivnja zbog grijeha našla svoje utjelovljenje u osjećajima krivnje glavnoga lika kao čovjeka koji je tek nakon određena vremena postao svjestan vlastitih pogrešnih izbora i odluka.

Magris tako, primjerice, krivnju zbog odricanja od ljubavi i intimna života pretvara u snažnu literarnu sliku: „Moj je brod presijecao valove onda kad je Maria bila na pramcu. A kad mi rekoše da pulenu bacim u more, ja sam poslušao. Odrezao sam je jednim zamahom sjekire i pustio neka padne, samo da bi brod plovio brže bez pritega. Valovi je odnesoše sa sobom. Ali je brod, bez nje, u hipu postao još teži. Smrtna bonaca

prikliještala ga je u moru, a mi smo se, galioti s veslima, trudili iz petnih žila, bacali lopate vesala u ljeppljive vode. Često sam te tražio, ...". U diskursu koji slijedi Magris stvara novi sloj kritike komunističkoga društva koje je čitav, pa i najintimniji život pojedinca podredilo sebi: „Na temelju kakva bih se prava sad mogao žaliti što sam završio u vodama Gologa da ondje skupljam pijesak i kamenje?“.

Čitavim romanom autor se poigrava s imenom ženskih likova, životnih suputnica Cippica, Jorgena, tzv. islandskoga kralja. I čini se da su imena Maria, Marie, Marica, Norah, Medeja ili Mangawana izvedenice od imena pjesnikinje Marise Madieri, pokojne autorove žene. Također takvim će stilističkim postupcima, kao i pripovijedanjem, Magris učiniti sve ove priče univerzalnima. Pripovijedanje u romanu teče bez prave kronologije; umjesto nje imamo slijed razbacanih sjećanja i asocijacija poredanih po intenzitetu boli i razočarenja.

Rečenicom, čas nepotpunom i nedovršenom, često na krajevima poglavlja („I Partija, katkada – “), čas vrlo dugačkom i slojevitom, protkanom pojmovima i podacima, napisanom u jednom dahu, kao i čestim izbjegavanjem interpunkcije (rečenice bez zareza, oksimoroni), postiže se dvojak efekt u romanu. A to je psihotičan i uznemiren ritam djela o ljudima istrgnutima iz „stabilnih“ obiteljskih i državnih punktova te deskripcija duševne rastrojenosti osoba takve sudbine.

I na kraju možemo reći da je Claudio Magris, poput ostalih tršćanskih književnika nosilac vrijednosti granične kulture i graničnih, preklapajućih identiteta, vezanih u velikoj mjeri i za našu Rijeku i Istru. No njegov je roman *Naslijepo* umjetnički artefakt o lutanjima kroz iracionalne sfere ljudske duše, ali i povijesti te kao takav paradigma svjetske i europske literarne i kulturne baštine.

## **Dževad Karahasan: *Izvještaji iz tamnog vilajeta* Profil, Zagreb, 2007.**

Jedan od poznatijih bosanskih suvremenih pisaca, Dževad Karahasan, hrvatsku je kulturnu scenu obogatio svojim novom knjigom priča. *Izvještaji iz tamnog vilajeta* objavljeni su 2007. g. u izdanju zagrebačke izdavačke kuće Profil, gotovo istodobno s njemačkim izdanjem ugledne njemačke kuće Suhrkamp.

Njemački prijevod Karahasonava djela potvrđuje aktualnost tematike ove knjige u europskome kulturnom krugu. *Izvještaji iz tamnog vilajeta* predstavljani su prošle godine na lajpciškome sajmu knjiga. Gotovo kao putopisna proza s balkanskih, odnosno „orijentalnih“ – dalekih i „nepoznatih“ krajeva o kojima su nekad pisali europski, „ekspedistički“ književnici. Ipak bilo bi pretjerano reći da je to nastavak takve romantičarske (i nacionalističke) tradicije iz vremena Goëthea, Schillera, Herdera. I to ne samo zato što ni sam pisac s neeuropskih prostora o kojima direktno piše ne mora nužno biti ni objektivan ni nepristran.

Također današnji europski čitatelj u „egzotičnim“ knjigama sigurno u manjoj mjeri pronalazi nove prostore slobode od konvencija vlastita društva. Upravo ove knjige, koje govore i o tim prostorima Drugih, progovaraju ujedno i o licu i o naličju europskoga društva. I dovode ga s njim u vezu, odnosno u njegovu političkome, ekonomskome i kulturnome djelovanju pronalaze najvažnije uzročnike raznih situacija u tim – u slučaju ove knjige balkanskim – područjima.

Karahasanovo djelo indirektno suočava i europskoga čitatelja sa socijalnim i političkim problemima vlastita društva. U tome društvu on više, ili barem još uvijek, nije nekadašnji politički instrumentalizirani objekt vlastita društva koji sve ne-europske zajednice (posredstvom književnosti) tek parcijalno doživljava i shvaća te ih tretira kao „primitivne“.

No možemo li reći da suvremeni Europljanin danas ima predrasude zbog nepoznavanja Drugih budući da su ti Drugi danas itekako dio istoga, europskog društva? Ili su njihove međusobne barijere i dalje velike jer do pravoga upoznavanja nije nikada ni došlo?

*De te fabula narratur!* Čini se da je govoreći o bosanskome društvu kroz različite vremenske periode u svojim *Izvještajima iz tamnog vilajeta*, Karahasan implicitno želio

sugerirati usporedbu sa suvremenim europskim društvima. Jer oni su danas poput „tradicionalnoga“ bosanskog – izmiješani nacionalno i vjerski (i osobito rasno) pa je ova knjiga i stanovita provokacija. Kako će suvremena Europa izaći na kraj sa svim rasnim, etničkim i vjerskim zajednicama? Budući da se model asimilacije pokazao neprihvatljivim sve brojnijim emigrantima, čak i njihovim potomcima.

Karahasan u svom novom romanu *Izvještaji iz tamnog vilajeta* donosi četiri priče koje tematiziraju Bosnu i Hercegovinu. Prve dvije priče suvremeno su orijentirane. *Anatomija tuge* biografska je priča o pripovjedačevu prijatelju koji bježeći iz ratnoga Sarajeva devedesetih nalazi utočište u Piacenzi, u Italiji – i metafora mnogih ratnih emigrantskih sudbina, pa i Karahasana koji danas živi u Sarajevu i u Grazu. Druga priča, *Pisma iz 1993. godine*, smještena je u akademske salzburške ambijente u kojima se tematizira bosanska književnost. Ili, umjesto njih, pisma iz ratnoga Sarajeva. Stvarna ljudska stradanja, gubici i boli iz ugla samih, najobičnijih ljudskih žrtava teme su o kojima akademska teorija književnosti i književnost ne-bosanskih autora ne mogu govoriti. O najdubljim ljudskim emocijama mogu pričati samo oni koji su ih proživjeli/preživjeli, u suprotnome one su često mrtve i suhoparne, kao i književnost koja ih prikazuje.

Na diskusiju o razumijevanju i interpretaciji „orijentalnoga“ svijeta i njegove književnosti u ovoj je priči nadovezana analiza vjerski i nacionalno izmiješanoga bosanskog društva. Otvarajući pitanja o bosanskoj toleranciji razvidnoj u nekim povijesnim periodima (pa i ne tako davnima), autor postavlja pitanje mogućnosti razumijevanja istočnoga i zapadnoga sustava vrijednosti na bosanskim, i uopće, na bilo kojim prostorima. Govoreći o Bosni, knjiga se bavi univerzalnom dilemom: je li moguć opstanak razlika između različitih skupina i ostvarenje multikulturalnoga društva (koje se u stvarnosti često pokazuje kao društvo getoiziranih skupina)?

Ili je jedino moguće njihovo međusobno prožimanje, odustajanje od nekih vrijednosti vlastitih kulturnih identiteta i ostvarenje hibridnoga društva? Ne proklamirajući ni jedno ni drugo, priča o Bosni zapravo je refleksija na mnoge socijalne probleme europskoga društva i njegovu utopističku viziju multikulturalnosti.

Implicitno provučena teza da su se u Bosni razlike znale (a možda i mogle čuvati da nije bilo intervencija „velikih“ državno-političkih sila) bez da se, u ime „mira u kući“, mora odstupati od vrijednosti vlastite skupine i odricati od dijelova vlastitoga identiteta, iz Karahasanovih se priča daje iščitati kritika društva prilagodbe i asimilacije jer je to po

pravilu uvijek neravnopravno i „po zakonu jačega“. A to znači – prilagodba manjine većini, pripadnika tzv. inferiornijih (obrazovanjem i ekonomskom moći) superiornijima (što nas neosporno podsjeća na postkolonijalne situacije). A Karahasan je, očito, privrženiji ideji multikulturalnosti u pravome smislu riječi, a ne hibridizaciji koja, kako on smatra, vodi uniformnosti društva: „nema sumnje da to bosansko uzgajanje razlika često liči na mržnju a ponekad jeste mržnja, ali to nije razlog da ja odustanem od svog grada i odem, jer strasno njegovanje razlika među nama znači da smo jedni drugima važni i prisutni.“

Druge su dvije priče povijesne. Priča *Princip Gabrijel* pokušaj je reinterpretacije povijesnoga događaja koji je prethodio Prvom svjetskom ratu – Principova ubojstva austrijskoga prijestolonasljednika Franza Ferdinanda. Bilješke liječnika iz Principovih posljednjih tuberkuloznih i fantazmagorično refleksivnih dana života asocirat će nas na epileptične sekvenca kneza Miškina u *Idiotu*. Tako se preklapaju Principove somnabulistične lamentacije nad oslobođenjem od Austrijanaca, njegova bolest i umiranje, stvarajući od njega simbol žrtve kolonizatora. Osvjetljavanje ovoga događaja autorovo je nastojanje da, možda i europskim, čitateljima stvori razumijevanje toga događaja upravo iz aspekta tadašnje Bosne i Hercegovine koja se željela osloboditi austrijske vlasti.

Četvrta priča *Karlo Veliki i tužni slonovi* tematizira odnos Istoka i Zapada kroz pseudodokumentarno referiranje na orijentalne i europske kronike o diplomatskim kontaktima istočnih i zapadnih vladara. Iako, sa svojom ključnom, turskom riječju „vilajet“, roman *Izvjestaji iz tamnog vilajeta* nije fiksiran za period turske okupacije ili, bolje rečeno, za „mračno“ tursko doba nad balkanskim zemljama. Čak suprotno, roman se odmiče od negativne semantike toga perioda. Sve to potvrđuje da periodu Turaka Karahasan pristupa s dosta poštovanja i divljenja, nalazeći razumijevanje i za najsurovije postupke bosanskih vezira.

Riječ „vilajet“ („vilayet“) označava upravni dio ili provinciju Osmanlijskoga carstva, u kojemu je Bosna sve do austro-ugarskoga pripojenja 1908. g. bila jedna od konstitutivnih provincija. Ipak ta riječ nosi metaforičko značenje Bosne (nevezano za tursku vlast) čiji je integritet neprestano ugrožen. Da je Karahasan čak naklonjen periodu osmanlijske vlasti, potvrđuje i priča o veziru Đelaludinu Ali Paši koji je u Bosni stolovao u 19. stoljeću. Iako autor ističe njegovu rigidnost i bezosjećajnost te diktatorske političke metode čuvanja turske vlasti u Bosni, on ne krije ni svoju zadivljenost

njegovom dubokom refleksivnošću i istančanošću umjetničkoga asenzibiliteta, ali i opravdanost čuvanja vlasti pod svaku cijenu.

Citiranje vezirovih stihova zapisanih u Travniku 1821. g.: „I ti si, brate moj, poput mene/Stranac na ovom mjestu.“ (koje je vezir posvetio svomu slonu Findžanu) nema samo funkciju izraziti zapitanost nad prolaznošću svega. Čini se da Karahasan želi istaknuti upravo sve one karakteristike istočnoga svijeta – njegovu refleksivnost, filozofičnost, meditativnost, kao kontrast zapadnomu, racionalnomu i tehničkom usvijetu.

A „vilajet“ je metafora svijeta koji je, kako Karahasan navodi u Pogovoru knjige, „međusvijet, kao historijska (u vremenu postojeća) hipostaza prvobitnog kaosa iz kojeg je sve postalo, kao ne-mjesto ili, tačnije, neko mjesto „druge vrste“ od mjesta mogućih u materijalnom svijetu, kao mjesto u kojem su sabrane i istovremeno prisutne sve, pa i međusobno suprotstavljene mogućnosti, dakle ono mjesto na kojem realnost dostiže stupanj intenziteta nezamisliv za stvarni svijet.“

„Tamni vilajet“, dakle Bosna, centralna je tema zapravo svih Karahasanovih romana. I kao i, u možda svom najpoznatijem romanu, *Istočnom divanu*, *Izvještaji iz tamnog vilajeta* bave se razlikama i sličnostima, Bosnom kroz povijest i u sadašnjosti, uvijek dakle na razmeđu Istoka i Zapada, s Istokom i Zapadom u sebi, a opet posebnom i jedinstvenom.

Napisan iz pera Bosanca sa snažnom empatijom prema svojoj zemlji i ljudima, *Izvještaji iz tamnog vilajeta* potaknut će snažne emocije i afirmirati čitateljev interes za Bosnu, njezinu krvavu povijest i sadašnjost. Suživljeni čitatelj tako je pred još jednim djelom koje poput mnogih bosanskih književnika postavlja gotovo retoričko pitanje – zašto je Bosna uvijek žrtveno janje na pozornici svjetske borbe interesa?

S mudrim odstojanjem od aktualne političke situacije Karahasan čini ono na što smo već navikli od bosanskih pripovjedača – upozorava i opominje na bosansko „bure baruta“. Njegova analiza situacije bosanskih različitosti nije podilaženje europskoj ideji „multikulturalnoga“ društva. On je, gotovo bismo mogli reći, postkolonijalno osviješten u odnosu na način na koji Zapad sebi daje za pravo da Bosnu/Istok interpretira sa svojim mjerilima – i internaliziranom ili neskrivenom ksenofobijom, smatrajući je/ga uvijek (nekim) objektom.

Svjestan kontradikcija nametnutih pozicijama tumačenja bilo koje kulture iz svoje vlastite, Karahasan ni ne nudi neki recept kulturalnih tumačenja/prevođenja. Jedna

kultura drugu uvijek vidi, tumači i prevodi iz ugla vlastite. Kao u njegovoj priči *Karlo veliki i tužni slonovi* kad je istočni car s divljenjem percipirao sat, a zapadni vladar slona iako su oba dobila brojne druge poklone i poslaničke poruke. Oba primatelja percipirala su po mjerilima vlastite kulture i tako vidjela samo ono što su željela vidjeti.

## Goran Tribuson: *Kuća u kojoj stanuje vrag*

Znanje, Zagreb, 2006.

Goran Tribuson autor je romana *Kuća u kojoj stanuje vrag*, objavljenoga u izdanju izdavačke kuće Znanje 2006. godine. Riječ je o romanu sastavljenom od pet prozih dijelova pod nazivima: *Ultimate fight*, *Američka jakna*, *Kruna i žezlo*, *Dermatitis* i *Idiot u bijegu*, isprepletenih s nekoliko različitih fabularnih tijekova, a povezanih do kraja romana predanom autorovom intencijom da prikaže jednu smiješno-tužnu sliku skupine likova s periferije hrvatskoga društva, iz predgrađa grada Zagreba.

*Ultimate fight* prvo je i uvodno poglavlje jer nas upoznaje s likovima, kao i s hrvatskim sirotinjskim, prigradskim ambijentom te nas uvodi u jedan od glavnih fabularnih tijekova romana. U ovom prvom poglavlju knjige nalazi se i lajtmotiv čitava romana – motiv pokušaja jednoga od glavnih likova, Robyja Flekača, povratnika iz Njemačke, da osnuje sportsko natjecanje, tzv. „ultimate fight“ u svome rodnom mjestu, Plinari, zagrebačkome predgrađu, zapuštenome, „nepostojećem mjestu“.

Kroz priču o beznadnome pokušaju i neuspjehu pojedinca koji potječe iz krajnje siromašnoga miljea i ima posve neperspektivne socijalne korijene, ali ima sasvim prirodnu želju da napravi neki pozitivan korak u svom životu, Goran Tribuson i u ovome svom romanu pokazuje se autorom koji secira socijalnu zbilju hrvatskoga društva. Ironičnoga naziva, sportska aktivnost „ultimate fight“ ili igra „do kraja“, bit će skončana i prije nego započne, kao uzaludan pokušaj propao tragikomičnim slučajem. I time Tribuson, obavijen i dalje velom ironije, poručuje nemogućnost početka na tako nestabilnim socijalnim temeljima kao što je siromašan, prigradski ambijent koji ne nudi nikome nikakvu perspektivu, nikakvu mogućnost za početak.

Tribusonova ironija strelovito je usmjerena prema njegovim likovima, tim antijunacima, koji se uzaludno bore s vjetrenjačama, određeni sudbinom, uz koju klize svojim pogrešnim potezima, slučajnim pogreškama, motiviranima krivim procjenama, nedostatkom razbora, morala, mentalitetom predgrađa, određeni vlastitim socijalnim podrijetlom i sasvim neatraktivnim psihološkim dispozicijama.

Ono što će nam roman *Kuća u kojoj stanuje vrag* pružiti u najvećoj mjeri, uz različite fabularne tijekove, jesu svi oni elementi trivijalne književnosti koji, citirajmo kritičara Hügela, „otpuštaju čitatelja/promatrača iz prisile na opažanje cjeline“, puštaju



ga da odluči koliko toga će percipirati, da se zabavlja prekidajući proces recepcije na svakome detalju, na svakome stupnju, a da se ne razabere nesavršenost recepcijskoga procesa. Zbog prisutnih elemenata trivijalnoga romana sve su priče u romanu Gorana Tribusona zabavno nevažne, kao i ovi marginalni likovi i njihove tragikomične sudbine, ispriповijedane s humorom do posljednjih stranica te ih, po slobodnoj volji, možemo prekidati kako želimo i posvećivati im se koliko želimo. No unatoč lakoći ovakva proznoga štiva, nećemo ostati neopterećeni njegovim ozbiljnim temama, prigušenima i dosta iskarikiranima.

Interesantan je i početni moto romana, citat iz pjesme Nicka Cavea *Red right hand*. To je pjesma o zagonetnome muškarcu u crnom, pojavi koja budi strah, jezu, nepovjerenje, znatiželju, kao i brojne literarne asocijacije (Rilke, Musil), religijske inspiracije, sotonizam...No taj motiv u ovome Tribusonovom romanu nema takvih značenja, a kada su ona dotaknuta, ujedno su i parodirana; on je, naime, svojevrsni postmodernistički element uklopljen u trivijalno štivo.

I motiv „desne ruke“ u poglavlju *Američka jakna* modificiran je: Cimbo, tipični predstavnik Plinare, mjesta radnje ovoga romana, u kojemu prepoznajemo socijalnu i moralnu bijedu hrvatskoga siromaštva, šecući livadom pronalazi nečiju desnu „ruku u kožnom rukavu“ (26. str.). To je ujedno i sasvim legitimna asocijacija na Lynchov *Plavi baršun*, na prizor jeze: rosne trave, stanovite pustoši, čovjeka samoga koji nailazi na dio ljudskog tijela. I nije to jedina legitimnost književno-filmskih poveznica Tribusonova romana (što mu nije bilo strano ni u ranijim djelima, primjerice *Ne dao Bog većeg zla* scenarij je za istoimeni film); roman *Kuća u kojoj stanuje vrag* nosi mnoge filmske i muzičke elemente (referencije na *Taksista*, dodire s glazbenim svijetom Nicka Cavea, Rolling Stonesa itd.) s kojima i mnogi drugi hrvatski književnici koketiraju.

Drugi put još je bizarniji i opskurniji, ujedno parodiran, motiv desne ruke, ovaj put i neobično crvene, „grozne crvene ruke s kojom bi i hollywoodski šminkeri imali bar dan posla“ (143. str.), pripada nekomu uvezenom kurdskom sportašu koji treba biti glavni adut za posao povratnika iz Njemačke (Roby Flekač), a nastrada sasvim slučajnom pogreškom jednoga lika.

Sličnost s caveovskim likovima, i kada odmaknemo ove elemente Tribusonova humora, postoji: ona je u portretiranju glavnih likova, ili, čak, nekoj vrsti njihova akvaleriranja, zbog njihove nejasnoće i nepostojanosti u društvu, njihove lepršavosti, a dijelom možda i zbog filmskih i stripovskih baza Tribusonove proze, turobna prikaza tih

mračnih i marginalnih ljudi, koji su, iste sudbine svugdje, gdje god bili rođeni, kojima je isti početak, isti završetak. U centru romanu, dakle, razni su likovi, ogromna paleta dosta ružnih sudbina, dilera, malih kriminalaca, zatvorenika i preljubnika, koji se biografiraju na humorističan i groteskan način, jer se unutar tih biografija ističu oni obični detalji iz života malih ljudi, prikazani vrlo komično, kako Tribuson i gleda na te zaboravljene ljude.

Kada, naprimjer, jedan od glavnih likova nakon dosta godina provedenih u zatvoru, posjeti svoju rodnu kuću, imamo dojam da on nema uspomena, da nema prošlosti, da nema emotivne spone, ili da je ona, umjesto raznobojna svilena vrpca, neki kruti, jednobojni konop, ali isto i čvrst i ljudski, i, bez obzira na ironiju, tužan, na koncu: „Uostalom, jedva da i ima koja dobra uspomena koju bi vrijedilo sačuvati, sve ostalo je beskorisni otpad za najzabačeniji kontejner sjećanja na dane koji su nam bili suvišni u životu. U stanu svoga oca, Rudija Željeznog, pronalazi sve same nevažne i bezvrijedne stvari: nešto suđa, tu i tamo po koja knjiga, uglavnom bez stranica koje su sagorjele kao cigaretni papir ili prošle kroz otvor zahoda, dvije tri krpe nepoznate funkcije, kutija loše odjeće i još lošije obuće, nešto posteljine, nekoliko smrdljivih predmeta koji su nekoć bili jelo.“ (43. str.)

Tako se, kao što se upravo i u predočenome citatu moglo vidjeti, romanom provlači i jedna nota besmislenosti, i to se osjeća prilikom opisa likova, koji bude i smijeh i suze, fokusirajući našu pozornost na isprazan smisao njihove egzistencije.

Tribusonov novi roman *Kuća u kojoj stanuje vrag* prozna je mješavina raznih elemenata tipičnih za trivijalni roman: elemenata fantastike, trilera, akcijskoga romana, elemenata humorističkoga romana i elemenata parodije, vješto i interesantno isprepletenih. Ovim značajkama treba pridodati i veliki omjer filmskih elemenata u romanu, što je, s jedne strane, rezultat već isprobanoga Tribusonova iskušavanja prilagodbe vlastitih književnih djela za filmsku adaptaciju, a s druge strane, utjecaj koji filmska umjetnost općenito ima na suvremenu književnost.

U romanu teče nekoliko paralelnih radnji, međusobno isprepletenih zbog likova koji žive u tom malom mjestu, a i djelomično uključenih u sve te tijekove: imamo već spomenutu radnju neuspješnoga poslovnog poduhvata, zatim radnju u kojoj se odvija pokušaj prijevare nasljednika vlasnika „kuće u kojoj stanuje vrag“, mrtvoga Profesora, za kojega se sasvim slučajno otkrije da je vlastitu ženu (i njezina ljubavnika, naravno) ubio i

zakopao u vlastitoj kući, podsjećajući nas na neke poovske situacije, i opravdavajući, kao referentni motiv romana, sve najzloslutnije maštarije mještana naselja Plinara.

Osim tih fabularnih tijekova, u romanu *Kuća u kojoj stanuje vrag* pratimo i štrajk bivših zaposlenica propale tvornice čarapa u Plinari. Ovom pričom Tribuson je uspio ostvariti dvojak efekt: pokazati apsurdnost i banalnost štrajkova u novostvorenome kapitalističkom društvu u ekonomski slaboj zajednici jer takav štrajk tamo neće rezultirati nikakvim realnim značajem, jer neće dovesti ni do kakvih promjena za zajednicu, u ovom slučaju za same radnice te tvornice. Drugi efekt koji ova priča stvara pomalo je krležijanska groteska, ludilo, iracionalnost mase, gdje se individue, zapravo anonimne radnice međusobno prepiru zbog nepravedno dodijeljenih otpremnina, odnosno međusobnoga dobacivanja koje su bile njihove prave zasluge (ili ulozi) za njih.

Groteska, crni humor i apsurd glavne su osobitosti ovoga romana, njihova najveća vrijednost, a to znači brojne konkretne duhovite crnohumorne situacije i tragikomične likove, spektar sličnih sivih biografija, i „antropološki pesimistična“, da se poslužimo Hobbesovim izrazom, slika novoga hrvatskog društva, s ukorijenjenim „prirodnim stanjem“ u kojemu kao da je država digla ruke od svojih pojedinaca. U tom bezakonju ratuju neobrazovani i nezaposleni, ratuju za komad kruha, za kvadrat stana, za najnižu ljubavnu dobit, za komad moći da prežive u svojoj džungli.

## Javier Cercas: *Salaminski vojnici*

Fraktura, Zagreb, 2008.

U izdanju Frakture ove je godine objavljena knjiga *Salaminski vojnici* suvremenoga španjolskog književnika Javiera Cercasa, profesora španjolske književnosti na Sveučilištu u Geroni. Cercas je do sada objavio zbirku pripovjedaka *Relatos reales* (*Istinite priče*, 2000.) te dva romana, *El móvil* (*Motiv*, 1987.) i *El vientre de la ballena*, a višestruko nagrađenim romanom *Salaminski vojnici* postigao je svjetski uspjeh. Preveden je na petnaest svjetskih jezika, a poznati španjolski režiser David Trueba prema ovom romanu snimio je film.

Prevoditeljica je romana Silvana Roglić, prevoditeljica španjolskih filmova i dokumentarnih filmova za televiziju (Carlosa Saure, Vicente Aranda, Alejandra Amenábara, Pilar Miró, Pedra Almódovara), hrvatskih filmova na španjolski jezik, odlomaka romana za Treći program Hrvatskoga radija (Carlosa Fuentes i Marija Vergasa Llose), a objavila je i prijevod autobiografskoga romana španjolskoga veleposlanika Raymunda Bassolsa te prevela romane *Davitelj* Manuela Vázquez Montalbána i *Salaminski vojnici* Javiera Cercasa.

Početak Cercasova romana *Salaminski vojnici*, komponiranoga od triju dijelova, smješten je u španjolski grad Geronu 1994. g. U prvome dijelu romana, *Prijatelji iz šume*, kroz diskretnu notu ironije i samoironije upoznajemo pripovjedača, pod imenom „Javier Cercas“. On je potplaćeni novinar, neuspješni pisac i ostavljeni muž. Sin koji je nedavno ostao bez vlastitoga oca. No pravi pokretač njegove pripovijesti legenda je koja datira iz posljednjih dana španjolskoga građanskog rata 1939. g. Naime sin Rafaela Sáncheza Mazasa, jednoga od osnivača španjolskoga fašističkog pokreta (Falange) ispričat će mu priču o neobičnu spasenju vlastitoga oca. U posljednjim danima španjolskoga građanskog rata koji se vodio između Druge Republike (Republikanaca) i španjolskih nacionalista gubitničke republikanske trupe zarobile su 50 pobjedničkih, fašističkih vojnika. Među njima i Rafaela Sáncheza Mazasa. I sve ih zajedno odlučili strijeljati. No Mazas uspijeva pobjeći u šumu. Dramatičnu situaciju koja se kroz roman često ponavlja lako je vizualizirati. Nakon bijega od strijeljanja i skrivanja u šumi tajanstveni vojnici („prijatelj iz šume“) iako ga opazi, iz nejasna ga razloga ne odaje i tako spašava.

Ova legenda zainteresirat će pripovjedačevu istraživačku prirodu. I on će sljedećih šest godina istraživati. Iz većinom usmenih izvora u romanu se nižu razgovori s preživjelim sudionicima rata, povjesničarima, književnicima, novinarima. Tako su osobito važni razgovori s povjesničarom Pascualom Aguilarom i podatci iz njegove knjige *Ubili su me crveni*. Narator proučava Mazasov portret iz pisaca memoara, Mazasovih prijatelja. Pregledava snimke poslijeratnih vijesti. Čini mentalne paralelizme s drugim španjolskim piscima, osobito pjesnicima, kao što je, primjerice, José Antonio Primo de Rivera. Pokušava analizirati i shvatiti te donijeti zaključak o tim pjesnicima sudionicima španjolskoga građanskog rata jer su „pjesnici ti koji dobivaju rat“.

No Sánchez Mazas nije svoju domovinu zadužio samo domoljubnim pjesmama. Nakon propagande i aktivizma u borbenim redovima postao je ministrom prve pobjedničke Francove vlade i na tome položaju bio kraće vrijeme. Možda razočaran okrutnošću svakodnevne politike koja se pokazala vrlo udaljenom od njegovih visokih političkih ideala, povukao se od društva i sljedećih dvadeset godina života posvetio pisanju.

U traganju za punim Mazasovim portretom najvažnije je informacije pripovjedač dobio od njegova sina Figuerasa. Obitelj je druga strana svake političke ličnosti. O njemu saznajemo i od katalonskih seljaka koji su ga nakon njegova bijega iz šume, svjesni da je rat izgubljen i da je pobjeda na strani fašista, čuvali na svojim seoskim imanjima. Zauzvrat Sánchez Mazas spasio je njihovu djecu koju su zatočili Francovi vojnici. Razgovorom s jednim od potomaka, Angelatesom, simbolički završava prvi dio romana. Starac se prisjeća: „Sad sam se sjetio.(...) Prije no što je otišao, Sánchez Mazas nam je rekao da će napisati knjigu o svemu tome, knjigu u kojoj ćemo se svi mi pojaviti. Trebala se zvati 'Salaminski vojnici'; čudan naslov, ha?“

Ova rečenica embrij je osnovne ideje romana. U kolektivnoj je svijesti svih naroda da se neznanim junacima, anonimnim sudionicima rata, treba odati spomen. Autor i eksplicitno navodi da je njegova knjiga djelo o mrtvim junacima španjolskoga građanskog rata. Inauguracija naslova romana funkcionira i kao polufikcionalna referencija na autora i njegovu knjigu, a dijelom i kao literarna simbioza između autora, pripovjedača i lika. *Salaminski vojnici* naslov je i drugoga poglavlja – središnjega dijela knjige, s vremenom vraćenim unatrag, u 1939.g. A slijed biografske priče o Sánchezu Mazasu ispričovijedan je u *er-formi*, ozbiljno i realistički precizno.

Zbog narativnih zakonitosti jedne zaokružene pripovjedne teksture i bitnoga intrigantskog elementa ovoga romana, priča koja je u svom ishodištu protkana mitskim velom, intelektualnomu novinarskom umu ipak nije dovoljno vjerodostojna. Racionalna skepsa, duboka potreba za osmišljavanjem događaja iz prošlosti koji su trajno podrovali španjolsko društvo i motivacija za pisanje potaknut će nastanak romana *Salaminski vojnici*. Uz duboku refleksiju nad ratnim događajima koji su ostavili trag na španjolskome društvu tu je i njegova moralna i emotivna potreba da kroz pisani artefakt spomene žrtve o kojima povijest nije pisala.

Slijed drugoga poglavlja romana iz ugla drugoga, „sveznajućega“, pripovjedača donosi kontroverznu biografsku priču pisca i političara Rafaela Sáncheza Mazasa. Iako počinje završetkom rata 1939. g., poglavlje retrogradno razvija priču o Mazasu od početka njegova života. Uz brojne podatke iz njegova obiteljskoga života, političke i profesionalne karijere prisutna je i analiza njegova karaktera, psiholoških i moralnih osobina. Pripovjedač pokušava proniknuti u bit njegove ličnosti koju su njegovi suvremenici poznavali „kao autora kronika, članaka, romana i iznad svega kao političara, što je upravo ono kako se nikada nije osjećao i ono što možda nikad zapravo nije ni bio.“

Takve je, moralno nekoherentne osobe, teško prosuđivati. Mazasov karakter i njegov politički identitet nisu do kraja definirani u romanu. Poneka pripovjedačeva opravdanja Mazasa kolidiraju s njegovom stvarnom političkom karijerom osnivača fašističke Falange, sudionika rata i dužnosnika vlade. Takva literarna percepcija ublažava potrebnu napetost unutar složena ljudskoga karaktera i kontroverzne psihe književnika (umjetnika) i političara unutar jedne osobe. Jer Mazas se, kao kroničar, pisac članaka „veoma visoka književna, profinjena stila i sigurne izvedbe – katkad bremenitih erudicijom i liričnošću, a katkad vehementnih od političke strasti“, kao dopisnik iz Rima 1922. g., zaljubljuje u Mussolinijev fašizam te postaje prvim fašistom u Španjolskoj i njegovim najutjecajnijim teoretičarom. A njegov povratak u domovinu početak je španjolskoga fašizma. Osnivači fašističke Falange, José Antonio Primo de Rivera i Sánchez Mazas, oblikovali su njezinu ideologiju, retoriku i simbole. Militantnom, pak, retorikom u govorima i mitinzima, Mazas je punio fašističke redove.

Stilsko bogatstvo romana Cercas postiže dojmljivom repetitivnom scenom spašavanja. Korištenje duge rečenice omogućilo je ovaj put produžavanje psihičkoga dojma trajanja toga trenutka i obogaćivanje te scene neverbalnim iskazivanjem vojničkove superiornosti prema Mazasu: „...pod mokrom kosom i širokim čelom i

obrvama punim kapljica vojnikov pogled ne odražava sućut ni mržnju, čak ni prijezir, nego neku vrstu tajne ili neizrecive sreće, nešto što graniči s okrutnošću i opire se razumu, ali nije ni instinkt, nešto što živi u njemu zajedno s tvrdoglavošću s kojom krv ostaje u svojim putovima i Zemlja u svojoj nepromijenjenoj putanji i sva bića u svome tvrdoglavom svojstvu bića, nešto što zaobilazi riječi kao što voda iz potoka zaobilazi kamenje, jer riječi su stvorene samo da se kažu same sebi, da izreknu izrecivo, drugim riječima sve osim onoga što upravlja nama ili nas tjera da živimo ili nešto što nas se tiče ili nešto što jesmo ili nešto što jest onaj anonimni i poraženi vojnik koji sada gleda toga čovjeka čije se tijelo lako može zamijeniti zemljom i smeđom vodom iz jame, i koji snažno viče u zrak, netremice ga gledajući: 'Ovdje nema nikoga!'"

Drugim poglavljem romana vrti se pripovjedna rola u matrici legende naznačena u prvome dijelu. Cercasova repetitivnost nije samo u ponavljanju određenih scena, već i u ponavljanju jednoga dijela rečenice u odvojenim rečenicama (odnosno, njihovo semantičkostilističko variranje) koje stvara dojam muzikalnosti, a ponavljanja ima i na razini diskursa. Ključna scena s vojnikom republikancem koji spašava Mazasa u drugome poglavlju varirana je dva puta. Prvi put kroz pripovjedačevu perspektivu u citiranome diskursu, drugi put kroz Mazasovu: „...Čudno me gledao, nikad me nitko nije tako gledao, kao da me već dugo poznaje, ali me u tom trenutku ne može prepoznati i kao da se trudi prepoznati me, ili kao etnomolog koji ne zna ima li pred sobom jedinstven i nepoznat primjerak kukca, ili kao netko tko uzalud pokušava u obliku oblaka otkriti nepovredivu tajnu jer je nepostojan. Ali ne: zapravo me gledao nekako...veselo.“

Političku aktivnost Rafaela Sáncheza Mazasa nakon 1939. g. Cercas svodi na razočaranje „starih Falangista“ Francovom „licemjernom, predvidljivom i konzervativnom“ politikom. Pripovjedačeva (implicitna) osuda Francova korištenja Falange kao instrumenta za približavanje Hitlerovoj i Musolinijevoj politici slab je literarni alibi čak i za to relativno kratko Mazasovo zadržavanje u takvoj politici s obzirom na to da se on u Francovu režimu „nije osjećao nelagodno, niti se u javnosti libio najlaskavijih ditiramba tiraninu...“. I tako mozaik njegove političke ličnosti treba slagati raznim kockicama: iskrenom ideologijom, slabijom aktivnošću poslije rata, ocjenama pripovjedača kojima se umanjuje politička uloga ideologa i propagatora fašizma („možda Sánchez Mazas nikada i nije bio ništa drugo doli lažni falangist, ili ako hoćete, falangist koji je to bio samo zato što se osjećao prisiljenim to biti...“). Slično je i s njegovom



književnom karijerom i konzistentnošću njegova karaktera: iako je Mazas imao određenu važnu ulogu u španjolskoj književnosti pedesetih i šezdesetih, nije to do kraja iskoristio i napravio vredniju literarnu karijeru; iako je propagirao „stare vrijednosti – odanost i hrabrost“, „prakticirao je izdaju i kukavičluk i kao rijetko tko pridonio je zatupljivanju do kojeg je dovela Falange...”

I kao toliki režimski pisci (svih režima!) Sánchez Mazas je „dobio rat, a izgubio povijest književnosti“, odnosno izgubio i samoga sebe kao književnika.

Treći dio romana nosi naslov *Sastanak u Stocktonu*. Nastavak je prvoga dijela gdje se ponovno susrećemo sa starim pripovjedačem Cercasom, novinarom i piscem u romanu fiktivne knjige *Salaminski vojnici*. Razgovori s čileanskim piscem Roberom Bolanom razotkrivaju pripovjedačevu iskonsku ljudsku strast za velikim ljudima – junacima. Od Bolanove svojevrsne usmene memoarske građe o veteranu španjolskoga građanskog rata Antoniju Mirallesu do razgovora s Mirallesom gradi se priča o živome junaku. Antonio Miralles Mazasov je antipod u romanu. On je antifašistički španjolski borac s republikanske strane, ali i dobrovoljac za oslobođenje Francuske od Mussolinijeve vlasti u sjevernoj Africi te u Norveškoj i Njemačkoj u borbi protiv Hitlera, strastveni borac za ideale, spreman umrijeti za njih. Miralles simbolizira brojne anonimne junake španjolskog građanskog rata kojih nema ni u mitovima ni u usmenoj povijesti ni u pisanim izvorima. „Pravi se junaci rađaju u ratu i umiru u ratu. Nema živih junaka...“. Izgleda da je ovaj roman posvećen upravo njima.

Cercasevu naraciju obilježavaju lirski diskursi, česta repetitivnost i povremeno dugačke rečenice. Interesantan su primjer dvije posljednje rečenice knjige koje zauzimaju pune dvije stranice. Varijacijama dijelova rečenice Cercas postiže melodičan pripovjedni ton: iz predzadnje rečenice („uz buku gostiju koji su večerali oko mene i uz gotovo ispijen viski preda mnom/a na prozoru, pokraj mene, mutna slika tužnoga čovjeka koji nije mogao biti ja, ali bio sam to ja/ondje sam iznenada vidio svoju knjigu, knjigu koju već godinama naganjam“) dijelovi se gotovo ritmički ponavljaju u zadnjoj rečenici („vidio sam svoju knjigu čitavu i stvarnu, gotovo moju istinitu priču, i znao sam da je samo još moram napisati, prepisati u čisto, jer mi je u glavi od početka (...) do kraja, kraja na kojem star, propao i sretan novinar puši i pije viski u vagon-restoranu u noćnom vlaku koji vozi francuskim poljima/ misli na čovjeka koji je bio čist i hrabar i neiskvaren i na hipotetičnu knjigu koja će ga uskrsnuti kad već bude mrtav / i onda



novinar pogleda svoj tužan i star odraz u prozoru koji blago dotiče noć sve dok se odraz ne rastopi...“).

Roman *Salaminski vojnici* Javiera Cercasa oduševljava empatijom prema velikim junacima španjolskoga građanskog rata: „...dok ja budem pričao njegovu priču, Miralles će na neki način biti živ, a živjet će i, sve dok pričam o njima, braća García Segué – Joan i Lela – i Miguel Cardos i Gabi Baldrich i Pipo Canal i Debeli Odena i Santi Brugada i Jordi Gudayol, živjet će i dalje iako su već godinama mrtvi, mrtvi, mrtvi, mrtvi...“

Promišljanje španjolskoga građanskog rata nakon nešto više od šezdeset godina od njegova kraja emotivni je osvrt autora na jedan od za španjolsko društvo najvažnijih događaja prošloga stoljeća. Dugoročno je ideološki podijelio španjolsko društvo, a na španjolsku kulturu i život njezinih ljudi ostavio neizbrisiv do danas trag. Održanje fašističke vlasti do 1975. g. (Francove smrti) dugo je izdvajalo Španjolsku iz konteksta ostalih europskih zemalja. „Od svih povijesti u Povijesti, pomislio sam dok je Miralles govorio, najtužnija je povijest Španjolske jer završava loše.“, kroz nostalgiju i apstraktni sram zaključuje pripovjedač. Pronađeni junak, koji dugo nije bio junak španjolskoga kulturološkog diskursa, ima za Javiera Cercasa brojna značenja: umirenje tihe boli sljubljene s talogom genetski dobivena ideološkog taloga fašizma kojemu se opire moderan eruditski um, razrješenje dilema i nesigurnosti dobivenih konzervativnim nasljeđem te prevagu načela jednakosti, slobode i demokracije.

## **John Maddox Roberts: *SPQR II: Katilinina urota*** **Fraktura, Zagreb, 2008.**

Izdavačka kuća Fraktura ove je godine objavila prijevod kriminalističkoga romana *SPQR II: Katilinina urota* američkoga pisca Johna Maddoxa Roberta iz 1991. g. Roman *Katilinina urota* druga je knjiga iz njegove serije kriminalističkih romana *SPQR* o amaterskome detektivu iz antičkoga Rima. U solidnome prijevodu Ivane Maslač *Fraktura* je, osim *Katilinine urote*, objavila i prijevod njegove prve knjige istoga profila, naime, *SPQR I: Kraljev gambit*. Ta je knjiga bila u užem izboru za jednu od najvrjednijih nagrada za kriminalistički roman *Edgar Award* što je činjenica koja (često) pomalo kreditira svoje nasljednike, pa tako i roman *SPQR II: Katilinina urota*. Oba su djela, dakle, od ukupno dvanaest Robertsovih krimića, smještena u period antičkoga Rima, no autorovu bibliografiju čine i krimići smješteni u suvremeno doba i s puno autobiografskih elemenata, ali i serije romana (o Conanu, serije sa znanstvenofantastičnom tematikom itd.).

Na mrežnim stranicama Robertsove knjige nude se pod raznim kategorijama; jedna od njih je „misteriji iz antičkoga doba“. To su uglavnom svojevrsni krimići s puno elemenata trivijalne književnosti. Na kričavome portalu s ilustriranim naslovnica pojavljuju se imena američkih autora poput Patricka Larkina, Jane Finnis, Lindsey Davis, Paula Dohertyja, Stevena Saylor, Davida Wisharta, Agathe Christie s nekom intrigantskom tematikom iz antičkorimskog doba vidljivom već u naslovu (kao što je, primjerice, *Death comes at the end* A. Christie ili *Smrt dolazi na kraju*, kako je ovaj roman preveden kod nas). Pritom se, prije svega, osvjedočujemo da svjetsko literarno tržište nije preopterećeno određenim kriterijima estetske kvalitete. Njime, naime, upravlja najmoćnije kapitalističko sredstvo – profitabilnost knjige. Tisuće rasprodanih primjeraka ovakvih knjiga najbolja su potvrda za to.

No kažimo nešto i o samoj knjizi. Ispred prvoga, od ukupno dvanaest poglavlja, kao uvod u Robertsov roman *SPQR II: Katilinina urota* nalazi se provizorna karta staroga Rima iz 70. g. pr. Kr. S imenima ucrtanih glavnih ulica, Saturnovim, Jupiterovim i Vestinim hramom, poznatim mostovima, kućama rimskih uglednika, forumom, bazilikom, arhivom, zatvorom itd. ona predstavlja vizualnu i semantičku igru s čitateljevom percepcijom, razvijajući, prije svega, njegovu znatiželju prema romanu.

Takav se efekt nastoji postići i poznatim ličnostima iz rimske povijesti kojima se autor služi kao likovima koji uz glavni lik nose okosnicu fabule. No kako ovo nije povijesni roman koji uz tematiziranje određenoga povijesnog događaja podrazumijeva korištenje povijesnih ličnosti u svojstvu likova, nego je *SPQR II: Katilinina urota* kriminalistički roman, likovi romana kao što su Gaj Julije Cezar, jedan od najpoznatijih rimskih političara i Gaj Valerije Katul, jedan od najpoznatijih rimskih pjesnika, ozbiljniji je estetski nedostatak romana. Pripovjedač, naprimjer, Cezara uvodi u roman na dosta banalan način („Onda ugledah čovjeka koji je hodao na čelu skupine pa potrčah da mu prepriječim put. Bio je to Gaj Julije Cezar. Kad me vidio nasmiješio se upitnim izrazom lica. 'Dobro jutro, Decije Cecilije. Što se ovdje događa? Dogodilo se ubojstvo, Gaju Julije. Netko je probo ekvita Opija. Ima krvi. i Cezar se doimao zabrinutim.“), kao i eksplicitni komentar pripovjedača na gestu „Cezarova“ otklanjanja pogleda na mrtvacu („Morao je tako učiniti, ali Cezar ne bi bio Cezar kad to ne bi pretvorio u razmetljivu glumačku gestu.“)

Ova karakteristika, tako, odmiče roman od klasifikacije estetski lijepoga i pripadnika lijepe književnosti. No Robertsov roman *SPQR II: Katilinina urota* ne nosi samo zbog toga obilježja trivijalne književnosti. Osnovna priča o ubojstvima (koja podsjećaju na famozna američka serijska ubojstva) dosta je simplificirana iako joj Roberts ne daje previše prostora u svome romanu od tristotinjak stranica. No unatoč brojnim i opsežnim digresijama koje su, u tehničkome smislu, „profesionalno dozirane“, dojam umjetničke kvalitete nije postignut. A za ovakvu konstataciju ne mora nam biti na umu ni ono bogatstvo povijesnih podataka ni nenadmašni filozofsko-esejistički diskurs Yourcenarine produhovljene knjige *Hadrijanovi memoari*. Naime u Robertsovu romanu mnoge pripovjedačeve konstatacije o Rimljanima imaju vrlo efemeran prizvuk („Recite što hoćete o Rimljanima kao osvajačima, ali mi smo uvijek iskreno uživali u otimačini, pljački i grabežu. To je jedini dio naših duša koji nikada nije zahvatilo licemjerje.“), a senzibilitet za antičku rimsku kulturu reduciran je na merkantilističku protestantsku etiku imperijalističkoga radijusa.

Pripovjedne digresije sastoje se od opisa rimskih gozbi, ponašanja, odijevanja, govora. Dobar je primjer opis trijumfalne povorke na početku romana koju glavni lik, kvestor Decije Cecilije, promatra pozvan na zabavu rimske elite („Trijumfalna povorka bila je veličanstvena jer je Lukul potukao velike vojske i donio golem plijen iz Tigranocerte, Artaksate i Niziba. Gledao sam povorku kako vijuga prema Forumu sa

svoga mjesta na rostri, tako da sam sve dobro vidio. Na čelu su išli trubači, iz čijih se instrumenata orio prodoran, rezak zvuk. Pratili su ih stjegonoše Lukulovih legija. Oni su, kao i svi drugi vojnici u povorci, nosili samo vojničke čizme i pojase kako bi se vidio njihov status.“).

Roberts tako opisuje rimske gozbe s poznatom neumjerenošću Rimljana u jelu i piću, ropski sistem i obrazovane robove koji su „recitali Homerove i Pindarove ode“, kao i obrazovane grčke ropkinje, rimska kupališta, svetkovine, grčke utjecaje (sljedbenike Pitagorejske škole u Rimu), vojni i politički ustroj Rima. Autor, također, opisuje odnose Rimljana prema Drugima (Egipćanima) kao superiorne („Egipatska je politika za Rimljane predstavljala neiscrpan izvor zabave.(...) Tim golemim bogatim narodom vladala je, u slobodnijem značenju te riječi, jedna makedonska porodica koja je preuzela čudnovati egipatski običaj da vladar ozakonjuje svoju vladavinu sklapanjem braka s jednom ili možda čak više svojih bliskih rođakinja. Ta je porodica oskudijevala imenima gotovo jednako kao i Rim, jer su se svi njezini muški članovi zvali Ptolomej ili Aleksandar, a sve žene Kleopatra ili Berenika.“) Iako se ovakav diskurs može opravdati simplifikacijama tipičnima za ovaj žanr, autorova ironična intencija prema kulturama iz kojih je iznikla europska (a onda i suvremena američka) kultura, svakomu će senzibilnijem čitatelju zasigurno zasmetati. Za usporedbu se možemo prisjetiti knjige *Sinuhe Egipćanin* finskoga književnika, Nobelovca Mike Waltarija u kojoj je ovaj autor u vremenima staroga Egipta, Sirije ili Perzije pronašao preklapanje kodova tadašnjih društava, kultura, mitova i religija, uopće civilizacija te ideju interkulturalnosti.

Na kraju romana nalazi se rječnik pojmova na dvadesetak stranica. Njime autor čitateljima podastire objašnjenja vezana za latinsku terminologiju iz političkoga, socijalnoga i kulturnoga života. Ona su, naravno, simplificirana i prilagođena ovome literarnom žanru. Ipak on čitateljima pomaže u kretanju knjigom. Sam naslov ove serije, na primjer, *SPQR*, kratica je izreke „Senatus populusque Romanus“ koja je kako autor tumači, označavala „senat i narod rimski, formula koja je utjelovljivala rimski suverenitet. Upotrebljavala se u službenim pismima, dokumentima i na javnim zgradama.“

Roman *SPQR II: Katilinina urota* sadrži, dakle, pomalo asimetričan omjer radnje i pripovjednih digresija (kojima obiluje). U središtu priče smještene u 70. g. pr. Kr. nalazi se, dakle, Decije Cecilije Metel Mlađi, kvestor, odnosno, najniži izabrani službenik u antičkome Rimu. Paralelno s pričom o ubojstvima u Rimu koje istražuje upravo Decije

Cecilije, kroz razgovore s drugim likovima, često je tematiziran nizak politički status i karijera ovoga predstavnika rimske aristokracije („'O, zar ti ta vrsta posla ne odgovara, Decije?' Zvučala je kao da se iskreno brine. Slegnuo sam ramenima. 'Svi znaju da je to posao koji se dodjeljuje kvestorima bez utjecaja na visokim položajima'“ Podigla je obrve. 'Uz tvoju obitelj?'“) No navođenje čitatelja na prosuđivanje i „detektivovih“ (kvestorovih) motiva i neumiješanosti u zločine samo je jedna od karakteristika ovoga žanra.

U romanu je pomalo proturječna blaga ironija kojom se glavni lik odnosi prema predstavnicima viših statusa. Njegova superiornija inteligencija podrazumijevana je pretpostavka njegove detektivske uloge. S druge strane ona je kontradiktorna s položajem najnižega državnog činovnika koji, uz to, potječe iz aristokratske obitelji. No čak i to možemo pretrpjeti zbog zakonitosti žanra. Međutim istaknuta intelektualna superiornost i distanca prema predstavnicima viših slojeva u romanu djeluje pomalo neuvjerljivo. Ipak humorističan prizvuk u nekim konverzacijama (između Decija i Asklepijoda, grčkoga liječnika) imaju određenu literarnu svježinu („'Asklepijode, moraš mi dopustiti da te ubijem', kazao sam. (...) 'To je malo prevelik zahtjev, čak i za vlastita liječnika.' 'Bit će to samo privremeno', uvjeravao sam ga. 'Privremena smrt, premda je prilično uobičajena pojava u mitologiji, rijetko se susreće u ovozemaljskom svijetu.'“)

U središtu priče, dakle, ubojstva su nekoliko „ekvita“ – pripadnika više srednje klase jake imovinske moći – bankara, posuđivača novca, zakupnika poreza itd., ali dosta neomiljenih u puku jer su bili svojevrсни kamatari obogaćeni na račun puka; dakle, „skorojevića“. Stoga, među rimskim pukom vlada „tiho zadovoljstvo“ („Ekviti nisu bili omiljeni.“) kao aluzija na njihove skrivene motive i umiješanost.

S druge strane Roberts rimske političare i predstavnike vlasti obavlja velom tajanstvenosti; svaki političar (cenzor, senator, konzul) potencijalni je egzekutor u surovoj borbi za vlast. No sam naslov romana *Katilinina urota* uz još i prvi susret s likom Katiline na početku romana jasno upućuje čitatelje na zaključak da je upravo on urotnik i osvjetnik za kojim će tragati detektiv kvestor Decije („Bio je to Lucije Sergije Katilina, čovjek kojega sam poznao samo površno. Više nego jednom nastojao je doći do konzulske časti, a posljednji je put bio blizu pobjede. Nakupilo se toliko zle krvi da je Civeron na izborima nosio oklop. Katilina je mogao namjestiti veselo lice, ali iznutra ga je izjedala zavist prema svima koji su bili bogatiji i uspješniji od njega.“).

U tom smislu nameće se jasan zaključak da je autor čitateljima želio prije podariti roman s vlastitom interpretacijom rimskoga društva nego krimić koji će, uz pripovjedača, morati sami istraživati. Koristeći se, ipak, kriminalističkom pričom, Roberts ovaj roman (svjesno ili nesvjesno) upućuje čitateljskomu sloju koji je potrebno atrakirati zanimljivom pričom kako bi ih se informiralo i poučilo o povijesti i suvremenosti, o ljudskoj prirodi i o ljudskome društvu. Moguće je da je upravo zato atmosfera u romanu prikazana dosta anarhično i mistično. Kao da se ne odnosi na onu, vrhunski uređenu, vojnu i političku rimsku organizaciju i državu koja je svojim pravnim zakonima postavila temelje suvremenoga prava. Robertsov Rim isprepletena je mreža najmračnijih političkih i vojno-državnih intriga i borbe za moći. Zavist, grabljenje moći, urote, intrige, centralizacija moći i velika oporezivanja provincija funkcioniraju kao dio slike antičkorimskoga društva, ali, očito, i kao analogija prema suvremenome društvu. No ovaj je roman, žanrovski gledano, vrlo daleko od svježega i inteligentnoga krimića, ali i od studioznije refleksije o antičkome Rimu.

## Lucija Stamać: *Labud*

Naklada Ljevak, Zagreb, 2004.

Lucija Stamać, književnica koja nije u potpunosti nepoznato ime na hrvatskoj književnoj sceni, 2004. g. objavila je roman pod nazivom *Labud*. Ova umjetnica okušala se u svijetu teatra, kao glumica (imala je nekoliko uloga u Hrvatskoj i inozemstvu) i režiserka. Svoj književni rad započela je zbirkom poezije *Uranova kći*, objavljenom 1991. g., zatim je uslijedila zbirka pjesama *Istina ili ja* objavljena 1998. g. te *Lucifer*, zbirka objavljena 2000. g. Dvije godine poslije objavljena joj je zbirka priča *Muke po Veneri* koja je prevedena i na njemački jezik te u nastavcima objavljena u austrijskome književnom časopisu *Lichtungen*. Ova književnica bavi se i prevodilačkim radom u sklopu kojega je 2003. g. objavljen njezin prijevod romana *U tijelu* njemačke književnice Christe Wolf.

Iz ovoga pregleda naslova njezinih književnih ostvarenja može se zaključiti da je Lucija Stamać književnica vrlo otvorena prema svijetu grčke mitologije, što potvrđuje i njezina najnovija knjiga *Labud*. U njoj je grčka mitologija literarizirana i romansirana kroz mitsku priču o antičkoj junakinji Heleni i brojnim drugim poznatim mitološkim pričama na tragu literarnih ostvarenja M. Yourcenar u njezinoj zbirci priča *Vatre* i Gideovim pričama u *Tezeju ili Močvarama* u kojima je grčka mitologija polazište u autorskim intimizacijama i njihovim tumačenjima suvremenosti.

Stamaćina literarizacija mitoloških junaka i poznatih mitoloških priča vješto je dozirana trivijalizacijskim pripovjedačkim manirama, kao i pripovjedačkim manirama tzv. ženskoga pisma. Te su komponente u romanu *Labud* međusobno prožete i ne narušavaju bitno kompoziciju ovoga romana pa je, uz prepoznatljivu homogenu mitološku okosnicu, priča o junakinji Heleni ispričovijedana na načine autobiografskoga i ispovjednoga proznog teksta.

Blisko Yourcenarovo i Gideu Lucija Stamać koristi se svijetom grčkih mitoloških, simboličkih, nesvjesnih, arhetipskih priča da bi progovorila i o sferama vlastitih intimnih preokupacija. U djelu se nižu paradigmatička, stvarna i vječna ljudskih pitanja o ljubavi, sreći, sudbini, izborima, strategijama odlučivanja i ponašanja, o vrijednostima u koje vjerujemo i koje nas vode, pitanja koja su općeljudska, bez obzira na vrijeme, prostor, običaje, vjerovanja, mitove ili svjetonazore, ali i osobna autoričina.

Prema Chevalier–Gheerbrantovu *Rječniku simbola* pojam labuda u naslovu ovoga romana krije u sebi mnogostruku simboliku. Ona je vezana uz boga Apolona, boga muzike, pjesništva i proricanja kao i pjesničkoga nadahnuća. Također njegova simbolika vezana je i uz mit o Zeusu i Ledi, prema kojemu je Zeusova pretvorba u labuda motivirana ljubavnim i erotskim osvajanjem Lede. Može se reći da se neki dijelovi ovih tumačenja simbolike labuda mogu pronaći u Stamaćinu romanu. Ipak u svome je romanu ova autorica uspjela istkati vlastite semantičke niti oko ovoga pojma, nudeći značenja vezana isključivo uz individualnu i intimnu ljubavnu priču njezine junakinje Helene. Osim toga značenje i simbolika labuda u ovome romanu kreću se po oštrim granicama suprotnosti: u nekim situacijama u kojima se junakinja romana zatiče labud je simbol opasnosti, slutnje i nemira, potlačenosti i zatočenosti, nemoći, propadanja i smrti, što ilustrativno pokazuje i sljedeći citat u kojemu je labud gotovo personificiran: „Zvijer me oborila na tlo: vrisnula bih da nisam ostala bez daha. Stajao je nada mnom: na svojim grudima gledala sam neobično ružne, patkaste peraje sivosmeđe boje. Golema težina pritiskala mi je donji dio grudi: labudove noge bile su presvučene naboranom kožom, ljigavo hladne. Velika, snažna krila zastrla su mi sav vidik.“ (10. str.) S druge strane njegova su značenja, proizašla iz onih negativnih, i vlastito samozaštitništvo, sloboda, uzdizanje nad životom, identifikacija lika junakinje s labudom i sa svim ženama slične sudbine – žene koja može pripadati bilo kojem društvu i vremenu u kojemu se osjeća kao tržišna vrijednost, predmet koji putem braka služi raznim ciljevima, i tuđima i vlastitima. On simbolizira autoričina promišljanja braka kao ugovorne institucije te uloge koja se od žena očekuje, kao i njezine svijesti o tome te želje i motiva da tu ulogu ostvari: „Naše Labudove kći žrtvuju same sebe na oltarima brakova bez ljubavi, preko kojih ratnici nasljeđuju prijestolje. Naša je moć strašna: što više ratnika pogine pred našim licem, to smo svetije. Gledano s te točke, zaslužujem divljenje. Ja sam Jajoglava, s labuđim vratom mjesto tijela, s uskim postoljem mjesto nogu, s pogledom ravno u daljinu mjesto srca.“ (170. str.)

U tematskome središtu romana *Labud* Lucija Stamać dohvatila se jedne pripovijetke iz Ilijade u kojoj se govori o Afroditinoj pristranosti prema trojanskome princu Parisu koja potječe iz vremena kada je on sudio između Here, Atene i Afrodite te izabrao Afroditu za najljepšu. Prema toj priči Afrodita je djelomično intrigantski utjecala na taj Parisov sud obećavši mu ljubav lijepe Helene, Menelajeve supruge. Grčke snage opsjedale su Troju da bi vratile Helenu. Unatoč tome što je u središtu Stamaćina romana



ljubavna priča između grčke junakinje Helene i trojanskoga princa Parisa (kojoj je, doduše, božica Afrodita pomoću čarobnoga pojasa zavodjenja nadahnula ljubav prema njemu), ovo je vrlo iscrpna imaginativna panorama brojnih drugih mitskih priča.

U romanu *Labud* naići ćemo tako na poznate događaje iz desete godine opsade Troje – na priču o povrijeđenu Ahilejevu ponosu kojemu je Agamemnon, vrhovni zapovjednik grčkih trupa oduzeo ratničku nagradu, robinju Brizeidu, zatim njegovo izazivanje smrti svoga najprisnijeg prijatelja Patrokla, kojega su ubili Trojanci, zatim, na Hektorovu smrt kao Ahilejevu osvetu za Patrokla, kao i na mnoga druga časna i smiona djela grčkih junaka – Menelaja i Parisa, Diomeda, Ajanta itd. Uz poznate priče o Perzeju i Gorgoni, Jazonu i Argonautima, Tezeju, o Erminijama, o gradovima Sparti i Ateni itd. mnogim ljubiteljima grčke mitologije ovaj roman bit će vrlo privlačan (kao što, ujedno, mnogim čitateljima može biti zanimljivo informativno djelo).

U svome je „ideološkome” pristupu mitološkoj građi Lucija Stamać, uz refleksije o intimnim i socijalnim aspektima braka i ljubavi te o međuljudskim odnosima općenito (povjerenju, sumnji, spletkarenju, dokazivanju itd.), na utabanome tragu tradicionalne slike bogova i junaka koji su osjetljivi na svoju čast i čije se strasti lako razbuktaju, kao i u shvaćanju junaka koji se razlikuju od bogova po svojoj smrtnosti i strahu od starosti i gubitka snage. Ona će, naime, također hvaliti junake i njihovu smionost koja je ključna vrlina grčkih vrijednosti, poručujući nam da i sama vjeruje u neke od njih, tj. u pozitivne vrijednosti (ponos, dostojanstvo, mudrost itd.).

U romanu *Labud* javljaju se brojni povijesno-mitološki motivi starogrčkih ratova, osvajanja, junačkih podviga itd., no vrlo je zanimljiva i autoričina, svojevrsna apologija ljepoti, a kao njegova prologomena indikativan je početak romana u kojemu čitamo: „Neka budem najljepša. Neka mi tako piše nad uzglavljem kad zaronim u polje puno žutih nevena.“ Ljepota je zapravo, uz duhovnu bistrinu, važan Helenin atribut u svijetu u kojemu živi, oružje u svijetu muškaraca, vladara, njihovih ratova i osvajanja, a, također, i suprotnost ružnoći života, idealizirana moć da se vulgarnosti života lakše podnesu.

Ilustrativne su i riječi Akadema, „najučenijeg čovjeka cijele Grčke“, čovjeka „neizmjerne ljubavi prema znanju“ koji o ljepoti transparentno govori: „Kako je postala Ljepota? Zemlja veže čovjeka za utrobu majke: na ovoj zelenoj čistini, među ovim pticama što poju i srndaćima koji šušte grmljem, tvrdim vam, učenici moji, da u prirodi nema ničeg lijepog. Priroda je prvobitna snaga, kaotična surova. Društvo je umjetna tvorevina, naša obrana protiv moći prirode. (...) Ljepota je naše oružje u borbi protiv

prirode. Pomoću nje stvaramo pojmove i predmete, određujemo im granice, simetriju, mjeru. Ljepota je jasnoća, red, sklad, ravnoteža. Ljepota zadržava i zarobljava divlji tok prirode.“

Osim funkcije atribuiranja i Helenina svjetonazora o životu i o „prirodi“ naspram „društva“ (kulture), pojam ljepote vezan je uz ljudsko stvaralaštvo, odnosno suprotan je nagonskom, iracionalnomu, neshvatljivomu, kaotičnomu i mitskomu. On je sfera racionalnoga, uređenoga i uravnoteženoga društva kao cjeline (i to u smislu predstavljanja sokratovsko-platonovsko-aristotelovskoga filozofskog ideala funkcionalno uređene države i društva).

Ovaj citat, kao i mnogi slični citati u knjizi, ilustrativno svjedoči o samim osnovama antičke estetike koja je preferirala izvedeno, jednostavno, „klasično“, artificijelno kao nešto sasvim suprotno „prirodnomu“, divljemu, neoblikovanomu ljudskom rukom.

Ipak na toj točki estetike Lucija Stamać razilazi se s estetikom antičkoga vremena. Iako njezin roman *Labud* priziva jedan, u svjetovima umjetnosti, „vječni“ antički svijet, njezina estetika, prezentna kroz fragmentarno i razbarušeno pripovijedanje (osobito u trećemu, posljednjemu dijelu romana), moderna je, difuzna i kaotična unatoč prilično discipliniranoj rečenici i čvrstomu vođenju radnje u romanu.

Njegova je modernost i u retrospektivnim pripovijednim postupcima, no, prije svega u unutarnjem monologu kojim je mitološka građa elaborirana, a čitatelj je suživljen s njom kroz bujnost autoričinih ispovijednih i intimnih tonova.

Autoričin moderni odmak od mitološke građe i svjetonazora sve je očitiji do konca romana. Stječući loša iskustva, koja su pratila i njezinu ljubavnu priču s Parisom, autorica svoju junakinju Helenu obdaruje spoznajom (uvjetovanu njezinim, upravo lošim iskustvima) o lažnoj veličini bogova. Njihovu demitologizaciju očituju Helenina uputstva mladomu i neiskusnomu grčkom junaku Orestu, njezina upozorenja: „No, vjeruj mi, Oreste, Božica se uvijek ukazuje kao ono što želimo vidjeti: bez obzira na to da li smo smrtni ili besmrtni. Jer ni u to ne možemo biti sigurni; zato i častimo bogove, kako bi nam bili milostivi.“ (192. str.)

Na sličan se način, odnosno kao postupak demitologizacije, mogu protumačiti i Helenina promišljanja na početku romana kada kao jedna od Tezejevih žena biva na moderan, intelektualni, istražiteljski i refleksivni način upitana o vlastitome životu. U tome se oslikava iskrena potreba za raskrinkavanjem mitova i identificiranjem istine,

činjenica i povijesti: „Sav taj niz neistraženih smrti, o kojima sam tijekom četiri godine saznavala postupno i uporno (...) tko smo to mi, malodobne kćeri vladarskih kuća diljem Grčke? U čemu je naša zajednička tajna? (...) U to vrijeme stala sam grčevito plakati tijekom noći. Moj stari prijatelj labud rastao je zajedno sa mnom: sada više nije imao pačje noge, već mu je tijelo završavalo golemim, debelim repom morske zmije, što se kovrčao u beskonačnim vijugama, kao da izvire iz najcrnje noći.“

Roman *Labud* nudi čitatelju užitak u oživljenoj, refleksivnoj mitološkoj prozi. Ipak njegovu kompozicijsku ravnotežu pomalo će narušiti kraj romana u kojemu ćemo na gotovo dvadesetak stranica biti svjedoci agonične Helenine smrti koja nalikuje nekome htoničkom grčkom obredu, praćenomu strašnim silama podzemlja, uz njezine mračne ispovjedne, samookrivljujuće optužbe. Uz narušenu kompoziciju kraj romana tako djeluje kao nestanak inspiracije i traženje utočišta u trivijalnoj spektakularnosti.

## **Marina Čabrajec: *Intimna teorija romana*** **HFD, Rijeka, 1999.**

Književni je prvijenac Marine Čabrajec (Marine Kovačević), izvanredne profesorice na Filozofskome fakultetu u Rijeci, *Intimna teorija romana*, zapravo njezin drugi uvezeni uradak. Prvo je djelo kojim nam se autorica predstavila bilo znanstveno-teorijskoga profila. Riječ je o njezinoj knjizi *Poetika mijena* (1999.) u kojoj izlaže književno-stilističke koncepte o pjesništvu.

Književno djelo koje je pred nama predstavlja veliki izazov književnoteorijski fundiranomu interpretacijskom pristupu. To je zbog autoričina poigravanja zadanim žanrovskim konvencijama (neuobičajenost narativne sintakse) koje se odvija na formalnoj razini teksta, dodirujući se lirski obogaćena sadržajnoga plana. Rezultat je toga svojevrsna fuzija formalnoga narativnog ispisa s liričnošću unesenih sadržaja. Međutim odabrana forma nije tek puka forma. *Intimna teorija romana*, unatoč svojoj liričnosti, uključuje sve bitne elemente narativnoga žanra, ne zakidajući nas nipošto ni na planu priče. Nude nam se, dapače, različite pripovjedalačke perspektive.

Interakcija narativnoga teksta i ovomu romanu imanentnih lirskih značajki (osjećajnost, čulnost, brojne evokacije, suptilni opisi proživljenih stanja) uvjetuju cjelovitost ovoga djela na dva načina. S jedne je strane narativni tekst obogaćen istančanim subjektivizmom, a s druge strane subjektivizam se podređuje perspektivama priče u romanu. Ovakav pristup osigurava autorici kontrolu nad lirskim zamahom, omogućujući čvrst pripovjedalački okvir. Rezultat je dvojak: pred nama je priča (u klasničnome smislu riječi), ali istovremeno ostaje razvidnom i njezina dubinska liriska dimenzija.

Narativni tekst *Intimna teorija romana* počiva na prepoznatljivoj fabularnoj shemi ljubavnoga zapleta gdje muški i ženski lik ne uspijevaju ostvariti svoja intimna htijenja i osjećaje, mahom zbog okoline i društvenoga morala kojemu se (tragično) podčinjavaju. Autorica uspostavlja distinkciju između priče koja se u fiktivnome svijetu književnosti „zabila” ili se „mogla zbiti” i perspektiva koje čitatelja navode na njezinu višestruku problematizaciju. Priča se odjeljuje od integralnoga teksta različitim tipom grafičkoga ispisa što pomaže čitatelju pri lučenju ovih dvaju planova.

Priča se ne odvija kronološkim slijedom. Naprotiv: ona počinje vlastitim (fabularnim) završetkom. Događaji teku retrospektivno, hodom svojevrstne autodestrukcije. Autorica se, naime, udaljava od priče, raščinjajući je i nanovo joj se vraćajući. Kroz te se prizme (raščinjanja i vraćanja) profiliraju Ona i On (glavni likovi romana) te netko treći („Moralizator“) koji (kao arhetip unutar ovako postavljene sheme) narušava ishodišnu harmoniju, uvodeći dimenziju tragičnoga. Javlja se tu i Autor, kao inkarnacija ponekad nezavisne pripovijedalačke perspektive, a ponekad u prožimanju sa ženskim likom (u oba se slučaja primjenjuje *ich*-forma).

Rezultat usloženih perspektiva uvodi predodžbu o „onome što se zbilo“, ali i akterovu vizuru događaja priče u neimenovane kronotopu subjektivnih interpretacija. To nisu tek različita osvjetljenja iste priče, nego je to i filozofijsko esejiziranje na staru temu proustovsko-bergsonovskoga subjektivnog i objektivnog vremena, umjetnosti i stvarnosti, fikcije i zbilje, unutrašnjega i vanjskoga „ja“, pojedinca i društva, smisla i besmisla, života i smrti. Osim toga autorica vrlo spretno oblikuje i bitne aspekte karaktera u romanu, koji su važniji od priče same, pa dosežu i simboličku razinu. Konkretno tu je Autor koji iznosi svoj stav prema priči, ali i prema likovima, koji se u pojedinim instancama poistovjećuje sa ženskim likom. Tu je, međutim, i – odjelit – ženski lik (Ona) putem kojega se implicitno gradi i onaj muški (On) – razvidan tek kroz ovu višestruku prizmu.

Plan priče razotkriva idejno sudaranje dvaju moralnih obrazaca. Jedan je onaj tradicionalni (građanski), a drugi je onaj intimni (individualni). Likovi se stoga javljaju i kao reprezentanti sukobljenih idejnih planova djela, a njihove se suprotne pozicije izvode iz moralno konfliktne situacije (motiv zabranjene ljubavi i društvenoga sankcioniranja ove pojave). Ova nam tematska polazišta razotkrivaju nepomirljive različitosti između glavnih likova (ženski je lik odvažniji, spremniji na rizične poteze i njihove posljedice), ali ujedno i njihovu dubinsku povezanost koja neprestano generira njihovu interakciju. U mreži međusobnih odnosa i frustracija (osobnih i društveno uvjetovanih), likovi podliježu vlastitim slabostima i predrasudama, razarajući sve vrijednosti svojega odnosa. Razdvojeni ljubavnici zapadaju u stanje potpune alijenacije, a komunikacija se među njima nastavlja u degeneriranu vidu, a na koncu se gasi.

Intimna povezanost Autora i ženskoga lika predstavlja moment iz kojega izniču esejističke refleksije i lirski ekskurzi. Dimenzija Autora unosi element odmaknutosti od zbivanja te navodi na promišljanja o naravi romana (o odnosu priče i života,

pripovijedanja i zbivanja, pripovjedača i promatrača, likova i stvarnih bića). Takav se pripovjedački paralelizam dvostruko projicira na ženski lik: cjelokupnost ženskoga identiteta određena je bezuvjetnom emocionalnom predanošću, ali i ironijskim odmakom i racionalnim prepoznavanjem vlastitoga tragična usuda. Moment vezanosti za djetinjstvo nameće usporedbe s djelima kao što su *Djetinjstvo* francuske autorice ruskoga podrijetla Nathalie Sarraute ili pak *Svila, škare* hrvatske spisateljice Irene Vrkljan. Paralelizmi su uočljivi i na mnogim drugim razinama: u povezanosti s likovnim medijima (slikovitost je opisa bliska ekspresionizmu u likovnim umjetnostima), u uklopljenosti citatnih dijaloga i u asocijacijama na Dantea, Aristotela, Krležu itd. te na Güntera Grassa (osobito u specifičnome načinu povezivanja značenja) ili na Luigija Pirandella (primjerice na početku romana gdje se koketira s identitetima „lica”/likova).

U autoričinoj su pripovjedačkoj tehnici prepoznatljive, dakle, različite struje modernoga romana, sintetički eksplicirane u komplementarnome spoju esejističnosti i filozofičnosti i tzv. ženskoga pisma. U svemu tome Marina Čabrajec nalazi vlastiti put, kao i svoje mjesto u okruženju moderne pripovjedačke književnosti.

## Miljenko Jergović: *Inšallah Madona, inšallah* Durieux, Zagreb, 2004.

Jergovićeva zbirka priča *Inšallah Madona, inšallah* objavljena je 2004. godine u izdanju izdavačke kuće Durieux. Riječ je o knjizi čiji su temeljni idejni slojevi lucidnom igrom riječi nagoviješteni u naslovu, *Inšallah Madona, inšallah*. Riječ „inšallah!“ („inšanlah!“) u arapskom jeziku znači „ako bog da“, a u turskom jeziku u obliku „inšallah!“ ta riječ znači „ako bog htjedne“ (Abdulah Škaljić, *Turcizmi u srpskohrvatskom jeziku*, Svjetlost, Sarajevo, 1989., 347/348. str.). S druge strane jedno je od relevantnih značenja „Madone“ „Bogorodica s Isusom“ (Bratoljub Klajić, *Rječnik stranih riječi*, Nakladni zavod MH, Zagreb, 1986., 826. str). Spajajući u naslovu riječ „inšallah“ s riječju „Madona“ dobivena se sintagma može prevesti kao „Ako bog da Bogorodice, ako bog da“, kao sintagma, dakle, u kojoj možemo, kroz prožetost abrahamskoga vapaja i nade, nazrijeti osnovne odrednice cijele Jergovićeve zbirke.

Prizivajući kroz naslov dvije tradicije, islamsku i kršćansku, Jergović se u svojoj zbirci *Inšallah, Madona, inšallah* predstavlja s ekumenskim i univerzalnim religijsko-etičkim intencijama, a kao kontekst tih idejnih odrednica u jednom je potezu skicirao povijesnu, kulturološko-sociološku i religijsku determiniranost Bosne i Hercegovine iz koje je podrijetlom.

U ovoj zbirci priča uočit ćemo da je problematiziranje kolektiva i povijesnosti, društva i povijesti jednako zastupljeno kao i problematiziranje pojedinca, odnosno makrokozmičke i mikrokozmičke sfere moći ćemo prepoznati u Jergovićevim pričama sa sličnom konfliktnom unutrašnjom strukturom, često razriješenom u svojoj zagonetnosti kroz religioznost, kroz sukob pozitivnih i negativnih ljudskih vrijednosti, kao i islamski religiozni diskurs čvrsto implementiran u svjetonazoru bosanskoga čovjeka.

Naime svaka priča Jergovićeve zbirke potvrđuje duboku prožetost dviju bosanskih kulturoloških i religijskih paradigmi, s jedne strane heretičku kršćansku, tj. manihejski dualistički nauk o dvama izvorima svega zbivanja u svijetu, opipljivih i realnih Svjetla i Tame (Dobra i Zla) koji su u neprestanoj međusobnoj oštroj borbi koja se u Bosni razvila u obliku bogumilske kršćanske tradicije. S druge je strane kroz, prvenstveno, jezičnu razinu djela kojom obiluju turcizmi, oslikan islamski svijet u Bosni prema kojemu pisac

ne gaji nimalo fobične osjećaje i stavove, već sasvim suprotno, prihvaćanje i naklonost, i to kao dio i vlastitoga identiteta.

Mireći religije i povezujući ih u jedno, Jergovićeva knjiga promiče svijest o prividnim različitostima, a suštinskim jednakostima, o potrebi da se kroz različite religijske tradicije ukaže na potrebu premošćivanja granica koje su one stvarale kroz višestoljetnu bosanskohercegovačku povijest (a i nedavnu, prošlostoljetnu). Jasna je poruka Jergovićeve knjige da se duhom ekumenizma može doći na put kojim se, osobito u pluralnim sredinama poput bosanske, može doći do etičkoga načela univerzalizacije kao osnovnoga moralnog načela tolerancije, načela koje bi moglo biti temeljem mirnomu suživotu u vjerski i nacionalno različitoj državi.

Primjer je duboko ukorijenjenih vjerskih problema i priča *Asag* u čijemu se središtu nalazi neostvarena, tragična ljubav između djevojke, porijeklom Dubrovkinje koja s roditeljima cijeli svoj život živi u Bosni i mladića Turčina. Iako će nam ta priča o doseljenoj obitelji predstavljati, s jedne strane, pozitivan primjer uklapanja te obitelji u novu sredinu, ipak ćemo neostvarenu ljubav između dvoje mladih ljudi protumačiti rezultatom složenih vjerskih razlika i barijera i onda kada su se te iste razlike nastojale tolerirati (naprimjer, kroz obiteljski odgoj): „Pustio je Šimun Maru da se igra s turskom djecom. Vinki to ne bi drago. Plašila se mater da će djeca kidisat na malu zato što je druge vjere. A kao da je djecu briga za vjeru! I kao da ijedno dijete na svijetu zna koje je zapravo vjere. Ali treba i mater shvatiti. Njezin je strah veći od svake ljubavi i strašniji od najstrašnijeg zločina. Samo najgori krvolok i mater znaju mjeru zla na zemlji. Krvolok zato što zlo čini, a mater zato što se zla plaši.“ (167. str.).

Potaknute poznatim sevdalinkama Jergovićeve priče u zbirci *Inšallah, Madona, inšallah* ostvaruju, možda osnovni autorov naum – pjev o Bosni i Bosancima, njegovu trajnomu nadahnuću, što nam je također poznato iz njegova literarnoga opusa. Sve priče potvrđuju autorovu ljubav prema ovoj zemlji i njezinim stanovnicima koje on ne dijeli ni po vjeri ni po nacionalnosti, pa ni na Bosance i Hercegovce (bilo u zemljopisnom, bilo u političkom smislu), kao što, također, ni samu državu ne dijeli na Bosnu i Hercegovinu. Bosna je za njega jedna i jedinstvena, povezana istim duhom njezinih ljudi, njihovom toplinom, prostodušnošću i iskrenošću te pronicljivošću i duhovnom bistrinom, ali on nije nekritičan prema često prosječnosti i ograničenosti tih istih ljudi. Njegova se kritičnost vezuje uz objektivnost promatrača, ali i uz snažan osjećaj pripadanja,



poznavanja i razumijevanja mentaliteta i života bosanskoga čovjeka kod ovoga egzilantskog pisca.

Autora zbirke priča *Inšallah, Madona, inšallah*, preokupiranoga bosanskom tematikom i problematikom, možemo i kroz ovo djelo smatrati umjetnikom koji svojim književnim djelom oživljava svijet i život u kojemu je odrastao. Taj se svijet u ovim pričama pred nama razotkriva u ljepoti iznimno bogate leksičke razine djela (obogaćene, prvenstveno, brojnim turcizmima) pa sve do njezine semantičke razine (snažnih metafora i simbola).

U zbirci priča *Inšallah, Madona, inšallah* Jergović je posegnuo za narodnom tradicijom te ujedno aktualizirao mitsku svijest čovjeka općenito, odnosno kroz legende i bajke progovorio o kolektivnome nesvjesnome i imaginarnome. Unatoč rafiniranoj dozi ironije koja je prisutna u Jergovićevu stilu pisanja, on se narodnom tradicijom poslužio da bi se iskazao o sadašnjosti, progovorio o našem vremenu. U tome su mu kao očigledna polazišta bila književna tradicija (i to osobito bosanskohercegovačka, u pozadini njegova teksta prisutna je Selimovićeva i Andrićeva literatura), kao i povijest kao povijest s događajima koji su se zbivali, i to posebno u Bosni i Hercegovini kroz duga stoljeća turske vladavine, ali i nakon Turaka.

U tom smislu njegova je zbirka priča fino tkanje aristotelovske dihotomije između povijesti i umjetnosti, između „zbiljskoga” i „mogućega”, između onoga „što se dogodilo” i onoga „što se moglo dogoditi”. Umjetnosti nisu bitni pojedinačni, konkretni ratovi iz prošlosti kojih ima mnogo u Jergovićevim pričama, već njihova mogućnost uvijek, kao i, kroz umjetnost, opomena umjetnika na njihovu, ponavljanu besmislenost, osobito kada je riječ o običnim ljudima. Tako u jednoj od priča čitamo komentar njezina „sveznajućega” pripovjedača: „Sirotinji su svi ratovi isti, jer je sirotinja budalasta pa gine i vjeruje kako je žrtva beskrajnome Bogu mila. A on ustvari okrene glavu na drugu stranu da ne gleda kako mu stvorenja odlaze na štetu. Stvorio je i jedne i druge, krst i polumjesec je stvorio, ljude s obje strane koji jednako vjeruju u jedinoga Boga, stvoritelja Neba i Zemlje...” (iz priče *Jilduz*, 32. str.).

Ova će se priča, uz navedena značenja, pred čitateljima rastvoriti i kao priča o nemogućoj, platonskoj, idealnoj ljubavi. Etimološko značenje riječi „jilduz” u turskome je jeziku „zvijezda”, odnosno „cvijet zvjezdan” (Abdulah Škaljić, *Turcizmi u srpskohrvatskom jeziku*, Svjetlost, Sarajevo, 1989., 371. str.), a u Jergovićevoj knjizi, priča *Jilduz* (s motivima legende i mita) u svome središtu sadrži onirički ispričovijedanu priču

o ženi (Jilduzi, odnosno Zvezdani) koja se, odlazeći u rat, pretvara da je muškarac i mijenja svoje žensko ime u mušku inačicu, u ime Jilduz. U primjeru ove tragične priče uočljiva je piščeva sklonost manirističkomu poigravanju – u ratu se Jilduza zaljubljuje u svoga najboljeg prijatelja, muškarca, ali mu zbog vlastitoga ponosa ne može na vrijeme reći istinu o svome spolu, dopuštajući tragični ishod.

Priče su u zbirci *Inšallah, Madona, inšallah* „prozni remiks bosanskih sevdalinki“, osim triju priča nastalih „od dalmatinskih klapskih pjesama“. Nastanak ovih priča potaknut je nekim događajem koji je stajao u pozadini slušanih pjesama, međutim poneke pjesme nisu pjevale o određenome događaju pa su tako i neke Jergovićeve priče iz ove zbirke ustvari bez događaja, odnosno usmjerene opisima psihičkih stanja likova, kao i opisima atmosfere sredine koja okružuje likove te izostavljenoga događaja koji se u tim pričama može naslutiti.

Osim uz sevdalinku (i uz dalmatinsku klapsku pjesmu) priče iz ove zbirke dosta su vezane i uz druge oblike usmene književnosti Bosne i Hercegovine; sve su obogaćene elementima lirske pjesme, balade i romanse, kao i, s druge strane, ne manje prisutnim elementima epske pjesme, pripovijetke, poslovice, zagonetke itd. U tematsko-motivskoj strukturi priča iz zbirke *Inšallah Madona, inšallah* mogu se zamijetiti, također, i elementi muslimanske narodne balade, i to prije svega, u gotovo svim njegovim pričama prisutnim i naglašenim strogim moralnim normama i običajima bosanske sredine i njezinih likova – normama i običajima koji ih, u većini slučajeva, na neki način lome.

Jergović u mnogim svojim pričama opetuje literarno i životno iskustvo bosanskohercegovačkih pisaca (ali i usmene književne tradicije, književnosti uopće koja odražava život), odnosno paradigmatički potvrđuje da je strog i dogmatičan, surovi patrijarhalni obiteljski moral svirep prema najosjetljivijim individualnim htijenjima.

Ipak unatoč utjecaju epskih pripovijednih oblika (primjerice u smislu epskoga portretiranja nekih likova koji su kao vojnici proživljavali ratove poput tipičnih epskih junaka) i mnogih lirskih oblika, neosporno je najzamjetnija korespondencija i međusobno nadopunjavanje sevdalinki i Jergovićevih priča.

U *Napomeni* na kraju knjige Jergović se ipak izričito ograđuje da je bio „inspiriran“ sevdalinkama: „Nijedna priča nije 'inspirirana' pjesmom, pa ni skriveni i manje skriveni stihovi pretvoreni u prozni tekst nisu tek citati. (...) Priču 'inspiriranu' sevdalinkom ili klapskom pjesmom ne bih pisao. Vjerujem da je to kao snimiti film 'po istinitom događaju+. Nastojim da lažnih događaja nema.“

Jergović je u svojoj *Napomeni* izrazio stav da umjetnika u stvaranju njegova umjetničkog djela može potaknuti neko drugo umjetničko djelo, ali da je za autentičnost njegova djela, jedini pravi izvor umjetničkog nadahnuća u njegovu kreativnome izražavanju, sama „natura“, čovjek, njegova ranjivost, njegovo dobro i zlo, njegov karakter i sudbina, odnosno sam život u svojoj raznolikosti.

S druge strane ovim svojim iskazom Jergović je izrazio i svoje viđenje postmodernističke svijesti o intermedijalnome odnosu između različitih vrsta umjetnosti, odnosno, u slučaju njegove vlastite knjige, o odnosu između književnosti i glazbe. Iako Jergović svoje priče ne uskraćuje za ludizam i, uopće, igru, njegovu originalnome umjetniku za kreativni čin nije dovoljno biti oponašatelj površinski vidljivih, odnosno zorno doživljenih i percipiranih umjetničkih elemenata, već, sasvim suprotno, da bi njegov kreativni čin bio autentičan, umjetnik mora biti u srcu svega. Naime, u kodu Jergovićeve knjige priča *Inšallah, Madona, inšallah* sevdalinke su tek polazišta do životnih priča skrivenih u njima koje su ujedno i prepoznate za podatnost literarne transformacije.

Ipak u toj autorovoj bojazni od percepcije kod čitateljske publike da bi se priče iz ove zbirke mogle protumačiti kao ispriповijedane sevdalinke, teško je ne primijetiti da se radi o možda isuviše eksplicitno izraženom stavu o vlastitome književnom djelu. Dapače u činu prosuđivanja književnoga djela obično ne bismo trebali očekivati da se „teret dokazivanja“ prebacuje s polja estetike u sociološka i sva druga, izvanknjiževna područja. Naime svaki će se literarno kompetentni čitatelj ove zbirke u svom prosuđivanju voditi pitanjem jesu li Jergovićeve priče jedinstvene u svojoj ljepoti i etičkoj poruci kroz implicitnu građu u priči, a ne kroz eksplicitni iskaz pisca o svome djelu, o tome koliko su slušane pjesme utjecale na njegov rad itd.

Unatoč činjenici da će priče zbirke *Inšallah, Madona, inšallah* pred čitatelje razastrijeti bogatu narodnu tradiciju u, prvenstveno, brojnim varijacijama ljubavnih motiva, u ljestvici ljubavnih raspoloženja, u slavljenju ljubavi i u patnji zbog nje, u čežnji za ljubavlju, u žalosti i tragici rastanka, kao i u mnogim drugim osjećajima i zbivanjima unutar ljubavnih odnosa, ipak ćemo za mnoge priče iz zbirke imati osjećaj njihove nedovršenosti – potpune stilske ujednačenosti, kao i nezaokruženosti i neprodubljenosti njihove etičke dimenzije.

U ocjenjivanju zbirke priča *Inšallah, Madona, inšallah* možda ćemo, dakle, povremeno balansirati između dvaju putova prosudbe, između, općenito rečeno,

unutarknjiževne i izvanknjiževne prosudbe. Možda ćemo biti od onih čitatelja koji se u svom prosuđivanju ovoga djela neće moći oduprijeti nekim pitanjima sociološke ili političke prirode, vezanima uz izvanknjiževni kontekst knjige, pa će se, primjerice, pitati nalazi li se u njihovim rukama knjiga hrvatskoga ili bosanskohercegovačkoga književnika, u kakvoj su relaciji njegove literarne intencije s njegovim uratkom itd. S druge strane ovo djelo sasvim sigurno sadrži mnoštvo estetskih značajki koje implicitno izvire iz priča, a otvorene su za estetsku aksiološku ravan.

## Milana Vuković Runjić: *Priča o M.*

Vuković & Runjić, Zagreb, 2004.

U posljednjih nekoliko godina Milana Vuković Runjić objavila je tri knjige pjesama pod naslovima *Vrt*, *Odlomci o Evi* i *Azurno zlato*, zatim knjigu pripovjedaka *Krila od etera*, romane *Seuso* i *Revolver* te knjigu izabranih kolumni *Seksopolis*.

Kao i u dosadašnjim književnim radovima i u novome romanu Milana Vuković Runjić zaokupljena je temama ljubavi i prijateljstva (između muškarca i žene te između žene i žene) te usložnjavanjem i problematiziranjem tih odnosa. Kada je riječ o ljubavi i prijateljstvu, autoričin pristup u romanu *Priča o M.* otkrit će nam mnoge (i realne) oblike tih odnosa ostvarene u ljubavnome i prijateljskome trokutu: između ženskoga lika pod inicijalom M., njezine najbolje prijateljice i M.-ina najboljega prijatelja.

Usredotočenost na samo tri lika u romanu bez sporednih likova te i, na razini pripovijedanja, odabir forme pisma, dnevničkoga zapisa, pisanih poruka čine ovaj roman zanimljivim i podatnim za strukturalnu analizu. No još je izrazitije istaknuta gotovo dramska napetost koju ćemo osjećati kao realno postojeću između troje likova u romanu. U prvoj priči u knjizi *Što znači sanjati zeca?* predstavlja nam se M.-ina prijateljica sa svojom intenzivnom emocionalnom privrženošću svojoj prijateljici. Također prijateljica će pred nas iznijeti priču o vlastitoj avanturi s M.-inim najboljim prijateljem (i M.-inoj, u vrijeme te „prevare”, skrivenoj ljubavi).

U dijelovima knjige koji će uslijediti (*Knjiga umora, apologija, Dnevnik visi u zraku, rekonstrukcija, Komešanje, priznanje* i *Patuljkovo proročanstvo, epilog*) autorica će iznijeti još dvije verzije (M.-inu verziju i verziju njezina prijatelja/voljenoga bića) njihovih međusobnih odnosa (općenito, načine na koje se međusobno doživljavaju, što jedni za druge osjećaju i što jedni o drugima misle) te njihove verzije „događaja” (avanture) koja se zbila između M.-ine prijateljice i M.-ina prijatelja (budućega supruga).

Čini se da je Milana Vuković Runjić zaokupljena „produžavanjem” tenzije čitateljeva intelektualnoga „napora” potrebnoga za fabularnu razinu djela što je svojstveno za nove načine komunikacije pisca i čitatelja, za djela potrošačke orijentacije, djela koja pripadaju masovnoj kulturi. Izostanak segmenata na fabularnoj razini potiče da se uspostavi prisnija veza s čitateljevom maštom. Autorica motivira čitatelja da se stalno pita što je bilo (i što treba biti), uvlačeći ga tako u priču.

Istodobno, činilo bi se pogrešnim zaključiti da autorica nema sklonosti prema čitatelju koji ne bi bio tako prosječan i željan obične zabavne, ljubavne priče. Vjerojatnije je ono suprotno (što čini osobitu vrijednost ovoga književnog djela): Milana Vuković Runjić u romanu *Priča o M.* zainteresirana je za fenomen priče, za njezinu konstrukciju. Kakva priča, tj. ljubavna afera koja se zbilja „slučajno” dogodila između dvoje ljudi uistinu jest kada ju „rastavimo” u dijelove, kada raščlanimo događaj po događaj koji je izazvao ključni problem „preljuba”? Kakva, ta ista, priča jest kada o njoj, svatko na svoj način, pripovijeda troje likova romana? S tim narativnim problemom Milana Vuković Runjić, prema logici priče i pripovijedanja, povezat će ontološko pitanje istine: što je istina (što se uistinu dogodilo između M.-ina prijatelja i M.-ine prijateljice) i mogu li je spoznati oni koji se sami nisu neposredno o njoj osvjedočili? Također, kako tu istu priču interpretiraju njezini sudionici?

Autorica romana *Priča o M.* filozofskim načinom analizira razne manifestacije međuljudskih odnosa, uzroke ljubavnih i prijateljskih ponašanja. Njezino nam književno djelo prikazuje koliko je iznimno mnogo razlika u percepciji, zaključivanju i interpretaciji ljubavnoga događaja koji se dogodio između M.-ina prijatelja i prijateljice. *Priča o M.* sadržava istaknutu intelektualnu crtu koja se može vrlo pozitivno vrednovati. Ujedno, takav pristup očituje se i kao manjak emotivna suživljavanja s likovima pa se zato ni čitatelj ne uživljava u sudbine i pozicije likova.

Svjedočanstva M.-ine prijateljice i M.-ina prijatelja u romanu *Priča o M.* razlikuju: se prijatelj poriče sastavnice ljubavne afere, prijateljica ih dodaje. Pa iako možemo posumnjati u oboje, sam lik M. dijeli s nama ravnopravnu epistemičku ulogu (spoznavatelja i prosuđivača koji ne zna što se događa, koji je uskraćen za relevantne informacije). Ipak, za razliku od nas, koji možemo sumnjati (i ne odlučiti), M. će „odabrati” prijateljevu verziju istine koja je na jednakoj argumentacijskoj ravni s prijateljičinom verzijom priče te se u romanu i udati za svoga prijatelja, a trajno raskinuti vezu s prijateljicom, što nas može navesti na nekoliko različitih zaključaka.

Milana Vuković Runjić takvom nas pričom literarno podsjeća na to da smo u svojim odabirima i odlukama subjektivni i emotivni te da nam snaga argumentacije često nije presudna, da se često vode željama i emocijama. Odabir verzije M.-ina prijatelja koji zanemaruje sve što je imao s M.-inom prijateljicom, tj. ljubavnu aferu s njom na svodi na (pomalo uvredljivo) mačoidno i šovinističko nagonско (seksualno) ponašanje u ovome romanu može se tumačiti kao slaganje s postojećim društvenim

stereotipima (i predrasudama). To nam potvrđuje i završetak priče: M. raskida prijateljstvo s prijateljicom, a udaje se za prijatelja.

Također, ti bi se izbori mogli tumačiti iz pozicije feminističke kritike jer se pokazuju kao potvrde ženskoga „opstanka”, kalkuliranja s „istinom”, odbacivanja istine (a istina je i da je i njezin prijatelj bio ravnopravni sudionik preljuba, a ne samo prijateljica koju odbacuje) zbog „koristi” koju iz toga izvlači. Ipak, da nije sve tako jednostrano, pokazuje i dimenzija „miješanih” emocija (toplo-hladnih, pozitivno-negativnih, ljubavno-prijateljskih) između dviju prijateljica, što bi također moglo biti zanimljivo s pozicija feminističkih interpretacija. Čitajući roman stječemo dojam da je autorica sklona eksperimentiranju, tj. ispitivanju koliko događaj preljuba između M.-inih prijatelja može utjecati na njihove odnose u cjelini (mijenjati ih, preispitivati), no da je ipak, unatoč toj otvorenosti i lepršavosti stajališta, zapravo na pozicijama tradicionalnih podjela uloga na „muške” i „ženske”.

U romanu *Priča o M.* preispituju se relacije „javnoga” i „privatnoga”. U njemu sve troje likova u dnevničkim zapisima, pismima i porukama koje si šalju međusobno ulaze u privatne prostore, tj. i same pojedinačne prostore iščitavamo, s druge strane, očima onoga „drugoga”, koji je izvan tog prostora (te se tri vizure smjenjuju u romanu).

Autoričinu sklonost da se stvari u svijetu vide i interpretiraju „drugačije” (ne jednostrano) simbolički predstavlja i slika na naslovnici knjige koja prikazuje zeca koji leži na vlastitim ušima, točnije dubi na glavi. Sugerirajući izvrnutost, naopakost (sama sebe), tj. i smisla koji tražimo u naizgled samorazumljivim stvarima, stvarima koje nam se takvima na prvi pogled čine, naslovna slika sažimlje mnoge paradokse: jednostavnosti i kompleksnosti, običnosti i bizarnosti, zaigranosti (spontane igre) i opasnosti.

Za knjigu *Priča o M.* Milane Vuković Runjić moglo bi se reći da pokazuje vrlo smjeli pokušaj da se odnosi (prijateljski, između troje ljudi) izvrnu i pokažu sa svojim skrivenim (ljubavnim i drugim) porivima, da se rastvore na novi način, da se ljudski odnosi s vrijednostima koje čine temelje tih odnosa ponovno vrednuju.

Čitateljima romana preostaje da presude jesu li prijateljski i ljubavni odnosi prikazani u ovome romanu na koncu teksta jasniji i kompleksniji nego što su se činili na početku teksta kada su bili samo naznačeni.

## **Pavao Pavličić: *Melem***

**Mozaik knjiga, Zagreb, 2003.**

Roman Pavla Pavličića pod naslovom *Melem*, kao *mixtum compositorum* kriminalistike i fantastike, odnosno trilera, slijedi tradiciju tipične „pavličićevske” sheme romana. Mnogobrojna čitateljska publika Pavličićevih romana već će od prvih stranica primijetiti autorov uvriježeni žanrovski koncept, unatoč tome što je njegov roman zanimljive fabule i lako čitljiv te je referentan (metaforičan) u odnosu prema hrvatskome prostornom, vremenskom i socijalnom kontekstu.

Roman počinje najavom intrigantne fabule: glavni lik, dvadesetosmogodišnji student medicine Srećko Vidak, na odsluženju je civilnoga vojnog roka u nekome staračkom domu, ukrade automobil, doživi automobilsku nesreću i završi u nekoj bolnici. Budi se s amnezijom te se počinje susretati s neobičnim situacijama – neobičnim razgovorima s liječnicima i pacijentima neobičnih imena (liječnicom „Felacijom”, pacijenticom „Gorkom”, u koju se i zaljubljuje) te pričom o „sreći” – glavnom temom romana.

Mit o sreći kao naivna ideja o postojanju „modulatora za izazivanje sreće”, koji se može upotrijebiti za dobrobit čovječanstva, odjeven u ruho fantastike, u ovome će romanu biti poništen u konačnici realnosti. No tema je polazište za autorova promišljanja sreće u relaciji prema suvremenome čovjeku (to jest, za promišljanja o „umjetnome” stvaranju sreće).

Pavličić u svojem romanu *Melem* plete mrežu zbivanja vezanu uz kliniku u kojoj skupina liječnika eksperimentira na ljudima (kirurškim im operacijama ugrađuje tzv. „modulator za sreću”). Iako su ti eksperimenti, s jedne strane, potencijalno korisni cijelomu čovječanstvu, s druge ćemo strane biti osvjedočeni u činjenice o liječničkoj koristoljubivosti te o egoizmu pojedinaca koji su slučajno dospjeli u te situacije. Uzimajući u obzir žanrovsku pavličićevsku pozadinu kao poprište otvorenih mogućnosti, u romanu su prisutne mnoge idejne referencije o svijetu u kojemu nema determinizma, nego je „slučajno” i „nenadano” ono što unatoč svim poznatim i postojećim zakonitostima možemo prije svega očekivati.

Pavličić će svojim romanom *Melem* obaviti dvostruko testiranje rasuđivanja i moralnoga djelovanja: znanstvenika, ljudi koji kao stručnjaci sudjeluju u razvoju i



primjeni znanosti, te običnih, prosječnih ljudi. U slučaju znanstvenika Pavličić se pokazuje autorom koji stručnu i moralnu domenu znanstvenika (liječnika) izvrće i cinično kritizira.

Uz to roman o sreći postavlja filozofsko (i teološko) pitanje o intervenciji čovjeka u prirodu, i to na razini stručnjaka (liječnika) i nestručnjaka (to jest, običnih ljudi). Ipak, unatoč toj određenosti teme, radi se o vječnim, svim ljudima važnim pitanjima, o pojedinačnome i općem pitanju sreće. Starogrčka filozofija, koja je odslikavala duh antičkoga čovjeka, svjetonazor tadašnjega vremena, a imala je status znanosti i iz nje su niknule sve znanosti, bila je zaokupljena pitanjem ljudske sreće, „eudaimonie“, kao svojim ključnim interesom i vrhunskim ciljem.

Jedan od najvaćih starogrčkih filozofa, Platon, tumačio je individualnu sreću u okvirima države, odnosno, današnjom terminologijom nazvano, unutar svoje „komunitarističke“ teorije društvenoga i državnoga uređenja. U Pavličićevu romanu *Melem* prisutno je poigravanje s dimenzijama razmatranja pitanja sreće na razini pojedinca i na razini društva. U klaustrofobičnom ćemo ambijentu gorskokotarske klinike u atmosferi prostorno-vremenske dezorijentiranosti (unatoč poznatoj toponimskoj slici Gorskoga kotara i suvremenoga, postratnog perioda) dobiti mračnu sliku liječnika koji pokušavaju pronaći životni eliksir. Eksperimentirajući s ljudima, oni se ne brinu za posljedice (jer im neki ljudi s kojima eksperimentiraju pritom umiru). Usmjereni svojemu cilju ne biraju sredstva, ne broje žrtve te uspostavljaju potpuni monopol nad čovjekom koji im je pritom samo predmet. Roman prikazuje i manipulaciju liječnika nad običnim ljudima, i to kroz selektivan izbor informacija koje liječnici daju svojim pacijentima (o tome da su neki od onih na kojima su se obavljali eksperimenti i umrli).

Nedostatak moralnih osjećaja i stajališta liječnika koji teže pronaći kamen života vidljiv je i u njihovoj spremnosti umrežavanju „proizvoda“ u sustav potrošne robe, to jest skupe robe za „izabrane“, platno moćne.

Razina romana u kojoj se preispituje ponašanje i moralna savjest liječnika konzekventno je dovedena do zaključka o egoizmu, koristoljubivosti i nesavjesnosti liječnika koji su jedni od likova u ovome romanu.

Pavličićevo je stajalište u odnosu prema običnim ljudima kompleksnije: u prikazu njihova promišljanja „sreće“ do koje se dolazi „umjetnim“ putem ponudio je nekoliko različitih poimanja (naprimjer da je sreća stanje koje zapravo ne postoji, da je ona stanje

potpunoga nerazumijevanja ili da je ona stanje koje se stječe rođenjem, nešto kao sudbinska predodređenost). No te teme u romanu nisu ozbiljnije literarno oblikovane ni promišljene, što je jedna od jačih zamjerki romanu koji je izlaz iz vlastite neinspirativne ukalupljenosti mogao naći u slobodnoj sferi filozofsko-literarnih i esejističkih elaboracija. Preopterećenost formalnih žanrovskih odrednica „pavličićevskoga“ romana ugušila je mogućnosti produbljivanja njegovih idejnih razina: promišljanje pitanja čovjekove svrhovitosti (pitanja što je čovjekova krajnja svrha, a ako je to sreća, Pavličić je mogao ponuditi dublju analizu sreće kao svrhe čovjeka), analizu ciljeva kojima ljudi teže da bi bili sretni (je li sreća neki cilj ili put do sreće, koji god cilj bio, te mijenja li se čovjek na svojem putu do sreće ovisno upravo o odabranim sredstvima), zatim, analizu moralnosti sredstava kojima se ljudi koriste da bi došli do nekoga cilja (naprimjer u makijavelističkome smislu: je li moralno da cilj opravdava bilo koje sredstvo) itd.

Roman *Melem* tek je u natruhama dotaknuo bogatu idejnu, kulturološko-filozofsku građu vezanu uz pojam sreće. Tek u grubim potezima Pavličić je skicirao vlastitu intelektualnu strepnju u odnosu prema opsjednutosti čovjeka vlastitom srećom te prema kliničko-znanstvenoj stranputici liječnika koji su kročili u neizvjesnost posljedica vlastitih želja.

Uz izgubljenosti glavnoga lika Srećka Vidaka (u njegovu logičkome perfekcionizmu, sklonosti akciji i moralnoj dvosmislenosti) ističe se lik Gorke (kao njegova antipoda, pa čak i kroz aluzivnost njihovih imena) koji je najuvjerljiviji i najkonzistentniji lik u romanu. U dijalogu sa Srećkom o tome treba li otići na estetske kiruške operacije nosa i ušiju ona odgovara: „Jer uvijek će ostati osjećaj da sam za to platila, za tu sreću. A osim toga, ostat će i osjećaj da sam učinila nešto neprirodno. (...) Mene je priroda stvorila nosatom i uhatom. Ili Bog ako hoćeš. A ja im se ovom operacijom, miješam u posao. Njemu, Bogu, ili njoj, prirodi. I kažem im da nisu radili dobro, da njihovo djelo treba popraviti. A to je strašno.“

Citat prikazuje nepokolebljivu moralnost ovoga ženskog lika koji kao da slijedi simboliku svojega imena, to jest ne da se zavesti srećom dobivenom novcem i odupire se intervenciji u stvaralaštvo Boga ili prirode (otkrivajući kompaktno afirmativno teološko stajalište kao vlastiti čvrsti argument protiv ljudskoga djelovanja unatoč prirodnim zakonima). U tome smislu pitanja koja se provlače knjigom *Melem*, o tome može li se umjetno izazvati sreća i treba li to učiniti, zapravo su pitanja koja referiraju na neke suvremene „opasnosti“, primjerice, od genetičkoga inženjeringa i sl., aluzija na strahove

zbog neznanja dokle seže ljudska spoznaja o pitanjima ljudskoga tijela i duše, koliko je medicina napredovala, u kojoj su mjeri neka dostignuća tek mišljenja, a u kojoj znanstvene činjenice i slično.

U romanu su dotaknuta pitanja fizikalizma kao filozofske teorije, i to fizikalizma koji svodi sva zbivanja duševnoga, psihičkog života na kemiju, biologiju itd., to jest na činjenice prirodnih znanosti. Primjer je citat o Srećkovu zaključku: „Čak bih rekao da vi svojim pacijentima, operirajući im slezenu, nekako mijenjate pogled na svijet.“

Kauzalna veza ide iz smjera fizičkoga u sferu duhovnoga: sreća je stvar organskoga ustroja i možemo je dosegnuti. Ipak, kraj romana otkriva raspršen slijed događaja, amneziju i mnoge bizarnosti kojima se sve završava. Time je Pavličić ponovno u natruhama dodirnuo pitanje iskonskih znanja o nama samima i o svijetu koje, možda, upravo kultura i civilizacija potiskuju, stvarajući nam osjećaj zaborava. No u kontekstu cijeloga romana takav kraj čini mi se poput nagloga spuštanja zastora kao trenutačno, brzo, najlakše rješenje.

## **Bekim Sejranović: *Nigdje, niotkuda***

**Profil, Zagreb, 2008.**

Novi roman Bekima Sejranovića *Nigdje, niotkuda* izašao je u Profilovu izdanju 2008. g. Riječ je o njegovu prvome romanu, nakon objavljene zbirke priča *Fasung* iz 2002. g. i na hrvatski jezik prevedene zbirke suvremenih norveških pripovjedaka *Veliki pusti krajolik* i djela norveških književnika Ingvara Ambjornesena i Frode Gryttena. Njegova zbirka priča i prijevodi važno su iskustvo značajno za njegov novi roman. *Fasung* jer je u njemu rođena iskrenost Bekimove ispovijesti, nagoviještena pripovjedna struktura komponirana od autobiografskih prisjećanja i života u egzilu. Prevedena djela, osobito pripovijetke, jer su utjecale na njegovu specifičnu konciznost izraza, svojevrsnu postmodernističku redundantnost. Autor je i studije *Modernizam u romanu Isušena kaljuža Janka Polića Kamova*. I na Kamova Bekim u svom romanu višestruko referira: bilo putem Kamenarova kipa u Rijeci na Kontu, bilo putem stilski ponekad ekspresivne rečenice, bilo srodništvom s njim u potpunome individualizmu i nekonformizmu, hipersenzibilnosti i usamljenosti.

*Nigdje, niotkuda* roman je napisan u drugoj polovici Bekimovih tridesetih godina te vjerojatno zato stilski, kompozicijski i značenjski puno zrelije književno djelo od njegove zbirke priča *Fasung*. Ovaj, u punome smislu riječi, autobiografski roman sumira iskustva autorova djetinjstva u Bosni (života s bakom koju naziva „majkom“ i djedom u rodnome Brčkom, koji ga čuvaju jer su mu majka i otac rastavljeni i rijetko ih viđa), Bakru i Rijeci (u kojima se školuje od svoje petnaeste godine, provodi mladost i odrastanje koje prekida ratno razdoblje početkom devedesetih) te konačno iskustava bosanskoga prognanika u Norveškoj.

Iza slojeva autobiografije romanom se rasprostire mreža povijesnih i socijalnih prilika u bivšoj Jugoslaviji i novonastalim državama. S jedne strane oslikani su detalji socijalizma u Brčkome i uopće Bosni te prividno opušten život u osamdesetima u Bakru i Rijeci, za vrijeme postojanja bivše države Jugoslavije. Nestankom te države i postankom osamostaljene hrvatske države iz perspektive autora oslikane su ksenofobične devedesete godine prema nepoželjnim Drugima. Student i honorarni novinar, porijeklom Bosanac, postao je stranac bez svojih legalnih papira – boravišne i radne dozvole, mogućnosti nastavka studija – prisiljen na egzil iz svoje, kako sam u romanu

kaže, „nekadašnje domovine“. Iz perioda egzila u Norveškoj nižu se nesreće: smrti članova njegove obitelji, majke u logoru za izbjeglice u Maleziji, oca u Njemačkoj, djeda, bake, strica, prijatelja iz mladosti te kaotične ljubavne priče. Roman skončava mračnom epizodom braka s Norvežankom i neznanjem je li dijete koje se rađa plod njihove veze ili njezine incestuozne veze s vlastitim ocem, epizodom koja ga povlači u još dublji ponor.

Roman *Nigdje, niotkuda* može se smjestiti uz bok djelima hrvatskih pisaca egzila, stvorene u Hrvatskoj u posljednjem desetljeću 20. stoljeća, kojoj pripadaju Irena Vrkljan, Dubravka Ugrešić, Slavenka Drakulić itd. On, gotovo, rodno pripada takvoj književnosti čiji autori u svome vlastitom pisanju nastoje pronaći svoj novi dom, pišući o vlastitoj neukorijenjenosti i nepripadanju, traženju vlastite duhovne domovine, propitivanju vlastite pripadnosti. Unatoč Sejranovićevu brutalnomu i svirepom, prinudnom egzilu, njegov cjelokupni dosadašnji rad, stvaralački i prevodilački, objavljen je u Hrvatskoj i potvrđuje njegovu vezanost za Hrvatsku. Na njegov egzil, stoga, čini se da je nemoguće gledati poprijeko, osobito zato jer se ovo objavljivanje u Hrvatskoj može smatrati i njegovim svojevrsnim povratkom, odanošću i vjernošću, pa makar jednom periodu života provedenoga u njoj.

Roman otvara dženaza, to jest pogreb njegova amidže, odnosno strica Alije na koji Bekim u Bosnu stiže iz Norveške. Boravak u Bosni na pogrebu i obiteljska lica koja susreće pokreću u njemu retrospektivne slike iz prošlosti koje se romanom nižu po načelu njegova „trenutnog sjećanja ili raspoloženja“. Fragmenti te prošlosti povezani su stalno prisutnim pitanjima „tko je“ i „što je“, „odakle je“ – pitanjima identiteta koja su se u najgrubljoj verziji odrazila upravo u njegovim dvadesetim godinama kada kao predstavnik, uvjetno rečeno, druge generacije došljaka u Hrvatsku, biva izložen i obilježen, nezaštićen i ugrožen, prisiljen na odlazak. Ovo pitanje identiteta važno je za strukturu romana čije fragmente povezuje u jedinstvenu pripovjednu cjelinu, ali i čini cjelinu autobiografskoga „Ja“, ispaćenoga i izmučenoga stalnim životnim turbulencijama, promjenama na koje stalno biva prisiljen prilagoditi se, balansirajući između onoga što on uistinu je i očekivanja okoline: „Pomislim kako sam bolje lagao kad sam bio mali. Bolje sam lagao i sebi i drugima. Sad sam sebi loše lažem. Ljudima nije krivo kad im lažeš, samo treba znati lagati. Istina nije ništa drugo doli lijepo sročena laž. Istina je laž u koju vjeruješ. Istina je laž zbog koje živiš i zbog koje umireš.“ (50. str.)

Jezična razina romana *Nigdje, niotkuda* koju čine bogati slojevi bosanskoga jezika u leksiku, frazama, fonološkim i morfološkim karakteristikama, sintaksi itd. potvrđuje

hibridnost Bekimova identiteta i njegovu duboku, gotovo podsvjesnu vezanost za bosansku sredinu iz koje potječe. Jezik je, inače, sredstvo koje mu spretno služi, koje mu donosi socijalnu korist: vješto usvajanje beogradskoga načina govora petnaestogodišnjaka u Bakru značilo je prikriti vlastito nereprezentativno podrijetlo, bolje se afirmirati kao netko drugi, utemeljiti bolju poziciju u socijalnoj hijerarhiji školskoga okruženja. Vješto usvajanje riječkoga govora u kojemu je izbrisan trag neugodnog naglasaka značilo je oslobađanje tereta na putu afirmacije studenta i novinara. Brzina učenja norveškoga jezika omogućila mu je posao u emigracijskome uredu, magisterij u Oslu, mogućnost sveučilišne i prevodilačke karijere. U svakome slučaju, zahvaljujući očiglednoj emocionalnoj izdržljivosti, zaslužene intelektualne rezultate.

U ovome romanu Sejranović elemente bosanskoga jezika razotkriva javnosti s intencijom da ga se identificira i kao bosanskoga pisca. Ovakvom intencijom on nije pojedinac koji se nesvjesno i nevoljko svojim identifikacijskim obilježjima izlaže javnoj prosudbi, antipatijama i ksenofobiji. Njegova intencija bačena je rukavica javnosti, artificijelan čin slobodne volje. Intelektualna čitateljska publika romana bit će, štoviše, široko komparativistički raspoložena pred ovim izvrsnim djelom, djelom „bosanskoga“ autora te ga vjerojatno svrstati uz Karahasana ili Jergovića.

Nit bosanske pa i jugoslavenske književnosti ionako je suptilno utkana u Bekimov tekst – kroz citatni odnos prema Andriću, njegovu refleksivnost nad važnim životnim pitanjima, Selimovićev diskurs protkan islamom te kroz odraz podsvjesne kolektivne mitologije neurbane sredine Sijarićevih pripovijetki. Tu se ističe osobito ekspresivno mitsko kolektivno „ja“ unutar kojega, iza odluka pojedinca, uvijek stoji kolektiv s neprobojnim tradicionalnim moralnim kodeksom. Referencija prema Sijarićevim pripovijetkama možda nije namjerna, možda je plod spontanijih literarizacija socijalnih relacija u neurbanim ambijentima, kao i veće zastupljenosti muških u odnosu na ženske likove, pa čak i svojevršne idealizacije muških predaka (amidže Alije i Ahmeta te djeda Kasima), prigušenoga osjećaja vezanosti za njih, identifikacije po muškoj liniji. Ona je osobito izražena s amidžom Alijom koji u romanu predstavlja sudbinu lualice, pijanca, beskućnika, prema kojemu Bekim gaji izrazitu empatiju. Međutim ona je tu i za pripadnike ljudskoga dna iz perioda njegova života u Norveškoj te potvrđuje Bekimovu socijalnu identifikaciju.

Sejranovićev roman važan je za kontekst proze riječkoga književnog kruga u kojemu u posljednjih dvadeset godina nije bilo romana ovakve literarne snage. On nas

brutalno iskreno suočava i s pitanjem vješto pometenim pod tepih zaborava. To je pitanje o drugoj generaciji došljaka u Rijeku, generacije koja je početkom rata devedesetih imala dvadeset-trideset godina. Što se dogodilo s njima? Sam Bekim možda nije ni pravi predstavnik ove druge generacije s obzirom na to da mu je majka samo kao studentica živjela u Rijeci te se poslije studija vratila u Bosnu. No on progovara u ime te druge generacije, kao i obespravljenih radnika koji su početkom devedesetih protjerani iz Rijeke. Bekim pritom nikoga ne osuđuje; a pravo na ovu perspektivu daje mu njegova vezanost za Rijeku, doživljaj Rijeke kao svojega grada te konačno i povratak u Rijeku, u Hrvatsku. Bekimov roman bavi se, dakle, i nestankom upravo te druge generacije Drugih u Rijeci, generacijom koja je devedesetih godina većinom izbjegla iz Rijeke zbog problema s dokumentima i legalnim statusom, zaposlenjem ili studiranjem, otvorenim ili, češće, prikrivenim i suptilnim diskriminacijama: „To je grad u kojem sam se prvi put zaljubio, prvi put napio, prvi put zapalio džoint, prvi put vodio ljubav, napisao prvu pjesmu, prvi put svirao u bendu. To je također grad u kojem sam prvi put bio legitimiran, uhapšen, izbačen s fakulteta, šikaniran, pretučen. To je grad iz kojeg sam spuštene guzice, poput hijene, morao bježati. A, ipak, sada je to samo pustinja, ledenija i beživotnija od bijele pustinje otoka S.“ (104. str.)

Bekimov roman ispovijest je samo jednoga od riječkih došljaka/povratnika. Manjina te preostale generacije u Rijeci, ujedno istraumatizirana, ostala je socijalno nevidljiva, šutljiva, nepostojeća. *Nigdje, niotkuda* izbacivanje je jedne traume, progovaranje o socijalnoj represiji iz prve ruke te dokaz da je Sejranović sada, definitivno, pisac ukliješten između različitih kulturnih i civilizacijskih okvira, između svjetova, i to čak triju, koje u sebi pokušava pomiriti: Bosne – Hrvatske – Norveške. U tome prostoru „između“ tih svjetova dominira njegov osjećaj bespomoćnosti i klaustrofobije, u kojemu se pisanje pojavljuje kao spas od nepripadanja i jedan od kreativnih načina prevladavanja brojnih depresivnih sekvenci iz prošlosti, strahova i nesigurnosti kao i bolnih suočavanja sa stradanjima čitave njegove obitelji u ratu devedesetih.

U *Nigdje, niotkuda* paralelno postoje različiti nacionalni prostori koje je autor kroz svoj život nastanjivao, kao i njihove književnosti koje je čitao, studirao, prevodio, ispisivao. Njegove bivše domovine Bosna i Hrvatska, kao i imigrantska zajednica u Norveškoj u podtekstu su njegova i književnoga stvaralaštva i prevodilaštva. Uočljiva je i prilagodba novomu prostoru, urastanje u norveško društvo i književnost, ali i vezanost

za Bosnu i Hrvatsku, zajednice koje očito još osjeća kao svoje. Roman *Nigdje, niotkuda* žestoki je spoj autobiografije, politike i povijesti, literarno oblikovana metafora dviju nestalih domovina koje kao zaseban svijet postoje jedino još u autoru. Tako bi se mogao razumjeti i motiv mnogobrojnih sprovoda i smrti u romanu. Smrt je to svijeta ostaloga iza njega, koji je nastavio živjeti bez njega, ali sada je drugačiji, promijenjen i „leden“ dok je njegovo putovanje kroz život počelo biti gotovo besciljno i bez ikakva uporišta: „...jer praznina u njemu je ista i usamljenost je ista.“ (109. str.)



## Vladimir Arsenijević: *Predator*

Algoritam, Zagreb, 2008.

Novi roman *Predator* srpskoga književnika Vladimira Arsenijevića potvrda je kontinuiteta njegove izuzetno zanimljive proze. Pomalo je šteta što je Vladimir Arsenijević do sada bio relativno nepoznat književnik čitateljskoj publici u Hrvatskoj koja je propustila pratiti njegovo stvaralaštvo iz vremena autobiografski intoniranih romana objavljenih u Srbiji: *Anđele* iz 1997. g. i kratak roman *U potpalublju* iz 1994. g., dobitnik Ninove nagrade.

Tiskan u nakladi Algoritma 2008. g. *Predator* je roman o stvarnosti kreiranoj politikom, medijima i internetom, djelo prožeto iznimno mračnom atmosferom, obiljem ironije i pesimizma po čemu ga možemo staviti u red Arsenijevićevih prethodnih književnih djela. Također, iako je *Predator* roman suptilno odmaknut od eksplicitnijih autobiografskih podataka kojim odišu oba njegova prethodnika, ispriповijedana uz to i u prvom licu, i u ovome romanu nalazimo autobiografske elemente, odnosno paralelizam između priča o unificiranim sudbinama izbjeglica i emigranata i emigrantske etape iz autorova života.

*Predator* je roman koji paralelno, iz gotovo objektivne i nepristrane perspektive, pripovijeda priče o srpskim, kosovskim i kurdskim izbjeglicama i emigrantima. Kompoziciju romana uokviruje pomalo trivijalno ispriповijedana pripovijest o Kurdu Nihilu Musi, pobunjeniku i izbjeglici, žrtvi iračke „protuterorističke“ obrane od Kurda. Političkomu, povijesnom i socijalnom aspektu njegova identiteta Arsenijević suprotstavlja priču o njegovu „predatorstvu“, kojim ga autor svodi na organizam kojemu je za opstanak potrebno „uzimati od druge vrste i pritom ga ubiti“, kako navodi definicija pojma „predator“ prema Anić–Goldsteinovu *Rječniku stranih riječi*. Interesantno je da se Arsenijević ne služi pojmom poput kanibala, odnosno ljudskoga bića koje drugo ljudsko biće jede iz gladi ili religijskih razloga, već apstraktnim biološkim organizmom. Ukratko, njegov je identitet isprofiliran na dvije razine: na razini izbjeglice i žrtve političkih situacija između Iraka i Kurda te na razini trivijalne fabule u kojoj preko interneta traži dobrovoljnu „žrtvu“ koju će pojesti.

Njegova je pak žrtva, s kojom se susrećemo već na prvim stranicama romana, obezličeni „čovjek bez svojstava“ dvostruko imenovan u romanu: pseudonimom Oahu

Džim i „Žrtvom“. Oduzimanjem imena likovima i nominalnom generalizacijom žrtava Arsenijević je naglasio gubitak njihova identiteta. Igrajući se imenom „predatora“ Nihila Muse, za čije pravo ime (Nihil Baksi) saznajemo negdje na sredini romana, te da si je ime Nihil Musa nadjenuo nakon konzumacije nevine žrtve, kurdsoga dječaka Muse, Arsenijević konstruira njegovo prezime prema imenu lika žrtve. Na taj je način i putem jezika postigao konstrukciju novoga identiteta – zločinca koji nakon zločina ostaje zauvijek povezan sa svojom žrtvom kako to i na posljednjim stranicama romana govori njegovo posljednje ime – Nihil Musa Baksi. Arsenijević je u *Predatoru* zaokupljen, uopće, promjenjivošću identiteta. Tako primjerice, govoreći o jednome od svojih likova kojemu se odbrojava život služeći se licem kao sinegdohom „(13) samo maska koju je nemoguće strgnuti (12) a on sam, iza tog lica, on je tek čista bela prazna čaura...“ (82. str.) prezentira nestanak individualnosti i identiteta pojedinaca u ratu.

Roman donosi paralelizam između kurdsko-iračkih i albansko-srpskih političkih prilika. Pritom je vidljiv autorov liberalizam, odnosno blagonaklonost prema kurdskim pobunjenicima protiv Iraka i njihovim težnjama za odcjepljenjem turskoga Kurdistanu i osnivanjem neovisne kurdske države, kao i prema albanskim izbjeglicama s Kosova. Unutar tih kaotičnih političkih situacija Arsenijevićev je pacifizam i humanizam iznimno naglašen, a manifestiran je kroz politički paralelizam između sudbine Albanaca na Kosovu i Kurda.

Konkretno, kroz lik izbjeglice s Kosova, mladoga pankera Dreda Kastratija, Arsenijević iskazuje svoju empatiju prema Albancima s Kosova percipirajući i u njima žrtve političkih previranja na burnome balkanskom području. S druge strane Arsenijević neke likove u romanu, srpske i albanske izbjeglice s Kosova u inozemstvu, iako su nacionalno obilježeni i predstavnici su suprotstavljenih strana, predstavlja kao prijatelje, poput književnika Albanca Fatmira Berišaja i Marije Pavlović, Srпкиnje, i također književnice. Mogli bismo reći da takvo prijateljstvo Arsenijević implicitno smatra ekskluzivnim, no u prvome planu prije svega je Arsenijevićeva nakana da se posluži reakcijom zbunjenosti zapadnoeuropskih ljudi prema ovakvim primjerima da bi manifestirao svoju kritiku i ironijski stav prema centrima za interkulturalne dijaloge u inozemstvu, odnosno, uopće, prema mirovnim centrima. Uz ironiju u *Predatoru* prepoznamo i Arsenijevićevu rezigniranost prema uspostavljenim odnosima moći „velikih“ prema „malima“ predstavljenu putem, primjerice, izjave lika Srпкиnje Marije Pavlović: „We are all Albanians.“ (65.str.) u kojoj je Arsenijević značenje pojma „Albanci“

supstituirao značenjem pojma „žrtve“ želeći time pokazati primjenjivost značenja pojma „biti žrtva“ ili „biti Albanac“. Tako se može uočiti da je njegovo implicitno shvaćanje da su Albanci žrtve srpske komunističke ideologije, Srbi albanske separatističke ideologije, odnosno da su svi nečije žrtve.

Poglavlja je svega sedam i ne manjka im stilske razbarušenosti: nazivi su prvoga i zadnjega poglavlja romana *Poslednja epizoda Oahu Džima #1* i *Poslednja epizoda Oahu Džima #2*, a između njih se rasprostiru poglavlja s naslovima *Neukorenjenost*, *Jedan minut: Dambova smrt*, *Predator*, *Zemljaci* i *Keep Britain Tidy*. Prvo i zadnje tvore uokvirenu kompoziciju; *Jedan minut: Dambova smrt* najkraće je poglavlje, napisano bez interpunkcije s brojkama od 60 do 0, a naracija u njemu teče kao odbrojavanje smrti jednomu od likova u romanu.

Motiv smrti vodeći je motiv romana; pripremom na dobrovoljnu smrt seksualno nastranoga lika Žrtve počinje prvo poglavlje (*Poslednja epizoda Oahu Džima #1*) koja se odigrava u posljednjemu poglavlju knjige (*Poslednja epizoda Oahu Džima #2*). U središnjim poglavljima isprepliću se segmenti umiranja u ratu (*Jedan minut: Dambova smrt*) te duhovno umiranje emigranata, što je ustvari i središnja tema ovoga Arsenijevićeva romana (*Neukorenjenost*).

Arsenijevićev diskurs svjedoči o bogatome i asocijativnome književnom iskustvu; iza poglavlja osjeća se nemirni puls njegova ekstravagantnoga duha, prevodioca, kolumnista *Politike* i prije desetak godina svirača u internacionalnome pankerskome sastavu u Meksiku. Određeno iskustvo života u multikulturalnim sredinama vidljivo se na njegov diskurs odrazilo na jezičnoj razini, odnosno Arsenijević svjesno koristi polilingvalnost da bi opisao suvremeno globalno društvo. Tako se sa srpskim jezikom isprepliće puno rečenica i izraza na engleskome, albanskome ili turskome (kurdscome) jeziku.

Arsenijević se poslužio engleskim jezikom koji koriste njegovi likovi da bi ih svrstao u određene društvene skupine, stvorio njihove identitete, utvrdio njihove odnose. U romanu je pregršt „ladica“, i to ponajprije marginalnih, ali međusobno nekoherentnih skupina mladih; i unatoč tzv. međusobnoj pripadnosti i različitosti od drugih njihova moć često se pokazuje prividnom, krhkom i atomiziranom. I ti pojedinci, prognanici, beskućnici i marginalci i manje skupine koje oni stvaraju definirani su odsustvom ikakve važnije uloge u društvu, odnosno obespravljani i lišeni moći, a njihovo služenje slengom preplavljenim anglicizmima samo je još jedan element identifikacije

njihova niska socijalnoga položaja. I na globalnijemu planu jezici su, pogotovo albanski i kurdski, označitelji nacija i nacionalnih identiteta kojima je opsjednuto suvremeno društvo, čiju opsesivnost Arsenijević posebno naglašava. Oni su, također, označitelji i relacija dominantnijih i superiornijih nacija prema hijerarhijski inferiornijim nacijama i državama.

U *Predatoru* je pregršt obilježja suvremene proze, osobito miješanje različitih žanrovskih elemenata. Istaknuto je pisanje pod utjecajem internetske komunikacije, kao i svojevrsna igra s premiještanjem likova iz jedne uloge u drugu, brzi pripovijedni stil, „užurbano“ odvijanje radnje, selidba pripovjedača iz jednoga u drugi lik, iz jedne u drugu ljudsku kategoriju i sudbinu. Zbog svega toga Arsenijevićev je roman intelektualan, ekspresivan, emotivno gust, ali često i težak za čitanje, tmuran i ironičan. Osobito su mučne fragmentarne perspektive različitih likova koje prikazuju njihove azilantske i izbjegličke sudbine kao, i u ovome romanu potvrđene, legitimne teme suvremenoga romana.

Uz pripovijedanje u 3. licu jednine interesantan je dojam Arsenijević postigao pripovijedanjem u 2. licu jednine, odnosno obraćanjem potpuno skrivenoga pripovjedača jednome od likova, i to dobrovoljnoj, ali zapravo karikiranoj „Žrtvi“. On je žrtva svoje vlastite seksualne perversije pri čemu Arsenijević parodira takvu proznu, filmsku, zapravo medijsku produkciju kao generatora koji konstruira takvu seksualnonasilnu stvarnost. Općenito, Arsenijevićev roman medije više puta proziva kao (ideološke) konstrukte stvarnosti. Također u toj se funkciji može protumačiti i korištenje 2. l. jd. kojim izgleda kao da se pripovjedač obraća čitateljima, konzumentima romana koji ulaskom u perversni i najintimniji svijet njegovih likova postaju sudionici gubitka njihovih, ali i vlastitih intimnih sfera; nešto kao globalni „reality show“ u kojemu svi sudjelujemo.

Globalne pojave suvremenoga svijeta opisane su krajnje ironično, kao naprimjer „užaren razgovor o autonomizmu, anarhiji, liberalnom kapitalizmu, korporativnoj globalizaciji, policijskom nasilju, prvomajskoj paradi, radničkoj klasi, sve pršti od silne retorike...“ (60. str.), što je jedan fragment tipičnoga okruženja azilanata i beskućnika kojima je okružen i albanski izbjeglica Dred Kastrati u europskome gradu.

Arsenijevićev se roman *Predator*, zbog dinamizma različitih likova i paralelnih priča, interpoliranih e-mail pisama, elemenata internetske komunikacije osoba skrivenih identiteta česte po internetskim forumima itd., čita brzo, pa čak pomalo i omamljujuće,

podsjećajući na politički triler. No njegova realističnost ogleda se u referiranju na ratove i izbjeglištvo kao najvažniji podtekst romana. Arsenijevićev pojam „predatorstva“ sadrži široko semantičko polje unutar kojega se nalaze velike i moćnije suvremene nacije i države sa svojim vlastitim manifestacijama moći.

Arsenijevićev istinoljubivi impuls, seciranje političke stvarnosti koja se nužno odražava na sve nas i pesimizam kao rezultat svega te gorčina romana *Predator* podsjetnici su na svijet u kojem živimo. Uostalom, izgleda da je to najjači Arsenijevićev adut: skidanje ambalaže sa svega.

## **Marina Kovačević: *Poetika mijena***

**Izdavački centar Rijeka, Rijeka, 1998.**

Marina Kovačević, izvanredna profesorica stilistike na FF-u u Rijeci, mnogolikosti suvremenoga hrvatskog književnog stvaralaštva ne prilazi antologijskim putem. Naime njezino znanstveno-teorijsko djelo *Poetika mijena* konceptualnim je pristupom usmjereno na suvremeno hrvatsko pjesništvo (u užemu smislu riječi, odnosno posljednja tri desetljeća dvadesetoga stoljeća, odjelita od avangardnih razdoblja). Pojmovni aparat (precizno i operativno sročeno pojmovlje u *Pojmovniku*, na kraju studije) kojim se rukovodi u svome analitičko-sintetičkom prezentiranju distinktivnih odnosa među poetskim vrijednostima i njihove dinamike, predstavlja ujedno i snop logičkih ključeva za razumijevanje novih poetičkih normi nastalih na prethodnim sustavima. Tako je organizacija svake tipične suvremene poetske pojave razumijevana na platformi prethodnih normativnih načela sustava koji je napušten (makar i samo uvjetno), što ujedno znači da ovakav književno-stilistički pristup pjesništvu može biti referentan i prema povijesnoj (antologijskoj) mijeni poetičkih sustava, odnosno da je implicitno upućen na književnost samu.

Uporišta procesa nastajanja poetičkih sustava Marina Kovačević vidi u konkretnim književnim tekstovima, koja su ujedno uporišta i međužanrovskim interakcijama, interakciji jezičnoga i izvanjezičnih sustava te interakciji tradicije i suvremenoga pjesništva.

Suvremena poetska djela, u primarnoj domeni autoričina interesa, po vlastitim tipičnim značajkama i vrijednosnim kategorijama motrena su u opoziciji prema tradiciji, prema poetskome sustavu koji evociraju i ostalim djelima koja ga tvore. Egzemplarne poetske tvorevine kao dinamički strukturirani umjetnički procesi s različitim dominantnim vrijednostima predstavnice su vlastitih, uvjetno ograničenih, poetskih vrsta. Unatoč njihovim brojnim raznolikostima, autorica iznalazi logičke upute za uočavanje smislotvorne kompaktnosti suvremenoga poetskog stvaralaštva stasaloga na osporavateljskim avangardnim odrednicama.

Prije početka rasprave o poetičkim procesima koje autorica plauzibilno atribuirala suvremenomu hrvatskom pjesništvu, shvaćajući lirske tekstove kao indeksno organizirane značenjske konstrukcije, uvodnom riječju o načinu identifikacije stiha prema grupi dominantnih vrijednosti kojima pripada (akustičke, vizualne, semantičke)

vođeni smo razumijevati (prema njihovim dominantama) različite tipove stihova. Na toj osnovi opozicija tradicije i suvremenoga pjesništva prestaje biti tek opozicija: ona postaje vaga između eufonijskoga pjesništva (tradicionalno pjesništvo s dominantnim akustičkim vrijednostima, odnosno reaktualizirani vezani stih u suvremenome pjesništvu s naglašenim procesom „sonorizacije“/hipereufonizacije) i vizualnoga pjesništva (s dominantnim vizualnim vrijednostima o kojima možemo govoriti jezikom likovne kritike, s naglašenim procesom „vizualizacije“), odnosno pjesme u prozi ili diskurzivnoga stiha (s dominantnim semantičkim vrijednostima i procesom „metaforizacije“).

Uz pojam stiha problematiziran je i pojam lirske forme kao smislotvorne kategorije s kojom je stih u dinamičkoj interakciji te pojam interteksta kao iščitavanja relacija koje su uspostavljaju među tekstovima. Pojava intertekstualnosti karakteristika je suvremenoga, dezavangardiziranog, odnosno neosporavateljskoga pjesništva. Navedene poetičke premise autorica oprimjeruje Ujevićevom pjesmom *Oproštaj* – citatnim dijalogom s Marulićevom *Juditom* kao podtekstom, odnosno Paljetkovom pjesmom *Gospođi Cvijeti* koji se služi tradicijom da bi aktualizirao vlastito poetičko i izvanpoetičko vrijeme.

Slijed autoričina poimanja organizacije stiha i njegove jezične fakture, uz neprestanu, kroz raspravu provodnu, svijest o tradicionalnim pjesničkim kanonima, o avangardnim konfrontiranjima tih kanona i suvremenim aludiranjima na tradiciju, vodi je do pojmova „depoetizacijske“, odnosno „prozaističke orijentacije slobodnoga stiha“. Ti su procesi prirodni miljei i bitni uvjeti nastanka slobodnoga stiha i njegova interferiranja s vezanim stihom, ali i s proznim kodom. Depoetizacijskoj orijentaciji slobodnoga stiha autorica najzorniju eksplikaciju, uz prisustvo „polikontekstualnosti“ kao pratećega aspekta, nalazi u pjesmi Luke Paljetka *Ars Poetika*, ali i pjesmama Nikole Milićevića, Antuna Šoljana i Mate Ganze.

Slobodni stih prozaističke orijentacije, koji objedinjuje tradicionalni pjesnički i prozni kod (oprimgjeren pjesmom Dubravka Horvatića *Noćni konjanici*), unatoč brojnim narativnim postupcima čuva vlastite imanentne lirske značajke (kao što su indeksna struktura, konotativnost, evokativnost, implikativnost).

Unutar procesa depoetizacije, ako se slobodni pjesnički oblici u interakciji s vizualnim medijima izrazitije približe proznomu kodu i time ugroze vlastitu autonomnost, nastupa, komplementaran ovom procesu, proces „repoetizacije“. Taj je

proces ilustriran *Kvadratima tuge* Ivana Slamniga, pjesmama Nikice Petraka, Josipa Pupačića, Ljubomira Stefanovića te Nikole Kraljića koje su ujedno i reprezentanti „vizualističke tendencije“ suvremenoga slobodnostihovanog pjesništva koju valja lučiti od vizualnoga pjesništva.

Pojava vezanoga stiha danas začuđuje više nego slobodni stih. Različit od tradicionalnoga vezanog stiha taj stih eksplicira naglašenu metimetričku funkciju kojom obavještava o vlastitoj osviještenosti i autoreferencijalnosti. Marina Kovačević razlikuje dva suprotna načina reafirmacije vezanoga stiha u suvremenome pjesništvu, i to putem njegove „maksimalističke (preuređivalačke) orijentacije“ koja je usmjerena na „dodavanje“, tj. koncentriranje i zasićivanje tradicionalnim obilježjima pjesničkoga koda, odnosno putem „minimalističke (razgrađivalačke) orijentacije“ usmjerene na „oduzimanje“, tj. redukciju tradicionalnih obilježja pjesničkoga koda.

Maksimalizam je određen očekivanom hipersonizacijom koda i apstraktnošću izričaja, tj. hipermetaforizacijom kao pojačanim dominantnim vrijednostima (osobito akustičnom uz koju je vezana semantička) i nju vrlo uspješno ilustrira poezija Stojana Vučićevića. Minimalizam je, pak, određen desonorizacijom (i uz nju vezanom vizualizacijom), a na semantičkome planu, sasvim različito od maksimalizma, usmjerenost prema svakodnevnim („banalnim“) temama. Oprimjeruje ga poezija Zvonka Makovića, Milorada Stojevića itd.

Diskurzivni stih, odnosno pjesma u prozi („mimikrijski lirski oblik“) također je tematiziran u ovoj studiji o pjesništvu kao vrsta lirskoga iskaza u kojemu dominiraju, približavajući ga proznomu kodu, semantičke vrijednosti (naglašen metaforički karakter, evidentirana tri modela semantičkoga uobličavanja: mimikrijsko pripovijedanje, gnomičko usustavljanje i mimikrijsko opisivanje) s oslabljenim akustičkim i vizualnim vrijednostima. Kao mimikrijski oblik („hibrid“), pjesma u prozi uslijed intenzivnoga procesa prozaizacije sučeljena je pjesničkoj tradiciji intenzivnije od slobodnoga stiha. S druge strane ona se odmiče i od narativnoga iskaza postupcima deprozaizacije na akustičkome, vizualnome i semantičkome planu koji vlastitim dominantnim vrijednosnim aspektima uspostavljaju distinktivnu relaciju prema narativnoj književnosti, a ujedno pokazuju implicitnu vezu s pjesničkom tradicijom. Autorica smatra da pjesma u prozi upravo tematizira vlastito porijeklo i prikriveni lirski kontinuitet, odnosno smisao i opstojnost lirskoga. Potkrjepljujući primjeri ovim tezama



analizirane su pjesme Vlade Vlaisavljevića, Anke Žagar, Veselka Koromana, Mladena Machieda itd.

Stih je uvijek odnos prema vrijednostima: osamostaljen vizualni, likovno oblikovan stih istaknutom vizualnom vrijednošću nadaje se kao fenomen kojim slobodnostihovno pjesništvo korespondira s likovnim izričajem, pjesnički jezik s jezikom likovne kritike. Da bi definirala uočenu diferencijaciju unutar vizualne poezije, autorica polazi od funkcioniranja jezika kao predmeta što dovodi do pojave „vizualizacije jezika“, zatim navodi funkcioniranje jezika kao sredstva što dovodi do „vizualizacije jezikom“ i, na kraju, funkcioniranje vizualnih vrijednosti na takav način da je ugrožena sama jezična faktura, što je pojava „hipervizualizacije“ koja u svojim dubinskim slojevima, ipak, indirektno priziva svijest o jeziku i tradicionalnomu pjesništvu. Problematizirano vizualno pjesništvo i njegove granice prezentirano nam je kroz pjesničke uratke Milorada Stojevića, Josipa Stošića, Predraga Vrabeca, Zvonimira Mrkonjića itd.

Ova studija o pjesničkim konceptima prezentirana je kao koherentan sustav pojmova, definicija i njihove argumentacije. Analitična i sistematična, s validnim primjerima, polazeći od suvremene empirijske pjesničke situacije, autorica vlastitu raspravu s mijenom sustava uspijeva uobličavati u sintetična i generalizirana stajališta. Osim toga, njena otvorenost književnoj riječi i budućnosti književnoga djela odišu gotovo svakom stranicom.

## Dekonstrukcija pojedinca u romanima Davida Albaharija

Bavljenje opusom književnika Davida Albaharija potvrđivanje je uloge izvanknjiževnih parametara u književnome djelu. Bilo da su oni dio njegova obrazovnoga, genealoškoga, sociološkoga ili političkoga iskustva, za njegov književni opus oni su važan stvaralački pokretač. Budući da su tematizirani u svim njegovim djelima, oni su i dio njegova estetski dotjeranoga proznog literarnog tkiva. Tako i bez posezanja za biografijom Albaharijev literarni opus razotkriva njegov život, njegovu izvanknjiževnu stvarnost čvrsto sraslu s njegovom prozom: srpsko-židovsko podrijetlo, Kosovo kao mjesto rođenja, rano preseljenje u Zemun, studij engleskoga jezika i književnosti u Beogradu, prevođenje i pisanje književnih djela na srpskome jeziku, odlazak u Kanadu devedesetih zbog neslaganja s tadašnjim političkim sustavom.

Možemo reći da Albaharijeva djela prezentiraju čvrst, čitljiv sustav tih denotacija, kodiran u sustav visoko subjektivnih, umjetničkih konotacija. Taj je sustav konotacija krcat polisemijom znakova (Giro, Pjer, *Semiologija*, BIGZ, Beograd, 1975., 33. str.) – kao što su židovstvo, Kabala, Srbija, egzil – i brojnim polisemičnim porukama. Polisemija znakova u njegovim tekstovima nije podlegla višesmislenosti zahvaljujući kontekstu njegove koherentne proze. Židovstvo, naprimjer, u Albaharijevu opusu bogato je polisemijom i, zahvaljujući njegovu razvijenome stilu, označeno je kroz brojne kodove: mističke, poetske, socijalne. S druge strane ono nam nudi i mnoštvo različitih smislova (židovstvo kao socijalna stigma, kao odrednica individualnoga svjetonazora ili kao odrednica literarnih koncepata), ali se oni ne skončavaju nametanjem jednoga smisla, već, sasvim suprotno, polisemijom poruka, mogućnošću različitih tumačenja korištenih znakova, slobodom doživljaja i interpretacija.

Tako su neke dominantne teme (njegovo srpsko-židovsko etničko podrijetlo, politički totalitarizam Srbije, socijalna izoliranost i ranjivost intelektualca) u njegovim romanima formirale široka i polivalentna semantička polja. Naprimjer tematizirana Srbija topos je intimističke vezanosti za djetinjstvo, mladost, obitelj i prijatelje. Njezin suprotan semantički pol politički je totalitarizam devedesetih, paranoičnost otuđenih pojedinaca u takvu društvenome sustavu, iracionalnost društvenih odnosa i komunikacije.

U literarizaciji svih tih tematskih krugova za Albaharijev stil najviše je zaslužno

židovsko književno nasljeđe koje se u njegovim djelima realiziralo kroz iznimnu važnost kratke forme priče. Sva njegova djela, osim nekoliko kraćih romana i romana *Pijavice* objavljenoga 2007. g., svojom kratkom formom postala su osnovno obilježje Albaharijeva stila. Sukladno je tome on u njima dosegao veliku konciznost svoga izraza i istančao jezičnu preciznost, odnosno, kako bi to on sam rekao, „poniranje na planu jezika“ (<http://www.svetlost.co.yu/>), impuls zaslužan za njegov jezik i stil.

Za Albaharijevo stvaralaštvo neizostavno je i njegovo obrazovanje – naime poznavanje književnosti engleskoga govornog područja i njegovo prevodilačko iskustvo. Albaharijeva upućenost u književnost engleskoga govornog područja sastavnica je njegovih postmodernističkih konstrukcija. U njima je ostvaren jedan od osnovnih poetičkih principa postmodernizma, intertekstualno i parafrastričko kolažiranje, odnosno nadovezivanje na tekstove drugih književnika – u njegovim djelima to su Pynchon, Selinger, Faulkner, primjerice (iako je Albahari i dosta autoreferencijalan, kao i referencijalan prema tekstovima srpskih književnika).

Mnoge njegove knjige nastale u tome, egzilantskom, periodu nastavljaju biti knjige obiteljskih tema, autobiografskih detalja, intimnih fragmenata, no uz nove slojeve – okupiranost svakodnevicom, egzistencijalističkim temama, aktualnom politikom, totalitarizmom, monopolom države nad pojedincem, egzilom. Takav je i njegov novi roman, *Pijavice*, izdan 2006. g. u izdanju izdavačke kuće Stubovi kulture iz Beograda, ukrštenica svih njegovih dosadašnjih literarnih interesa.

Mjesto i vrijeme radnje romana *Pijavice* Zemun je 1998. g. Ta godina u srpskoj državnoj povijesti referira na period referenduma – iskazivanja slobodne volje naroda u vezi rješavanja tzv. „kosovske krize“. Društveni kontekst u romanu, obilježen političkim promjenama i nemirima, bitan je za razumijevanje ponašanja likova i njihovih međusobnih odnosa. „Vodeći se intuitivnim osjećajem povezanosti s tim događajem, fiksiran na njega, on ga počinje analizirati, tražiti djevojku po Zemunu - pratiti 'tajanstvene' znakove na koje počinje nailaziti, slušati 'glasove' u svojoj glavi, uvjeravati se da je praćen, osjećati se fizički ugrožen.“ Događaj će tijekom romana poprimiti simbolično značenje: „...vraćao sam se nazad, na početak, na obalu Dunava i šamar koji me je, iako ga uopšte nisam čuo, potpuno zaglušio. Taj šamar me je kasnije uputio na drugi šamar...“ (Albahari, David, *Pijavice*, Stubovi kulture, Beograd, 2006., 63. str.) Stvarnost se u njegovim očima počinje mijenjati.

U njegovoj svijesti, zapravo, počinju se događati promjene – sve percipirano iz

vanjskoga svijeta počinje dovoditi u vezu sa sobom, te će, oslanjajući se na vlastitu intuiciju i logiku, pokušati stvoriti koherentnu sliku događaja, tj. međusobno opravdati vlastitu percepciju i vjerovanja sa (zbrkanim) događajima. No razina našega znanja o njegovim osjećajima i vjerovanjima, kao i o stvarnome stanju činjenica (koje opet dobivamo samo preko njegove percepcije i razmišljanja), tijekom romana stalno je reducirana na njegovo doživljajno stanje. Niti ćemo mi/čitatelji niti glavni lik/pripovjedač imati mogućnosti, odnosno, druge izvore za procjenu gdje je granica između njegovih doživljajnih stanja i stvarnosti. I već od prvih stranica uočavamo autorov namjerni nesrazmjer u „raspodjeli“ informacija: s jedne strane on ulazi u detalje – emocija i razmišljanja svoga glavnog lika, a s druge strane, uskraćuje nam „realne“ podatke, tj. činjenice – o događaju koji je pokrenuo sva zbivanja, njegovih uzroka. No priča, koju gotovo da realnije doživljavamo u sferi „paralelnoga svijeta“ lika nego u sferi realnosti, ispričovijedana je po svim zakonima uzročno-posljedičnoga pripovijedanja. Izazvan da uoči primjere netolerancije i mržnje prema Židovima (ošamarena je djevojka, naime, Židovka), on počinje pisati tekstove o pojavi antisemitizma u Srbiji, nakon čega sam iskušava prijetnje i fizičke napade, a na kraju romana ispostavilo se da je sve bilo unaprijed planirano (od židovskih organizacija) i da je njegovo pisanje o antisemitizmu bilo usmjereno javnosti kako bi se alarmiralo o, ipak, više latentnome antisemitizmu (iako u romanu imamo dosta primjera i manifestnoga antisemitizma).

Zbog tematiziranja aktualne politike devedesetih u Srbiji *Pijavice* možemo usporediti s Albaharijevim romanom *Mrak* u kojemu se priča odvija u Srbiji neposredno prije NATO-ovih bombardiranja. U središtu toga romana imamo priču glavnoga lika, novinara i književnika, koji pokušava dešifrirati do krajnosti ispolitiziranu stvarnost. Za razliku od puno sofisticiranijih *Pijavica*, roman *Mrak* u većoj mjeri sadrži trivijalne elemente, no (postmodernistički) potvrđuje da je popularna kultura postala uistinu integrativnim dijelom elitne, visoke kulture, kao što same *Pijavice* potvrđuju da je u postmodernističkome djelu izbrisana granica među žanrovima. (Biti, Vladimir, *Pojmovnik suvremene književne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb, 1997., 285. str.) Glavni likovi ovih dvaju romana osjećaju se slično – konfuzno i paranoično. Oni su sami u odnosu na društveni sustav i tajne organizacije koje upravljaju cjelokupnim zbivanjima: „Nekadašnja jednostavnost života - ustajanje, trčanje pored reke, prevođenje, umereni obroci, slušanje ploča - sada je delovala beznadežno nedostižno, poput sna koji sve više nestaje kako jutro odmiče. Ona se, nema šta, promenila još ranije, sa početkom političkih

nereda, oružanih razmirica i etničkih nadmudrivanja, ali je ipak bilo moguće održati bar privid, ne: bar krhotine pređašnje jednostavnosti. Krhotine su se izravnale, privid se rasplinuo, preda mnom je zjapio prazan horizont.“ (Albahari, David, *Mrak*, Narodna knjiga - Alfa, Beograd, 1997., 109. str.)

Oba lika nisu u stanju razumjeti stvarnost jer kao pojedinci osjećaju da su ih izmanipulirali mediji i država. Albahari kroz iracionalnost glavnoga lika *Pijavica* daje izravnu refleksiju na pasivnost svih društvenih struktura u rigidnome političkom režimu Srbije toga vremena, na ljude kojima je država usmjeravala i mišljenje i djelovanje. Motiv zavjere prisutan je u oba romana, kao polazište za iskazivanje snažne kritike totalitarističkoga, diktatorskoga, nedemokratskoga sustava te smrti pojedinca u takvu društvu: „...te su stoga i naše zavere drugačije od onih koje se odigravaju u svetu i holivudskim studijima, i liče na lutkarsko pozorište u kojem samo jedan glumac, dobro sakriven iza kulisa, upravlja svim lutkama i sam vuče sve konce. (...) Svi mi u Srbiji visimo na koncima...“ (Albahari, David, *Pijavice*, Stubovi kulture, Beograd, 2006., 65. str.)

Albahari gradi karakter glavnoga lika *Pijavica* u izolaciji od obiteljske okoline – on je samac u čijemu je najužem društvenom krugu njegov najbolji prijatelj Marko, etički i intelektualno sakralizirana osoba, njegov najbliži intelektualni suputnik koji ga, zapravo, dvostruko iznevjerava – zakulisno manipulirajući njegovim ponašanjem (surađujući s organizacijom koja je pokretač događaja) te kroz ljubavnu vezu s djevojkom Margaretom (ošamarenom Židovkom koja je također na strani zavjerenika) u koju je glavni lik zaljubljen. Oba lika doprinose spoznaji glavnoga lika o prijetvornosti međuljudskih odnosa, nedorečenoj i neiskrenoj komunikaciji o kojoj nam često nedostaju dokazi i čiju pravu sliku ne želimo vidjeti, iako nam podsvijest, odnosno naša intuicija, za to često daje znakove: „Međutim, ono što me je ovog puta doista prestrašilo bila je činjenica, činjenica a ne pretpostavka, da je na Markovom licu, odakle god da sam ga gledao, lebdelo nešto toliko strano, neki toliko zlurad izraz, da sam osetio kako mi se srce steže.“ (Albahari, David, *Pijavice*, Stubovi kulture, Beograd, 2006., 73. str.)

I odnosi sa širom okolinom prikazani su u ozračju apsurdne i nepovjerljive komunikacije. To su odnosi koji se odvijaju na planu njegova novinarskoga posla, bivših gimnazijskih kolega, susjeda. Kao primjer odnosa koji bude vrtlog egzistencijalističkih pitanja u ovome romanu možemo navesti odnos između njega i njegova šefa u novinskoj kući u kojoj glavni lik radi. U tome odnosu dominira osjećaj poniženosti i apatično ponašanje glavnoga lika u komunikaciji s likom šefa (koji će čitatelje ovog romana

podsjetiti na slično karakteriziranoga šefa Gregora Samse iz Kafkina *Preobražaja*, kao i na atmosferu *Pisara Bartlebyja* Hermana Melvillea). Lik šefa možemo interpretirati kao predstavnika vlasti, društvenoga sustava te u njihovom odnosu prepoznati simboliku novih ekonomskih odnosa u društvu – vrijednosti čovjeka kao potrošačke robe. Tako glavni lik kao zaposlenik vrijedi onoliko koliko će se njegovi tekstovi biti prihvatljivi komercijalnomu tržištu, ali i odgovarati politički oblikovanomu javnom mnijenju unutar totalitarističkoga sustava.

Iako David Albahari nije pisao isključivo priče, već i kraće romane, možemo reći da je njegov novi roman *Pijavice* ipak svojevrsni prekid kontinuiteta male, kratke forme. *Pijavice* su djelo obima od oko 300 stranica ispisanih u sitnome slogu i u jednome diskursu, uz priču ispričovijedanu u jednome dahu. Iako je mala forma nešto po čemu je Albahari prepoznatljiv, možemo reći da se taj odnos prema formi promijenio s njegovim pisanjem romana. Unatoč činjenici da i njegov prvi roman *Cink* karakterizira kratka i fragmentarna forma, svi su njegovi sljedeći romani duži, odnosno formom dalji od pripovijedaka te oni, poput koncentričnih krugova, šire autorove tematske elaboracije i kreiraju novu Albaharijevu poetiku predavanja jeziku.

Također Albaharijeva intencija pisanja u jednome diskursu koja je možda rezultat utjecaja diskursa Faulknera, Becketta, Saramagoa, Handkea, njihovih dugih rečenica i diskursa, što kod Albaharija već imamo u njegovoj *Priči o Sveti i Saveti* iz zbirke *Senke*, dugačkoj 15 stranica, odnosno ispričanoj u samo jednoj rečenici, stopostotno je realizirana u *Pijavicama*. Pred nama je književno djelo ispisano u jednome diskursu, s održanim, od početka do kraja, istim ritmom pripovijedanja, istim intenzitetom zanimljivosti i napetosti radnje. Čini se da je i to pokazatelj da Albahari, koristeći bilo malu, bilo veliku književnu formu, može ostvariti poetičku sažetost, svoditi jezik na izricanje bitnih detalja ljudskih osjećaja, razmišljanja i djelovanja te da je njegov jezični izričaj precizan i jasan u izražavanju svih sadržaja.

Osim kontekstualizacija unutar prevodilačkoga iskustva i postmodernističke svjetske književnosti, Albahariju možemo naći mjesto i unutar srpske književne tradicije. U tom nam promišljanju može poslužiti sistematizacija Boška Tomaševića, srpskoga književnog kritičara. On smatra da je modernistička generacija srpskih književnika (i to osobito Borislav Pekić, Danilo Kiš, Aleksandar Tišma i Milorad Pavić) utjecala na postmoderniste ostavljajući im određene poetičke matrice na kojima su oni stvarali različite postmodernističke narativne strategije. Tako je poetika Danila Kiša – matrica s

ideogramima enciklopedičnosti i poligrafije utjecala, između ostalih, i na Davida Albaharija. Ta se matrica kod Albaharija razvijala kroz mimetičku priču, metatekstualnost, fragmentarizaciju, citate, što potvrđuju mnoga njegova književna djela (Tomašević, Boško, *Tokovi proze (Srpska književnost poslednje decenije 20. veka)*, Polja, časopis za književnost i teoriju, XLIX, br. 427., 2004.): „Odjednom sam, poput onog Foknerovog junaka, poželeo da zaustavim vreme, odnosno, da odjurim do crkve i nađem načina da sprečim zvona da zvone, ali kao što njegov junak uviđa da, ukoliko otkine skazaljke, vreme neće stati, tako sam i ja morao da se pomirim s tim...” (Albahari, David, *Pijavice*, Stubovi kulture, Beograd, 2006., 252. str.)

Albahari u romanu *Pijavice* potvrđuje svoju zavidnu književnu (i kritičku) erudiciju, odnosno kroz fabulaciju i fikcionalizaciju u romanu svoje izravne dijaloge s književnicima, intimni intelektualni dosluh sa Selingerom, Faulknerom, Davidom, Kišom, Samokovlijom, Vinaverom. Osim toga Albahari je izrazito autoreferencijalan, odnosno opsjednut nadovezivanjem na svoje ranije tekstove, kao i preispitivanjem vlastitoga pisanja koje izvire iz sukoba o kojemu Albahari govori u svojoj priči *Grad iz zbirke Opis smrti*, sukoba između mašte i stvarnosti, sukoba koji rađa priču kojom se pokušava naći most između stvarnosti i mašte. (<http://www.zemun.co.yu/albahari/>)

Tako su i sve „ozbiljne“ teme književnosti kod Albaharija intimno proživljene, protkane snom, fantazijom, kabalističkim značenjima; stvarnost je esejizirana, mistički protumačena, filozofski problematizirana te solipsistički i subjektivno relativizirana. Albaharijev svjetonazor i u ovome je romanu dan implicitno, stopljen s njegovom senzibilnošću i imaginacijom do maksimuma.

Roman *Pijavice*, kao i čitav njegov književni opus, oslikava svijet intimiteta kao svoj denotat, dok je izvanknjiževna stvarnost konotirana – i kroz priču o židovskoj zajednici, i kroz priču o razrušenim intimnim i komunikacijskim vezama muškaraca i žena, i kroz priču o antisemitizmu u Srbiji. Glavna tema *Pijavica* intimni je mikrokozmos glavnoga lika kojemu je sve zagonetno: rukopis vezan za zemunsku židovsku zajednicu, događaj nasilja koji je vidio, odnos s djevojkom Margaretom i prijateljem Markom, tajni kabalistički znakovi, kao i vlastiti snovi i halucinacije izazvane drogama. Poistovjećeni s njim u ovome romanu stalno tragamo za nekim „ključevima“ interpretacije – Albaharijeva teksta, stvarnosti u romanu, a kabalistička tumačenja, koja su glavnome liku jedan od načina da shvati zamršenu stvarnost, autorova su metafora za postmodernističko tumačenje teksta i jednoga iskustva stvarnosti kao umrežene



političke, ideološke, kulturne, jezičke, psihološke i estetske konstrukcije. Važan ključ razumijevanja Albaharijevih tekstova upravo su ljudski osjećaji jer su oni mjesto Albaharijeva identiteta, mjesto začetka njegove priče, iako je sfera iracionalnoga najmanje jasna i shvatljiva: „Nikada neće biti reči koja će zameniti srce; nikada neće biti potpunih opisa; nikada neće biti slova koja će znati što trava oseća.“ (Albahari, David, *Cink*, Stubovi kulture, Beograd, 2004., 99. str.) No iako fokusiran na zbivanja na intimnome planu, on, također, dokazuje ovim svojim novim romanom da je posmodernizam vrsta aktivizma – reagiranje na svijet upravo putem knjige.

Postmodernizam *Pijavica* očituje se također i u uspostavljenome paralelizmu između sadašnjosti i prošlosti, odnosno u njihovu simultanitetu – specifičnoj percepciji vremena, individualnome doživljaju koji glavni lik/pripovjedač ima (pripovijedajući priču retrospektivno, tj. šest godina unatrag). Nemogućnost točna utvrđivanja granica pojma postmodernizma uočava se i kroz roman *Pijavice*, odnosno njegova „periodizacijska, kulturnopovijesna i tipologizacijska neodredivost.“ (Biti, Vladimir, *Pojmovnik suvremene književne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb, 1997., 285. str.) Na kraju romana saznajemo da je roman koji čitamo ustvari zakopan u zemlju i da ne postoji pa smo tako pred pitanjem što smo zapravo čitali (ako nećemo ovaj potez analizirati s aspekta logike i tražiti u njemu kontradikciju tipa „a i ne a“), ujedno upućeni na Albaharijevu ideju o nepostojanju romana, nepostojanju književnosti, odnosno nepostojanosti/prolaznosti svega (svijeta, naše svijesti): „Ponovo je moja olovka umesto slova ostavila brazde, kao što život ostavlja praznine, s tim što olovku možemo da zamenimo, dok je život poput sečiva koje, kada se istupi, više ne može da se naoštri. Tup nož, to sam ja. Mogu jedino da stenjem od uzaludnog napora dok pokušavam da isečem talog uspomena u niz reči i rečenica. Tamo daleko, gde se sve odigralo, one ionako nikoga ne zanimaju, i možda je bolje da ih odmah, još ove noći, pre nego što se predomislim, zakopam u šumarku, na padini, ispod breze, u kutiji. Posle toga, nemam više šta da radim osim da začutim. I evo, ćutim.“ (Albahari, David, *Pijavice*, Stubovi kulture, Beograd, 2006., 285. str.)

Da bi razjasnio rukopis vezan za židovsku zajednicu u Zemunu, glavni lik romana počinje se družiti sa svojim sugrađanima, uglednim židovskim intelektualcima. Njega počinje zanimati kultura razlike pa je ovo element koji možemo protumačiti s aspekta postkolonijalne teorije. Edward W. Said, osnivač postkolonijalne teorije, razmatrajući razliku između postkolonijalizma i postmodernizma, u postmodernizmu je vidio pokušaj



ukidanja razlika, i to onih razlika koje su isticali postkolonijalni autori. Postmodernizam je istaknuo nestanak velikih naracija emancipacije i prosvjetiteljstva, a upravo su to obilježja postkolonijalizma, gdje se traga za iščitavanjem kanonskih kulturnih djela (primjer su postkolonijalni, svjetski poznati književnici – Salman Rushdie, Aimé Césaire i Derek Walcott). (Said, Edward W., *Orijentalizam*, Konzor, Zagreb, 1999., 446. str.)

U tome, postkolonijalnome, smislu možemo razumjeti fokusiranje interesa na židovsku kulturu u romanu. Uz razgovore sa Židovima, predstavnicima te kulture razlike, glavni Albaharijev lik pokušava razumjeti rukopis koji pronalazi, a koji tematizira povijest naseljavanja prvih židovskih zajednica u Zemunu 1739. g. te židovsku mistiku i kabalistička znanja. Povijest židovske zajednice u Zemunu modernistički je element uklopljen u postmodernističku konstrukciju: konkretni detalji, povijesni izvori, imena i prezimena ličnosti uklopljena su u priču i djeluju kao „priča u priči“, očuvana je fikcionalnost, nepostojanje vremenskih granica, dojam umnožene stvarnosti.

Kroz problem židovskoga, manjinskoga položaja, gledajući dijakronijski i sinkronijski, Albahari nam otkriva svu težinu života jedne manjinske zajednice – etnički, vjerski i kulturno različite od većinske, u ovome slučaju srpske zajednice, u prošlosti i u devedestim godinama dvadesetoga stoljeća. Ovaj roman tako karakterizira izniman autorov humanizam, univerzalizam i pacifizam: „Mržnja prema pripadnicima drugih naroda, pisalo je na početku, zapravo je mržnja prema sebi. Ne bojimo se mi drugoga, već se bojimo sebe ili, tačnije rečeno, strahujemo od promena na koje može da nas navede prisustvo drugoga. Kada kažem da ne volim Jevreje, ili Rome, ili Hrvate – spisak je takoreći beskraj – izražavam bojazan da ću pod njihovim uticajem, ili pod uticajem onog što oni stvarno ili simbolično predstavljaju, biti primoran da odustanem od nekih uverenja do kojih mi je stalo. Njihovo poništavanje tih mojih uverenja, ma koliko iracionalna ona bila, predstavlja poništavanje moje ličnosti. I stoga, napisao sam, da se ja ne bih promenio, oni moraju da budu žigosani, izdvojeni, proterani, čak i, ako zatreba, potpuno uništeni.“ (Albahari, David, *Pijavice*, Stubovi kulture, Beograd, 2006., 56. str.) Ksenofobija je, zaključuje glavni lik *Pijavica*, strah od promjena pojedinaca i naroda u susretu s različitim.

„Kabalistički“ slojevi romana glavnomu liku dodatno otežavaju sagledavanje „objektivne“ stvarnosti, odnosno produbljuju i sukobljavaju njegovo razumijevanje vanjskoga svijeta, racionalni i intuitivni, realistički i mistički pristup. Takvi sukobi vode nas k shvaćanju da se vanjski svijet može sagledavati iz različitih perspektiva te da je

Kabala, kao dio židovskoga religijskog sustava, jedna od mogućih perspektiva, čiji legitimitet u romanu dovodi do teze o multietničnosti i multikulturalnosti društva.

U romanu kabalistički elementi služe kao poticaj glavnomu liku da pokuša naći odgovore na pitanja koja ga muče. No mističnost Kabale u njegovu unutrašnjem doživljajnom svijetu pojačava njegovu konfuznost, paranoičnost, osjećaj da je sve povezano sa svime, i na kraju s njim, da treba naći neki poseban ključ za interpretaciju stvarnosti. U njegovoj unutrašnjosti rascjepljuje se realnost i fantazija, stapaju se realni strah i paranoja, pojačava perceptibilnost, vulnerabilnost, uznemirenost: „Ponekad, čak, nisam siguran da ovo pišem; možda samo govorim; možda samo mislim da govorim da pišem; možda ne ni to, već nešto sasvim drugačije, neka međuigra slika i zvukova, neki jezik koji nije ničiji, koji je ponajmanje moj.“ (Albahari, David, *Pijavice*, Stubovi kulture, Beograd, 2006., 71. str.)

Albaharijev roman prikazuje interakcije između različitih društvenih skupina u Srbiji, u konkretnim društvenim okolnostima – okolnostima prvoga naseljavanja Židova u Zemun kada su se oni, nakon ponovnoga turskog osvajanja Beograda, tu zadržali te u okolnostima Srbije nakon raspada zajedničke države i stvaranja odvojenih nacionalnih država u kojima su se sve etničke manjine našle nesigurnima i nezaštićenima te čiji se status tek trebao definirati. Ovaj roman tako doprinosi javnoj racionalizaciji prisutnih problema koje manjinske, marginalizirane skupine imaju. On nas upućuje da te skupine, s kojima živimo, nastojimo razumjeti, jer su „kulture i civilizacije tako međupovezane i međuovisne da se njihova individualnost ne može prikazati jedinstvenom ili pojednostavljeno ocrtanim opisom.“ (Said, Edward W., *Orijentalizam*, Konzor, Zagreb, 1999., 443. str.) Albaharijevo analiziranje povijesti i politike indirektno je, suptilno, ironično, relativizacijski.

Prijetnje, zastrašivanja i napadi koje doživljava glavni lik *Pijavica* zbog svojih tekstova o antisemitizmu u Srbiji refleksija su na društvo diskriminacija prema manjinama i neslobode mišljenja i govora, tj. medija u Srbiji devedestih godina. Jedna od najznačajnijih suvremenih filozofskih teoretičarki, Martha C. Nussbaum, smatra da nas književno razumijevanje mijenja, da pridonosi ukidanju stereotipa koji podupiru skupnu mržnju, odnosno da razvija u našem umu navike razmišljanja koje nas vode prema društvenoj jednakosti. „Ali također je od velike vrijednosti da proširimo to književno razumijevanje tražeći one književne doživljaje u kojima ćemo se doista sućutno poistovjećivati s individualnim pripadnicima marginaliziranih ili potlačenih skupina

unutar vlastitog društva te naučiti privremeno gledati svijet njihovim očima i zatim razmišljati u ulozi promatrača o značenju onoga što smo vidjeli.“ (Nussbaum, Martha C., *Pjesnička pravda: književna imaginacija i javni život*, Deltakont, Zagreb, 2005., 126. str.)

Albahari je glavni lik *Pijavica* potpuno suživio s marginaliziranom židovskom zajednicom u Srbiji, stvarajući i kod čitatelja pravu empatiju i razumijevanje različitih te roman humanistički usmjeren razvijanju naših novih navika – međusobnomu doživljavanju pojedinaca i različitih društvenih skupina kao nama jednakih ljudskih bića: „Kako definisati ljudsku mržnju? Kako objasniti postojanje predrasuda? Kako protumačiti samoubilačku sklonost koja se ponekad javlja na nivou kolektiva, čak celog naroda? Kako pronaći zajednički imenitelj za događaje koji pripadaju krajnje različitim kategorijama, istorijama i verovanjima?“ (Albahari, David, *Pijavice*, Stubovi kulture, Beograd, 2006., 249. str.)

Roman prezentira kako se najučinkovitiji oblici manipulacije države nad pojedincem i drugačijim jezičnim, vjerskim i etničkim skupinama izražavaju pomoću moći i autoriteta države, odnosno kako se ta manipulativna snaga izražava kroz jezičnu politiku. A ona je nemilosrdna prema svim „Drugima“, manipulirajući pripadnicima većinske zajednice i raspirujući njihovu mržnju i različite forme diskriminacije prema nezaštićenima, uopće netoleranciju različitosti: „Teorija o rasama, ideje o prvotnom podrijetlu i prvotnim klasifikacijama, moderna dekadencija, progres civilizacije, usud bijele (ili arijske rase), potreba za kolonijalnim teritorijima - sve su to elementi osobitog amalgama povijesti, politike i kulture čija je nakana oduvijek bila, gotovo bez iznimke, uzdignuti Europu ili europsku rasu da vlada nad neeuropskim dijelovima čovječanstva.“ (Said, Edward W., *Orijentalizam*, Konzor, Zagreb, 1999., 300. str.)

Roman *Pijavice* duboko ulazi u analizu odnosa prema „Drugome“, različitome kojega procjenjujemo prema vlastitoj ljestvici vrijednosti i smatramo manje vrijednim ako se ne uklapa u naš sustav vrijednosti. U romanu je prezentirana antropologija, sociologija, kultura i politika zla koje jedna društvena skupina može nanositi drugoj ili njezinim pojedincima, onoj „Drugoj“ s kojom graniči geografski ili s kojom živi u istoj državi, a koja ima status manjine i razlikuje se od nje rasno, nacionalno, vjerski, jezično, ekonomski, kulturalno.“ „Drugi“ može postati i onaj koji je dio naše vlastite kulture, generiran pa i minimalnim razlikovnim svojstvima, onima dovoljnima za rasizam, nacionalizam, antisemitizam, homofobiju itd.

Ipak, „razvoj i održanje svake kulture zahtijeva postojanje drugog, različitog i

suparničkog alter ega". (Said, Edward W., *Orijentalizam*, Konzor, Zagreb, 1999., 424. str.) Identiteti zajednica uvijek su spremišta distinktivnih kolektivnih iskustava, oni uključuju i konstrukciju različitih i „Drugih“ koji su uvijek predmet interpretacija i reinterpretacija, i to upravo njihove različitosti u odnosu na „nas“. Svako doba i svako društvo ponovno stvara svoje „Druge“, a Albahari pokazuje kako je teško pripadati određenima, negativno interpretiranim identitetima: „Užas identiteta je u tome što ne može da se zguli sa sebe onako kako zmija ostavlja svoj svlak, i nema gore tamnice od identiteta u koji se sumnja ili od onoga koji su drugi proglasili lošim ili zlim. Doživio sam to mnogo puta tokom tih godina etničkog ratovanja, suočavajući se s predrasudama o srpskom identitetu, i mogao sam samo da pretpostavljam kako to izgleda iz perspektive jevrejstva ili nekog drugog, u negativnom smislu trajno obeleženog identiteta.“ (Albahari, David, *Pijavice*, Stubovi kulture, Beograd, 2006., 222. str.)

Analizirajući mišljenja europskih filozofa, francusko-bugarski filozof Cvetan Todorov postavio je pitanje kako se trebamo ponašati prema onima koji nisu pripadnici naše zajednice. On smatra da bi prvenstveno trebali odustati od toga da svoje rasuđivanje temeljimo na takvu razlikovanju, odnosno da se kod takvog procjenjivanja „Drugih“ radi o „optičkoj varci“ (razmišljanja da su oni dobri ili loši u ovisnosti o tome koliko su nam slični), odnosno da je potrebno biti otvoren prema različitim, ne odbacivati ih prije nego ih se upozna jer ne postoji razlika između „nas i drugih, nego samo između dobrih i loših“. (Todorov, Cvetan, *Mi i drugi*, SlovoGRAF, Beograd, 1994., 368. str.)

Na temu židovskoga podrijetla nadovezuje se tradicija Albaharijeve opsesije obiteljskim odnosima – ocem i majkom – njegovi romani *Mamac* i *Cink* potpuno su im posvećeni. U tim djelima on ulazi u morfologiju obitelji, u kompleksne i komplicirane odnose njezinih članova, ali analizira i njezino mjesto u specifičnome društvu i specifičnome vremenu – a to je židovska obitelj, ona „Druga“. Tema antisemitizma u Albaharijevu se književnome opusu nadovezuje na temu egzila. U središtu romana *Mamac* imamo autobiografsku priču: pripovjedač/autor snima svoju majku pomoću diktafona, ispovijest njezina života – njezin bijeg, kao Srпкиnje, iz NDH u Srbiju, udaju za njegova oca Židova i prihvaćanje židovske vjere: „Za nju je istorija bila činjenica, malj koji se s neumoljivom tačnošću spuštao na nju, na majku, kad god je hteo, i svaki prezir, uprkos bolu i uprkos snazi udara, bio bi samo potvrda poraza, koje ona jednostavno nije priznavala.“ (Albahari, David, *Mamac*, Stubovi kulture, Beograd, 123. str.) Autobiografski

detalji vezani za majku Albahariju služe kako bi povezoao majku, toga „dvostrukog tuđinca“ (Albahari, David, *Mamac*, Stubovi kulture, Beograd, 55. str.), prvo kao Srpkinje u Zagrebu, a potom kao Židovke, s vlastitom egzilantskom pričom, danom fragmentarno, kroz osjećaje nepostojanja u kanadskome svijetu, osjećaj vlastitoga nestanka: „Kao da sam se smanjio otkako više ne govorim svojim jezikom.“ (Albahari, David, *Mamac*, Stubovi kulture, Beograd, 36. str.) Te iste osjećaje nestvarnosti života, blijeđenja sjećanja i gubitka identiteta egzilanata tematizirajući nacionalni identitet, lomljenje porodica i pojedinaca u egzilu izvrsno je opisao i talijanski novinar i književnik, rodom iz Splita, Enzo Bettiza u svome djelu *Egzil*, govoreći o izgnanstvu vlastite obitelji iz Dalmacije u Italiju: „Izgnanstvo je neka vrsta bezbolnog samoubojstva, i pomalo bilježničkog, osobe kakva je izgnanik nekada bio a kakva više nije. Ponaša se poput prividno rastrešena bilježnika, krotka ali neumoljiva, koji nježno prisiljava naše ja da samo sa sobom sklopi dogovor o sporazumnom odricanju onih važnih nasljednih vrednota kao što su identitet i uspomene.“ (Bettiza, Enzo: *Egzil*, Marjan tisak, Split, 2004., 25. str.)

Unutar Albaharijeva književnoga opusa tema egzila literarno je dosta eksploatirana tema. Ona je kod njega i stvaralački impuls, jer je nostalgija koju osjeća u novoj državi potaknula njegovo stvaralaštvo, o čemu svjedoči desetak Albaharijevih knjiga objavljenih u tome periodu. Također u Albaharijevu slučaju odabir odlaska znači odlazak iz lošijega u bolji društveni sustav, iz režima u Srbiji devedesetih, s kojim se, uostalom, ni mnogi drugi srpski intelektualci nisu slagali, u sređeno kanadsko društvo. Također taj odlazak u Albaharijevu je slučaju samo djelomičan; on je nastavio vezu sa svojom domovinom, filantropski ukazujući na njezine probleme, povezujući prošlost i sadašnjost balkanskih država, upozoravajući na brojne manifestacije zla (prizivajući povijest Drugoga svjetskog rata i holokaust ili „šou“ – termin izraelske i židovske međunarodne javnosti za najveći zločin počinjen nad Židovima u 2. svjetskom ratu, riječ koja se pojavljuje u apokaliptičkim vizijama starozavjetnih autora kojima opisuju nešto neopisivo, stravičan užas kakav se još nikada nije dogodio, ali prijeti da bi se jednom mogao dogoditi).

Albahari u romanu *Pijavice* prikazuje djelovanje mehanizma kontrole državnoga aparata, njegovu konfiguraciju moći – antisemitizam u jednoj društvenoj zajednici u kojoj ga se ne sankcionira, u koju su takve manjine marginalizirane i izdvojene, zapravo potrebne društvu, kao onaj „unutrašnji Drugi“ (Škiljan, Dubravko, *Govor nacije: jezik, nacija, Hrvati*, Golden marketing, Zagreb, 2002., 220. str.). U tome smislu možemo

razumjeti pribjegavanje mistici, religiji, iracionalnosti glavnoga lika u romanu, čime odiše i cjelokupna atmosfera društva u romanu. Pojedinac u takvu autoritativnome „diskursu“ pasivan je, a svaka njegova pobuna biva ugušena. Nasuprot te društvene nepostojanosti Albaharijev glavni lik ima iznimno razvijen emotivni identitet, oceansko prostranstvo snova, prijemčivosti, vulnerabilnosti, društvene neukalupljenosti, postojan u nekoj društveno poniženoj ulozi koju je stvorio upravo nedemokratski sustav protivan slobodi misli, govora i pisanoga izričaja.

To je identitet koji nisu uspjeli slomiti tzv. „mjerodavni autoriteti u poretku znanja i u poretku moći“ (Foucault, Michel, *Nadzor i kazna*, Informator, Fakultet političkih znanosti, Zagreb, 1994., 322. str.), utemeljenom disciplinom kao suvremenim oblikom moći, kao i kroz institucionalizirane represije – odbacivanje, isključivanje, marginalizaciju – odnosno proizvodnju i kontrolu discipliniranoga pojedinca.

## Senko Karuza: *Busbuskalai*

Naklada MD, Zagreb, 1997.

Kako bilo da bilo, unutar najrazličitijih diskurzivnih praksi, prvenstveno unutar kulturološkoga obzora, figura Stvarnosti nametnula se ishodišnim mjestom antropocentrizma. Apologeti postmoderne u dekonstrukciji figura Zbilje/Realnosti kroz znanost i komunikacijske medije gotovo da dolaze do sretnoga mjesta njezina premještanja u prostore virtualnosti. Realnost, bez opasnosti po Subjekt, tako postaje imaginarna. Stvarnost jednostavno postaje „tranzitnim mjestom“ Subjekta gdje on, načelno uključen u život, istovremeno je i isključen iz njega. Odnos prema Drugome, od velikih do malih subjekata, tako je temeljni okvir egzistencije i ona neophodna prva množina u pluralnome svijetu ideologije, vjere, identiteta. Unutar književnoga diskursa, pogotovo mimetskoga predznaka i njegova fingiranja realnosti, Subjekt je centar svake projekcije najrazličitijih modela zavođenja. Desupstancijalizacija Subjekta u strategijama zavođenja počinje upravo od mjesta koja ga primarno određuju i održavaju u Stvarnosti – od njegova erosa, spolnosti, tijela. Spolnost je prva „differentia specifica“ kojom se spoznaje svijet, ali i prostor profanacije vlastite egzistencije. Upravo na tim toposima Stvarnosti, Drugoga, Erosa, Egzistencije, Senko Karuza ispisuje svoj *Busbuskalai*, knjigu priča klasična postmodernističkoga ugođaja.

Postmodernističnost *Busbuskalaija* najuočljivije se prepoznaje na strukturnome planu; naime knjiga je više „work in progress“ nego skup izdvojenih priča koje se po nekome načelu objedinjuju. Fragmentacijsko cjepkanje (priče su dužine od dva retka pa do petnaest stranica), disperzivnost njihovih struktura koje se neravnomjerno raspoređuju unutar korica i dijalogičnost kao dominantno načelo izgradnje priča okviri su što na formalnome planu fingiraju stvarnost, oponašaju rastrzanu matricu svakodnevice te iskustvo pisanja pokušavaju izjednačiti s iskustvom postojanja. Tekstualni fragment na taj način, paradoksalno, postaje sama cjelina budući da je završen i budući da integracijsko središte odavno više ne postoji. Da svijet egzistira kao nepregledni skup fragmenata, Karuza zna, stoga prilikom inventariziranja vlastite stvarnosti ni ne nastoji sakriti tu činjenicu. Jer u nekome smislu fragment označava i dekonstrukciju „sretne“ zbilje, stoga u knjizi kroz viziju dezintegracije komunikacije (verbalne, ljubavne) i erosa, potom i uvođenjem, sučeljavanjem, naglim izmjenama



različitih diskurzivnih praksi autor kaotičnomu stanju Svijeta pridodaje tekstualni ekvivalent.

Iz toga očišta proizlazi urbanost tih priča, gdje je jezik prijenosnik govora, tema i motiva urbaniteta. Specifična urbana užurbanost iz koje proizlazi komunikacijska površnost, počev od medijskih slika i senzacionalizma pa do međuljudskih odnosa tvori svojevrsno ništavilo lišeno dramatičnih preokreta. Katastrofa bez tragičnih posljedica, sreća koja to nije, nemoćna moć, odnosno egzistiranje u oksimoronskim situacijama realnost je suvremenih potrošačkih društava u kojima nestaju temeljne modernističke antinomije istinitosti i lažnosti, lijepoga i ružnoga itd, a unutar čijih se okvira kreću i akteri Karuzinih priča. Urbanost je, dakle, svediva na figuru pustinje, na ravnodušnost i privremenost budući da je potraga za smislom proskribirana kao „patološka potreba“. U hrvatskome pripovjedačkom prostoru, napose u tekstovima mlađih autora, urbanitet i pripadajući mu, tobože podrazumijevajući, nonkomformizam počesto je poprimao razinu normativnog pravila s unaprijed zadanim sastavnicama sadržaja takve proze: seks, nasilje, droga, *rock&roll*. Zato što se zavodila tim površinskim efektima, ta proza najčešće je ostajala na razini prosječnosti. Senko Karuza ide kudikamo drukčijim, težim putem, urbanitet ogoljuje na ljudsku dimenziju, na odnose muškarac ↔ žena i na tome fonu kroz figuru dijalogičnosti ogoljuje suvremenost, život, narcisoidnost.

Jasno se da psihotičnost i decentriranost jedne takve sintakse najrazvidnije prelama preko seksualnosti i libidinalne zapletenosti u spol koji u svojoj kompleksnosti najbeskompromisnije ističe razlike. Te razlike tijela i jezika tih tijela Karuza dekonstruira kroz prizmu borbe za dominacijom, u kojoj do punoga izražaja dolazi njima posredovana nemoć. Sudjelovanje u spolom posredovanoj komunikaciji za sobom povlači i nerazumijevanje Drugoga koje počesto, iz pozicije narcisoidne postmoderne, postaje nezainteresiranost. Eros se u Karuzinim pričama pojavljuje gotovo u mimetičkoj opipljivosti, sa svim svojim klišejima, ali i nepredvidljivostima igre.

Bez obzira što je *Busbuskalai* Karuzin prvijenac, on po mnogočemu odskače od prozne prakse sličnih autora, a što sam djelomično naznačio. No isto tako te priče poetički se nadovezuju na sretno vrijeme Quoruma tako da je Karuza baštinik te tradicije koja je naprasno prekinuta tijekom devedesetih godina. Knjiga koja se ne libi žanrovskoga prekoračivanja, koja u sebi neprekidno održava dvosmislene napetosti i koja muško-ženskim odnosima prilazi s ironijom, cinizmom, duhovitošću i još koječime, dakle participirajući s jedne strane književni trenutak, a s druge sociopsihologiju



svakodnevice, takva knjiga u svakome je slučaju uspjela izbjeći brojne zamke. Mimo prošle godine razvikanih knjiga *Soba za razbijanje*, *Ovaca od gipsa* i *Kratkih izleta* koje su proglašavane kulturnim knjigama, čini mi se da je *Busbuskalai* nepravedno zaobiđen, usprkos relativno brojnim kritikama.

## **Krešimir Bagić: *Treba li pisati kako dobri pisci pišu*** **Disput, Zagreb, 2004.**

Na pitanje „treba li pisati kako dobri pisci pišu“ odgovor bi bio niječan. Razlog je prozaičan – u pitanju je sadržan način, a odgovor bi morao početi s prilogom „tako“ što će reći na način koji je impliciran pitanjem, koji vodi u jednome smjeru, koji vodi prema epigonstvu, pa makar se i oponašalo dobroga pisca. No iz jedne tautološke stilske vježbe kojom se dokazuje ono što se nedvosmisleno zna, u kojoj se dokazuje očito – s točno određenim leksikom različiti će ljudi napisati različite tekstove i nipošto ne estetski relevantne – mislim, prepoznaje se jedino – akademski sat, sat kojim nas profesor stilistike, Krešimir Bagić, podučava. Razumijem svrhu takve vježbe na predavanjima, no ne i u knjizi istoimena naziva. Dakle knjiga *Treba li pisati kako dobri pisci pišu* otvara se završnim poglavljem u provedenome eksperimentu, a zatvara se prvim tekstom *Beletristički stil* koji isto pitanje postavlja u kontekstu, kako bi ga razlikovao ili, točnije, odmaknuo od uvriježenoga poimanja „literarnosti“ kao jednoga od funkcionalnih stilova. Stoga što beletristički stil, veli Bagić, jest svojevrstan nadstil, što nije pragmatički određen, što se u njemu ostvaruje jezična kreativnost, što je beletristička semantika nerazrješiva, on nije svediv na nazivnik funkcionalnosti, stoga ni istoimenih stilova. Navedeni će esej otvoriti prostor, smatram, centralnome dijelu knjige – poglavlju *Žanrovi i naraštaji: pjesništvo i kratka priča*, koje se sastoji od dva već objavljena eseja, uostalom kao i sam uvodni tekst.

Prvi esej *Tema praznine u hrvatskome pjesništvu druge polovice 20. stoljeća* problematizira iz fenomenološke vizure Prazninu kao integrativan topos posljednjih 60 godina poezije. Premda je argumentacija dosljedno izvedena, u zraku ostaje pitanje o parcijalnosti priče s obzirom da bi se s jednakom uvjerljivošću moglo, primjerice, govoriti o temi erosa navedenoga korpusa. Mimo toga čini se poticajna semantička nomenklatura unutar kojih je, u pjesništvu, Praznina, pojmljenu figurativno, ne unutar čvrstih teorijskih okvira, evidentira: Praznina kao drugo ime duhovnoga prostora, Praznina kao emocija – „hasanovska šutnja“, Praznina kao težnja prema apsolutu unutar misticističke i modernističke tradicije, Praznina kao uvjet nastanka različitih pjesničkih jezika te Praznina kao određujuće mjesto statusa poetskoga subjekta.

U drugome eseju poglavlja (*Proza urbanog pejzaža – minimalistički fin de siècle*) Bagić se hvata u koštac s još uvijek aktualnim i otvorenim prostorom, otvorenim u dvojakome smislu – prvome jer se proza navedena polja još ispisuje i drugo, što je teorijski opis, usustavljivanje, detekcija poetika itd. još u rudimentarnim oblicima. Najsveobuhvatniji projekt u tome smislu knjiga je Helene Sablić-Tomić *Montaža citatnih atrakcija*, koja se, začudo, ne citira. Razgraničavajući priče osamdesetih i devedesetih godina, uspostavljajući dva dominantno-paradigmatska modela – „konceptualna proza“ naspram modela devedesetih: „kritički mimetizam“, „eskapizam“, „interdiskurzivnost“ – Bagić ih istovremeno i povezuje detektirajući mjesto dodira sintagmom „Proza urbanog pejzaža“. Unutar Čegecova izraza „presvlačenja avangarde“ Bagić govori o povijesno-teorijskome presvlačenju kratke priče, situirajući prijelom u osamdesete godine, s prozom vrlo kratke priče na 29 redaka omladinskoga lista Polet te s Davorom Slamnigom. Kao fizičko mjesto oblikovanja i realiziranja pripovjednih koncepata Bagić prepoznaje u časopisu Quorum, ne samo na njegovim stranicama, već i u biblioteci. Načelni pristup analizi fenomena jest stilistički dok se teorijska pitanja ili minimaliziraju ili prešućuju, primjerice, pomalo je upitno kreirati ime za prozne strategije („konceptualna proza“) a da se pritom ne apostrofira odnos postmodernističke kulture (koja osamdesetih godina u značajnoj mjeri zaživljava na našim prostorima) i koncepta, konceptualnosti i umjetnosti proizašle iz njih. Pa, možda, da zatvorimo pasus s Bagićem, odnosno s Johnom Barthom – „mamihlapinatapel“.

Ono što mi se u Bagićeve radu čini indikativnim jest skripturalna praksa, koju potvrđuje svojim dosadašnjim znanstveno-esejističkim radom, utemeljena na parcijalnosti i fragmentarnosti znanstvenoga projekta, samo da podsjetim na *Žive jezike*, knjigu koja se sastoji od tri eseja. Prvo poglavlje sa svoja dva eseja iz knjige *Treba li pisati kako dobri pisci pišu* logički se nadovezuje, kao uostalom i uvodni esej *Beletristički stil* koji otvara problematiku pjesništva i pripovjednih formi, a drugo se poglavlje *Leksikografija: standard, imaginacija, ideologizacija* (sa svoja četiri eseja koja iz različitih perspektiva problematiziraju „rječnike“ isto tako različitih kulturoloških, povijesnih i teoretskih relacioniranja) čini pridodanim, ili obrnuto. Tu vrstu stilske neobavezne vježbe pri koncipiranju knjige Bagić je potvrdio posljednjim poglavljem – *Stilskom vježbom*, sa samo jednim – naslovnim - esejom o kojoj je na početku prikaza bilo riječi.

Ono što opisuje Bagićeve poziciju dobro je uočio Miroslav Mićanović ustvrdivši kako autor „stvara mogućnost otvorenog dijaloga između teoretičara, kritičara i

čitatelja“. Takovrsne obavezajuće neobavezne koncepcije problematiziranja teksta, poetike, pojave itd. sasvim su u skladu s popularizacijom znanstvenoga diskurza i tu je Bagićevo knjiga paradigmatičko djelo, osobito imajući u vidu elaboraciju provedenu u eseju *Proza urbanog pejzaža* – minimalistički *fin de siècle*. Također je iz knjige vidljivo, što se opet uklapa u teorijska pitanja o subjektu u tekstu, Bagićevo vezanost, katkada i nekritička, uz časopis Quorum, a što potkrepljuje onu činjenicu naše kritičke situacije da naraštaj/generaciju angažirano iznose i valoriziraju na književno-povijesnu pozornicu njezini vlastiti autori, u liku kritičara, teoretičara, povjesničara. U tome kontekstu moguće je promatrati i ne baš beznačajni dio knjige *Treba li pisati kako dobri pisci pišu*.

## Roman Karlović: *Čudesni strojevi*

DHK&Verba, Rijeka, 2008.

Nije važno samo pisati o „novim“ medijima, *cyberspaceu*, internetu, povezivanju itd., nego to i sukladno „novim“ tehnologijama obavljati „novim“ diskurzom karakterističnim za *cyber*-kulturu. Čini mi se kako su tek Roško, Horvat i Karlović diskurzivno konektirani s onime o čemu pišu. Pa ipak, među njima je ogromna razlika. Horvat je u svojoj temeljnosti semiotičar koji vjeruje u neograničenu semiozu, pomalo žižekovski razigran, a zapravo izvanredan, a Roško svoj jezik ne može prezentirati bez izravne veze s audiovizualnim medijima. Roman Karlović, premda između ostaloga i suradnik različitih vrlo cijenjenih časopisa, formira se pomalo samozatajno. Vrlo svestrani Karlović „posvećuje“ se čak i poeziji, no nažalost na ovome mjestu neće biti riječi o njoj, nego o knjizi eseja objavljenoj prošle godine.

Zapravo, sve ovisi o rakursu iz kojega se promatra Karlovićeva posljednja knjiga *Čudesni strojevi*. Ili je knjiga bez koncepcije s obzirom da se sastoji od niza eseja, književnih kritika pa čak i majeutičkoga teksta ili je upravo to njezin konceptijski *conditio sine qua non*. Okvir je kojim se u problematiziranju društvenosti Karlović kreće referentan, u rasponu od različitih funkcija tjelesnosti u kojima je tijelo kao čudesan i raznolik seksualni stroj preduvjet svakoga ideološkog oslobađanja, preko različitih politika (psiholoških, feminističkih, religioznih, spoznajnih i uže političkih) s naglaskom na neoliberalizmu u postmodernističkome kontekstu pa sve do umjetnosti u tome istome aleksandrijskome vremenu. Karakteristike Karlovićeva diskurza korespondiraju s kretanjem po internetu i u osnovi odgovaraju konceptu neograničene semioze. Jedan link vodi prema drugome, unedogled, što je u njezinoj beskrajnoj osnovi u kojoj ne postoji prvi i posljednji znak, nego samo neprekinuti niz dijaloga. *Čudesni strojevi* na prvi pogled spajaju nespojivo, kreću se suvereno od političke filozofije preko gramatologije i poststrukturalističkoga mišljenja, od psihoanalize do Luhmana, od sv. Augustina do Rortyja, od liberalizma do konzervativizma pa i Gadafijeve inačice totalitarizma čime se ulazi u jedan klasičan model pisanja uvriježen kod nas, premda ne toliko razigran kako nam ga autor prezentira. Stoga Karlovićev središnji diskurzivni tekst, premda ne nužno i predmetni, jest heurističko-didaktički „esej“ *Priroda i kalašnjikov*. Putem dijaloga o homoseksualnosti, utemeljenju Smisla, Prirode ključno je pitanje koje Karlović izlaže

ono etičko. Upravo je to kohezijski element cijele knjige, no i šire Karlovićeva diskurza koji, pomalo generaliziram, ispituje granice neoliberalne etike u misaonome sučeljavanju s „obrazovanim konzervativcem“. Taj obrazovani konzervativac s etičkom misijom predlaže „religioznu petoljetku“ obrćući „zloupotrebe nesolidarnog individualizma“ da bi se odgovorno utemeljio „solidarni individualizam“. U suštini riječ je o kršćanskome moralističkom gardu što se oponira liberalističkim načelima. Ništa manje, ali ni više.

No kada se Karlović poduhvaća književnosti onda upada u proturječja, premda su i ona dio sustava. Jer s jedne strane nekritički apostrofirati nerazumijevanje „neokonzervativne kritike“ koja se ufa u Riječ, pače Pjesničku Riječ, a da ona po Karloviću nije ni svjesna informatičke i svih drugih revolucija naprosto je banaliziranje i izricanje općih nedokazanih, a zapravo generalizirajućih mjesta koje bi se moglo primijeniti i na autorovo pjesništvo, prepuno upravo tih svojstava.

Zapravo ima u zbirci eseja još pokoje problematično mjesto, a vezujem ga uz pedagoški diskurz kojim se Karlović često služi. No, nije to nova stvar, u jednom se Filozofskim istraživanjima posvetio akademskoj zajednici i njezinoj dekonstrukciji koristeći se istim tim jezikom koji dekonstruira. Stoga nimalo ne čudi kako Karlović emotivno možda malo previše investira i u psihologiju tek potom psihijatriju na tragu onoga što je o nadzorima svojevremeno govorio M. Foucault. Ipak, ono što mi se čini da Karloviću najbolje ide te da to čini s mjerom i upućeno njegove su kritike. Ali ni one nisu uspjele izbjeći zamku svaštarenja – jedna recenzija zbornika, jedna kritika pjesama te dvije proza. U njima se dokraja razotkriva Karlovićev interesno-ukusni konzervativni credo utemeljenjem u tradiciji. On je dosljedno izveden, od ironiziranja mnogih „postmodernih“ strategija, i društvenih i spoznajnih, konačno i estetskih.

Što bi u konačnici moglo odgovarati „istini“ knjige *Čudesni strojevi* a da to nije tradicijom impregnirano bez obzira na činjenicu kako je riječ o vrlo lucidnome i još informiranijem autoru, usto još i vrsnim stilistom? Činjenica da je riječ o diskurzivnome čušpajzu, no ipak dosljedno provedenome budući da se u svim tekstovima, ma koliko raznorodni bili, provlači ono što po Konradu Liessmansu znanje znači – identičnost načela i njegovo strogo pridržavanje kada je riječ o etici i neoliberalizmu. Usprkos svemu nepoticajna knjiga koja možda i previše duguje onome što pokušava na momente istančano, ali uglavnom ironično i cinično dekonstruirati.

## **Zdravko Zima: *Zimsko ljetovanje*** **Društvo hrvatskih književnika, Zagreb, 2001.**

Pozicija kritičara, esejista i kolumnista Zdravka Zime na hrvatskome književnom području etablirana je i jasna. Njega se percipira uglavnom kao kritičara suvremene hrvatske i svjetske književnosti. Uz Igora Mandića i Velimira Viskovića Zdravko Zima najdosljedniji je „kroničar“ nakladničke prakse u nas, prvenstveno one koja se veže uz narativno pismo, premda je pisao i o poeziji, no s potonjom je bio kudikamo paušalniji u svojim ocjenama. Budući da je kod nas jedna od konstantnijih žalopojki ona vezana uz olako izricane konstatacije da nam nedostaje književnih kritičara, onda se nameće jedno logično protupitanje: Ne nedostaje li nam možda pisaca? Kako bilo, knjige Zdravka Zime svjedoče činjenicu da se prilike za govor o knjizi uvijek mogu naći, u jednakoj mjeri bile one interesantne tek užemu „akademsom“ krugu čitatelja, onome populističkome ili pak ako je riječ o knjigama koje nemaju budućnost. Posljednjih godina Zdravko Zima jedan je od čitanijih kolumnista Mediterana, priloga za kulturu Novoga lista.

Autorova nova knjiga, zbirka kolumni dosjetljiva naslova *Zimsko ljetovanje* upravo je kompendij kolumni iz Mediterana. No prije nego se išta kaže o sadržaju knjige, valja komentirati naslov i naslovnicu. Oksimoroničan naziv romana V. Desnice, što je očito, korespondira s prezimenom autora zbirke kolumni, no zbunjuje naslovnica. Da pojasnim: profil gole (: nage) žene (pretjerano našminkanih obraza, moglo bi se zaključiti da je riječ o mlađoj osobi) koja u desnoj ruci, ispred sebe, nešto ispod pupka drži nož. Iskreno rečeno, pojma nemam što bi trebala označavati ova degutantna naslovnica. Što se pak unutrašnjosti knjige tiče, sve je već jasno sa stranica priloga. Zima se predstavlja kao kroničar beščašća ovih prostora. Bilo da govori o socijalnome i ekonomskome trenutku ove zemlje, desnome nasilju i tzv. grijehu struktura, o čistoj politici ili pak o književnim sudbinama i knjigama, uvijek govori kroz vizuru svakodnevice malih ljudi. Zima je vrstan feljtonist – dosjetljiv, uočava sitnice te iz naoko nevažne priče na početku teksta gradi parabolu što se kolumna više razvija. Katkada duhovit, katkada ozbiljan počesto u obliku kakve priče koja kombinira fikciju i falciju. Njegove kolumne ne samo da su informativne nego isto tako, zadovoljavajući žanr, „osjećaju“ što želi pročitati čitatelj Novoga lista. Svjestan te pozicije, kao i značaja medija, makar on bio novinski, i to tjedni, Zima se ne skriva niti nastoji prošvercati spoznaju o manipulativnome karakteru svakoga, a pogotovo feljtonistička pisanja. Čini mi se, na

razini koncepta govoreći, da je Zdravko Zima učinio korak unazad. Od dobrog književnoga kritičara postupno se, diktatom pisanja, premetnuo u isto tako dobrog feljtonista. Pa ipak feljton je zasigurno „niža” vrsta od kritike i kao takav otvara brojna pitanja. Prije svega, zbog čega svjesno pristajanje na potrošnji žanr? Potom, zbog čega se znatan dio hrvatskih književnika/intelektualaca priklanja politici? Zar je doista nemoguće biti biti „tek” književnik? Kao da su mediji izmišljeni za modeliranje zbilje i utjecanje na čitatelje, te možda u tome ključu, uz nezaobilaznu senzibiliziranost književnika za oblike nepravde i ljudska prava, ali i sam karakter svakotjednoga produciranja tekstova u novinama uzrok su toga pristajanja uz politiku. No, što je autoru za priznati, pragmatično je odabrao tekstove tek od 16. siječnja 2000. godine, što je implikativno. No s građanske humanističke pozicije Zdravko Zima i prije promjena jednako je angažirano zastupao one vrijednosti na najširem prostoru uljudbe, kako kaže jedna lijepa hrvatska riječ.

I na kraju, a ništa što već nije rečeno, knjiga Zdravka Zime *Zimsko ljetovanje* korisna je iz razloga što je čitateljima dana na uvid jedna od kolumni Novoga lista. Točno, čini mi se da je u ovome slučaju Zima podređen mediju novina, a ne obrnuto. To je i najveća zamjerka knjige: autodegradacija u žanrovskome smislu. U svemu drugome knjiga je znalački pisana, dovoljno precizna u vivisekciji vremena, katkada ingeniozna, katkada duhovita, redovito upućena. I konačno – knjiga sa stavom, dosljedna u zagovaranju ljudskih sloboda i dostojanstva, humanosti općenito.



**Bernarda Katušić: *Slast kratkih spojeva*****Meandar, Zagreb, 2000.**

U hrvatskoj znanstvenoj misli, prije svega orijentiranoj prema poeziji, izostaje sustavnije bavljenje njome, napose posljednjih šezdesetak godina. J. Užarević, C. Milanja, Z. Mrkonjić teoretičari su na čijim radovima, u periodizacijskome i teorijskome smislu, počiva zgrada hrvatske poezije, potom i Maleš, Bošnjak, Bagić i Rem – što bi u konačnici bilo gotovo sve. Postojeći nesrazmjer između objavljene poezije i logistike, književnih kritičara i teoretičara, počesto zna rezultirati neprepoznavanjem pravih vrijednosti pa i periodizacijsko-povijesnim kaosom. Stoga egzistira reducirana slika poetskoga diskursa i njegovih modela jer, primjerice, neke se gradske sredine tek elementarno prikazuju (Split, Pula, Rijeka, Osijek). U skladu s postmodernističkom fragmentacijom u periodici se relativno učestalo eseizira o tuzemnim poetskim praksama te se analize svode na subjektivne afinitete, ne i koncipiranije usustavljanje. Meandar je nedavno „izbacio“ novo teorijsko ime i s obzirom na stil i temu pisanja jasnim biva kako se postupno stvorio „znanstveni krug“ okupljen oko Cvjetka Milanje, kojemu je najveća zasluga afirmiranje, usustavljanje, vrednovanje hrvatske poezije.

Studija Bernarde Katušić *Slast kratkih spojeva* u vlastiti predmet teorijskoga bavljenja postavlja, kako je već naznačeno, hrvatsku poeziju postmodernističke anticipacije. Kroz pet poglavlja (*Zašto moderna i postmoderna, Evolucijski kontinuitet hrvatskog modernizma i postmodernizma, Fenomen intertekstualnosti, Fenomen posmodernog mimezisa, Fenomen ludizma*) autorica sintetizira najvažnije spoznaje o poeziji aktualnoga razdoblja.

U prvome poglavlju uglavnom ukazuje na već referentne stavove koji idu za distanciranjem od Habermasova određenja moderne kao nedovršenoga projekta, apostrofirajući često izricanu konstataciju C. Milanje i D. Oraić Tolić o promjeni „gnoseološke, politološke i kulturološke“ paradigme koja se dogodila koncem šezdesetih i početkom sedamdesetih godina prošloga stoljeća, u kontekstu pariške i ne samo njezine studentske revolucije. Promatrajući „fundamentalne modernističke postulate“ u umjetničkim larpurlartističkim praksama, esteticu ružnoga (Baudelaire), značaju koji modernizam pripisuje svakomu obliku originalnosti, recepcijskome ekskluzivitetu (što je ponešto modificirana Ortega y Gassetina teza), Katušićeva najvećim dijelom

elementarno sintetizira nezaobilaznu Friedrichovu knjigu *Struktura moderne lirike* da bi što prije prešla na meritum stvari: postmodernističku paradigmu. Na shvaćanju vlastite Drugosti postmoderna razmišlja o sebi u onome prefiksu „post-“, što ujedno implicira skeptičan odnos prema umu i traganje za vlastitim središtem, nakon što je proglašena smrt Boga. Tu varku cjelovitosti, smisla, uma – logocentrizma uopće postmoderna zamjenjuje teorijom kaosa, velike priče zamjenjuju se subjektiviziranim viđenjima. U estetskome smislu postmoderna ide do kraja – estetiku ružnoga (koja bi se mogla promatrati kao modernistički antonim prema prethodnim stilovima i epohama) koja još uvijek posjeduje „težinu“ obezvrjeđuje se „estetikom površnoga“, a intertekstualna suodnošenja s cjelokupnom poviješću delegitimiraju ideju originalnosti. U tome kontekstu jasno je da Bernarda Katušić i recepcijski ekskluzivitet modernizma vidi tek kao sliku u zrcalu postmoderne: inkluzivitet.

U poglavlju *Evolucijski kontinuitet hrvatskog modernizma i postmodernizma* Bernarda Katušić nastoji naći vlastito terminološko određenje dominantnih pjesničkih iskustava. Tako predlaže dva pjesnička modela – mimetički i semiološki. Čini mi se da bitnijega odmaka od prethodnih pojmovnih nominacija nema s obzirom na to da je semiološki model preuzet od Cvjetka Milanje (a u sebi uključuje, na što autorica upozorava, Mrkonjićeva i Petijeva rješenja), a mimetički model obuhvaća prakse dosljednije denotacije. Posljednjemu bi se modelu mogao uputiti načelni prigovor: da poezija generalno stvarnost u vlastite strukture ne transponira poput narativne književnosti te da je ona metaforički iskaz koji i „očigledne“, „jednoznačne“ denotacije/referencije prekodira u „drugo“ značenje, onda navedeno terminološko određenje „idejnoga“, „egzistencijalnoga“, „prostornoga“, „fenomenološkoga“ pjesništva „ne drži vodu“.

Kada, ispravno, kao „ancipatore hrvatskoga modernizma“ navodi Matoša, Kamova, Krležu i Šimića (negdje u „simbolističkoj“ pozadini i Ujevića) ukazuje na temelje koje će kasnije, pojavom Krugova, nakonratna poezija prihvatiti i u potpunosti prepoznati kao estetske vrhunce predratnoga razdoblja. Pa ipak o Kamovu su izrečeni možda pomalo čudni stavovi – „to je poezija koja ne proživljava ekspresionističko uvjerenje o isključivom dosegu pozitiviteta, ili Nietzscheova nadčovjeka, ružnim zlim i dekadentnim. Kamovljev deklarativni pathos nije posljedica grčevite težnje stvaranja bolje stvarnosti, pjesnik ne iznalazi moguće rješenje historijsko-geografske tragičnosti...“. Prije svega ekspresionizam ne traži nužno biti „pozitivno spoznatljiv“

putem suprotnoga negativiteta, već se može i slika obrnuti što onda nužno u priču uvlači parodiju. S druge strane, pjesnik koji je značajno raskrstio s historijskim smislom njegov je odgovor na “historijsko-geografsku tragičnost”, uostalom iznalaženje bilo kakva rješenja (dakle, implicira se poetska pragmatika što će reći da se vjeruje u moć poezije i njezinu društvenu funkciju – što je postmoderna odbacila) nije poetska zadaća, ako ona uopće ima ikakvu zadaću!

U „osviještenome modernizmu – postmodernizmu” autorica središnje, integrativno mjesto poetika pridaje jeziku te olako korištenu riječ „razlika” svodi na četiri koncepcije: sudaranje glasovnih skupina, sudaranje književnih koncepcija, sudaranje oblika mišljenja, sudaranje stvarnosnih krhotina. Iz stilističke perspektive nastoji iznaći modele koji se neće rukovoditi teorijsko-filozofskim instrumentarijem (Milanija), ali ni predmetnotematskom konfiguracijom teksta (Mrkonjić). Četiri modela koje predstavljaju Sever, Slamnig, Dragojević i Maković ispravno su detektirani premda ostaje jedno pitanje u zraku – što je s Brankom Malešom? Nikako se ne bih mogao složiti s konstatacijom kako je tek „s Makovićevom poetskom otvorenošću i decidiranošću konačno obračunato s mlitavošću afirmirajući laž kao beneficiju poetskoga govorenja” u kontekstu sumnje u riječ. Jer, nije li ta praksa „naglašenije” prisutna kod „Stošića, Pavlovića, Severa, Stojevića, Slamniga, Dragojevića” (107. str.)? Pa zar, osobito kod Stojevića i Rogića, očigledna naglašenost proizvoljnosti riječi ne sugerira nevjericu u nju, nju kao laž, bez obzira što ni jedan autor knjigu izrijekom ne naziva *Laž*, izuzev Makovića, dakako, i kasnije Maleša?

Poglavlje *Fenomen intertekstualnosti* bavi se dominantnim konstruktivnim načelom suvremene umjetnosti i ono ide u smjeru istraživanja fenomena posljednjih tridesetak godina. Poglavlje je sintetičko, prati se „razvojni tijek fenomena” kao što se nastoji dati vlastita tipologizacija (metatekstualnost i autotekstualnost, arhetipska intertekstualnost, citat „fusnota”). No i to je poglavlje pomalo selektivno napravljeno. Primjerice, kada govori o fusnoti, teorijski se poziva na D. O. Tolić, pjesnički na Makovića, Slamniga itd., a nedopustivo zaboravlja ili zapostavlja Milorada Stojevića koji je od fusnota (podrubaka) učinio čitavu poetiku, i u poeziji i osmišljavanjem teorije fusnota/podrubaka.

*Fenomen postmodernog mimezisa*, očito, govori o oponašanju, njegovu razvoju, dometima, funkcijama u poetikama uglavnom „radikalnoga strukturiranja poetskoga znaka”. Tekstovna, realistička, modernistička, postmoderna mimeza metodološki se

nesustavno dijeli. U četirima tipovima mimeze, koja se rukovodi poetičkim načelom korespondentnim, dakle, s umjetničkim epohama odskaače prva u klasifikaciji – tekstualna s obzirom da upućuje na svoju praktično-pragmatičnu strukturalizaciju te na stilsku dimenziju. Najviše je prostora posvećeno posljednjoj unutar tri tipa poimanja stvarnosti: jezično-tjelesnoj, nominalnoj i poliperspektivnoj.

Logičnim se čini slijedom, konačno, u ludizmu prepoznati najvitalniji dio hrvatske poezije, premda se i na ovome mjestu izbor autor nepravedno suzuje, pa čak i kvalitativno reducira. Jedan je o spominjanih „ludista” Mrkonjić premda je njegov ludizam uvijek racionalno dirigitiran i premda ga on ipak selektivno rabi tek u smislu naznaka određenih poetičkih smjerova (vizualnih, konkretističkih, eufonijskih...).

Konačno, knjiga Bernarde Katušić *Slast kratkih spojeva* intrigantan je tekst koji ne donosi ništa bitno novo, ali koja dobro sintetizira teorijske i poetičke smjerove nakonratne, postmodernističke situacije. Osim manjih nelogičnosti u izuzetno složenoj nakonratnoj poetskoj situaciji Katušićeva je iznijela konzistentnu viziju koja ne skriva svoje afinitete. Možda je upravo reduciranost na svega nekolicinu pjesnika knjigu učinilo odveć jednoobraznom, usprkos očitoj namjeri usustavljanja. Kao takva ona bi mogla dobro zadovoljiti studente kojima nedostaje knjiga udžbeničkoga karaktera. Usto, nemojte me šovinistički shvatiti, napokon da se unosi Drugo viđenje u hrvatsku „poetsku” teorijsku misao. Kako bilo, knjigu valja imati na policama.

## **Cvjetko Milanja: *Pjesništvo hrvatskoga ekspresionizma* MH, Zagreb, 2000.**

Hrvatski ekspresionizam jedna je od onih poetika koje se načelno poznaju, o kojima se više misli nego govori, premda činjenice o poznavanju građe upućuju na suprotan zaključak. Usprkos brojnoj, kritičkoj, esejističkoj, monografskoj, znanstvenoj itd. literaturi sve do nedavno u povijesti hrvatske književnosti predratnoga razdoblja vladale su nemale praznine. Zbog poetičkih dvojbi, nezainteresiranosti za odmak koji bi nadišao pisanje tek o Krleži, Šimiću, eventualno Kamovu, Donadiniju, Čerini i još pokojemu pripadniku navedena stila, „nedostupnosti” građe ili zbog čega drugoga, ekspresionizam je sve do pojave dviju komplementarnih knjiga ostao tek djelomično poznatom pojavom. Prva je knjiga, Donatova antologija, indikativna, barem dvoznačna naslova *Put kroz noć*. Premda nju prati odgovarajući esej i iscrpni podaci o autorima, koji su bili malo poznati ili nepoznati, tek je pojavom knjige Cvjetka Milanje *Pjesništvo hrvatskog ekspresionizma* taj korpus konačno i znanstveno valoriziran.

Knjiga *Pjesništvo hrvatskog ekspresionizma* pisana je „monografski“, ukoliko pod pojmom ne shvatimo pozitivističko evidentiranje „životnih činjenica” o pjesnicima nego registriranje, analizu, kontekstualno određenje i smještanje unutar književno-povijesnih gabarita sa svim prožimanjima i kulturološkim utjecajima poetika. S druge strane, knjiga je tek prvi dio trilogije (nedostaje još treća knjiga) hrvatskoga pjesništva XIX. i XX. stoljeća, s naglaskom na potonjemu. Imajući kompletnu sliku u vidu – riječ je o najambicioznijem i dosad jedinom projektu takve vrste kod nas, s obzirom da povijest književnost uglavnom zaobilazi suvremenost zbog još uvijek živućih autora. *Pjesništvo hrvatskog ekspresionizma* sastoji se od propedeutičkoga poglavlja *Pojam ekspresionizma u hrvatskoj književnoj povijesti i književnoj kritici* u kojemu se razmatra povijesna dimenzija pokreta u smislu njegove periodizacije te kratki pregled napisa o poetici (Kulundžić, Maraković, Bogner...). Drugo poglavlje – *Opis paradigme* – teorijskoga je karaktera uz dodatak „monografskoga“ prikaza ekspresionističkoga nukleusa (V. Čerina, U. Donadini, A. B. Šimić, M. Krleža, J. Kosor...). Treće poglavlje govori o jednome od najspornijih dijelova suvremene povijesti književnosti – o zenitizmu te o njegovu odnosu prema ekspresionizmu (*Fenomen hrvatskog zenitizma i njegova pjesništva u odnosu na ekspresionizam* – poetika, Lj. Micić, B. Ve Poljanski, M. Mikac, K. Mesarić...). Preostala dva

poglavlja *Pisci i pojave kasnog ekspresionizma* i „katolički i *sutonski* ekspresionizam” usmjereni su prema njegovim rubovima, smjerovi koji vode prema drugim poetikama koje imaju čak i manje ekspresionističkih elemenata, primjerice D. Cesarić, A. Bonifačić i, što je indikativno – V. Vlaisavljević za kojega Milanja zaključuje da je začetnik egzistencijalizma u hrvatskoj poeziji, a time i Mihalićev prethodnik.

Omeđujući ekspresionizam godinama 1914. i 1928., Milanja u prvi plan ističe njegovu genezu kao rezultantu imanentnih književnih (stilskih, tipoloških, paradigmatičkih) zakonitosti, a u drugome planu razmatra socijalne, društvene, općekulturološke ili neke druge utjecaje koji bi pogodovali razvoju paradigme ili čak bili njegovim povodom. Time Milanja samo potvrđuje semiotičku praksu izraslu na poststrukturalizmu koja priču o tekstu pokreće iz njega samoga, šireći je prema djelu, sličnim tekstovima konačno i izvantekstovnoj stvarnosti. Premda knjiga striktno govori o ekspresionizmu unutar zadanih godina (to će biti razlog zašto Kamov nije zastupljen zasebnom studijom), ona nekim autorima (prvenstveno autoru „lirike lizanja i pljućkanja”) pridaje mjesto koje zaslužuju. Otklanjajući razvoj ekspresionizma iz futurizma kao njegovu „radikalizaciju“, autor govori i o hrvatskoj varijanti dadaizma s nemalim marinetijevskim utjecajima – o zenitizmu. Nakon desetljeća sporenja književne kritike o pripadnosti zenitizma, najčešće vođene ipak iz ideološki suprotstavljenih pozicija, napokon je (u Donatovoj antologiji također eksplicirano) pravac udomaćen iz sasma jednostavna, stoga i posve logična razloga: „Zenitizam zacijelo ne pada ex abrupto kao samonikla pojava, nego zato što je začet u zagrebačkomu književnom i kulturnom krugu, normalna je posljedica različitih avangardnih strujanja počam od Janka Polića Kamova i futurističkih profilacija, poglavito vezana uz časopis *Zvrk...*” (187. str.) Potom će još eksplicitnije izreći: „u najmanju ruku bi se i za autore i za časopis dok žive i djeluju u Zagrebu morali tretirati isključivo kao hrvatska književna pojava. Dapače i njihov *kasniji* nacionalizam hrvatske je i djelomično mladobosanske provenijencije” (188. str.).

Kao i u europskim književnostima hrvatski ekspresionizam kao modernistička paradigma stasala je u onome trenutku kada su oslabile „ideologijske i prosvjetiteljske funkcionalizacije” te kada se, shodno tome, „prepustila samoj sebi” (11. str.). Jedna od temeljnih teza knjige, elaborirana, jest ona koja ekspresionizmu pripisuje tendenciju raskidanja s logocentrizmom, premda raskid nije potpun, te „negiranje određene ideje stvarnosti” što se iščitava iz promijenjena odnosa subjekta i svijeta, ali i samoga književnoga strukturiranja. Milanja smjerove importa paradigme vidi u njemačkoj

književnosti (lirika, glazba, političke ideje koje je zastupao borbenost i pacifizam – svojevrsni oksimoron). Milanja, kada o ekspresionizmu govori iz antropološke i ontološke pozicije, ističe njegov raskid s kartezijanskim racionalizmom i svim oblicima pozitivizma izvedenima iz radikalne sumnje u pojavnost, izuzev one koja u samome mišljenju prepoznaje „samoizvjesnost“. Odmičući se, dakle, od tako implicirane jasnoće i razgovjetnosti, od najobičnije kvantitativnosti stvari/predmeta, a približavajući se onome neizmjerljivome i neprovrerljivome aspektu „duševnosti“, ekspresionizam se iskazao avangardnim projektom. Ekspresionizam je, kao poetika *radikalne strukturalizacije poetskoga znaka*“, razvio svoju iracionalnu pobunu i dospio u novu mitološku i utopijsku projekciju s ambicijom većine avangardističkih pokreta da preoblikuje svijet, i da je to očitovao različitim formama pobune, revolta, revolucionarnosti (...) on se odlikuje različitim oblicima osjećajnosti i humanizma...” (21. str.).

Knjiga je važna i zbog jedne, tek dijelom sporedne činjenice – u iscrpnoj bibliografiji (monografski pristup) predočeni su navažniji napisi o pojedinim književnicima, stoga knjiga i u tom segmentu bitno olakšava daljnje istraživanje. Kao i u mnogim drugim projektima koje je Cvjetko Milanja do sada pokrenuo očituje se jedan pomalo „avangardni“ impuls – biti prvi u valoriziranju određenoga područja što mu priskrbljuje reputaciju jedinog znanstvenika koji se „usudi“ klasificirati, periodizirati, usustaviti i kritički valorizirati suvremenu hrvatsku poeziju, u ovome slučaju modernu, premda ishodišnu. Ovom knjigom autor je konačno zaokružio jedan književni period, koji jednim bitnim dijelom otvara prostor i za književnost semiotičkoga predznaka, označiteljske prakse, jezičnoga iskustva, radikalnoga prestrukturiranja poetskoga znaka, što je tema posljednje, još neobjavljene knjige.



## Hrvatski pjesnički tekstualizam i drugo

Cvjetko Milanja: *Hrvatsko pjesništvo od 1950. do 2000. 3. dio*

AltaGAMA, Zagreb, 2003.

Proučavanje poezije deficitarno je zanimanje hrvatskih filologa, barem ako bi se ono, makar i u paušalnoj usporedbi, kompariralo s tuzemnim naratolozima, pripovijedolozima, prozolozima, dakako. Jamačno je riječ o obrnuto proporcionalnome odnosu kvalitete predložaka, s obzirom na to da je već uvriježeno kuloarsko razmišljanje o vrijednosnoj „superiornosti“ ovdjezemnoga poetskog pisma. Jamačno tome ima više razloga, no meni se jedan čini osobito logičnim, premda ne nužno i točnim: naime, metaforičnost poezije kudikamo je neinterpretljivija nego više-manje transparentni metonimijski uratci pripovjednih vrsta, pojednostavljeno rečeno. Imati razrađenu i gotovo objavljenu koncepciju pjesništva dvadesetoga stoljeća, s cjelokupnom teorijskom te imponantnom monografskom obradom stvar je mukotrpa rada i velike erudijske sprema. Riječ je o projektu koji je jedinstven u hrvatskoj teoriji i koji će, na duže vrijeme, da budem malo i prorok, zacementirati poetske odnose, osobito one aksiološke. Također riječ je projektu pisanja koji ne samo da realizira tekst nego unutar kroatistike otvara prostor sličnim diskurzima, stoga mi je pomalo teško pisati o tome. Riječ je o Cvjetku Milanji i njegovu kapitalnome djelu *Hrvatsko pjesništvo od 1950. do 2000.*

Treća u nizu knjiga *Hrvatskoga pjesništva* paradigmatički je tekst u smislu što ona podjednako sintetizira autorov dominantni pjesnički i znanstveni interes koji je prije svega „tekstualistički“ određen. Prije same razdiobe poetskih praksi, bitno monografski određenih, Milanja prezentira „ideološko-ideologijski“ uvjet nastanka, prije svega tekstualističko-poststrukturalističkih poetika (Kolibaš, Bošnjak, Nehajev, Maković, Stojević itd.). Dakle, kroz „dekonstrukciju društvenog konteksta“ u sjeni bipolarnosti i 1968. godine, znači antagonizma između „tehničko-tehnološke zapadne utopije“ i istočne „ideologiziranosti“, Milanja prezentira ideju dekonstrukcije obaju koncepata, a na književnome planu razvlašćivanje logocentričke paradigme Smisla i Cjelovitosti gdje instanca Ja biva prepuštenija (ne)milosti Drugoga, jezika, konačno i nesvjesnoga koje se i manifestira putem njega. Teze koje zagovaraju „pitanjaši“ manifestnoga *Slova razlike* bile bi, po autoru: dekonstrukcija konteksta, ideja tijela kao subjekta, fenomen dekonstrukcije društvenoga. Milanja uglavnom slijedi vlastitu periodizacijsku



paradigmu iz *Doba razlika* (Hrvatsko pjesništvo detaljno je razrađivanje naznačene problematike, teza, modela) kada generatorima nakon drugog svjetskog rata poetskih koncepata vidi časopise, u ovome slučaju Pitanja, prije svega iz prve Bošnjak–Kolibašove faze. Takovrsna koncepcija ne isključuje supostojanje drugih paralelnih poetika, kao što je to, i iz ove knjige vidljivo u, primjerice pjesništvu manirizma i neomanirizma. No to je pitanje već naznačeno u *Hrvatskome ekspresionizmu* gdje Milanja konstatira paralelizam dvaju dominantnih pravaca – ekspresionizma i neosimbolizma. Milanja središnjim „teorijskim i poetičko-praktičnim problemom“ grupacije pjesnika Pitanja apostrofira „kategorije inskripcije, pisanja, odnosno pisanja i moći“ (22. str.), ali, na primjeru će Rogić Nehajeva pokazati, i „pitanje tehnike i igre, apsolutnog i misterijskog, vezanog uz tjelesnost“ (33. str.). No s razlogom će u tome uvodnom poglavlju autor najviše prostora, uz Bošnjaka i Rogića, pa i Mrkonjića, dati Darku Kolibašu koji je umnogome i profilirao časopis. Kako autor navodi, riječ je o neobičnome slučaju hrvatske književnosti kojemu je pisati i biti bilo isto i koji je „konstelirao scenu označitelja“, bez obzira na njegove kvalitativne oscilacije i „shizofreni diskurz“. Riječ je o autoru koji je „uvedo“ u pjesništvo Derridau i Lacana te koji se na njihovu skripturalističkome tragu kocentrirao „oko nekoliko dominantnih pitanja koja je želio dekonstruirati: pitanje identiteta i razlike, te pitanje pred-metafizičkoga ne-identitetnoga *pokretača*, kao *čiste bjeline* iz koje ishodi pismo, označitelj u deridijanskom smislu riječi“ (39. str.). U čitanjima poststrukturalističkih pjesnika Milanja ne samo da je dominantno dekonstrukcijski određen nego „gramatologiju“ vidi kontekstom, negdje i gotovo povodom pisanja. Stoga najviše prostora dobivaju, ali iz različitih aksioloških pozicija – prije svega Darko Kolibaš, Branimir Bošnjak i Ivan Rogić Nehajev stoga što se njihovo pjesništvo, ali i esejizam, konstituiraju na problemima „pisanja i moći“, za razliku od ostalih autora, primjerice M. Machieda i M. Stojevića čiji se esejističko-znanstveni rad značajnije oslanja na povijesna no teorijska istraživanja. Valja mi ovdje ukazati i na jedan mali previd, imajući u obzir samu monografijsku strukturu treće knjige. Milanja kod Machieda ispušta njegovu knjigu *Diptih* (1998.) koja, doduše dvojbene žanrovske pripadnosti, ipak tendira poetskomu izričaju, premda izrazito narativiziranom.

Na primjeru Stojevićeve pjesničke prakse, u Milanjinoj interpretaciji, moguće je ukazati na jedan nedovoljno razrađen, distingviran odnos, odnos naime koji je u temelju (neo)manirističkih praksi. Stojevićev diskurz jest tekstualistički i Milanja ga uvelike određuje unutar manirističkih parametara, no kada je riječ o pjesnicima koje grupira u

tu kategoriju (Mario Suško, Luko Paljetak, Momčilo Popadić, Jakša Fiamengo, Tomislav Marijan Bilosnić), manirizam se već kudikamo značajnije vrijednosno upotrebljava. Drugim riječima, manirizam se poima tipološki, ali tipologija nije potpunoma određena jer metimetričnost, primjerice, jednako je Stojevićeva kao i Suškova ili Paljetkova poetska karakteristika, a da među njima nije učinjena razlika. Stojevićev diskurz paradigma je manirizma, no problem s njegovim povijesnim kontekstualiziranjem razriješen je tako što ga se tipologizira unutar tekstualističkoga izričaja, što se ne isključuje. Milanja zamjećuje tu izdvojenu poziciju, premda je, kao što je već rečeno, ne distingvira od drugih neomanirista.

Od ostalih poetičkih modela Milanja apostrofira neotradicionalizam i simulacijski realizam te manirizam i neomanirizam. S obzirom na to da oni u određenoj mjeri korespondiraju i s nekim pitanjaškim strategijama, ali značajnije s drugim pjesničkim iskustvima osobito književnopovijesno, tradicijski uvjetovanim Milanja je učinio stanoviti, ne znam je li bio svjestan, previd. Naime tekstualističko je pjesništvo iscrpno teorijski obradio, a nije se posebno bavio teorijskim osamostaljivanjem i opisivanjem drugih modela, nego je deskripciju modela fragmentarizirao i ucijepio u same monografske studije pojedinih pjesnika. Mislim da je time ukazao na aksiološko-književnopovijesnu relevantnost, ne samo pojedinih pjesničkih produkcija nego i modela, s implicirajućom teorijskom bitnošću, premda mi se i usprkos takvoj logičkoj i opravdanoj poziciji zahtjev za opisom inih paradigmi čini nužnim. Nužnim i zbog toga što Milanja uvodi vlastitu periodizaciju i teorijsku nominaciju (u smislu imenovanja poetskih modela) koju se iz teksta može prepoznati, premda ne i do kraja zaokružiti.

Poststrukturalistički, osobito dekonstrukcijski „um“ koji je u temelju „tekstualističke teorije“ „pitanjaša“ znatno utječe i na Milanjin stil pisanja imajući u vidu cjelokupnu autorovu znanstvenu stilematiku predložkom, s naglaskom na posljednjoj knjizi. Pod utjecajem francuskih poststrukturalističkih filozofa i teoretičara Milanja demonstrira sveobuhvatnost teksta kao mjesta susreta i užitka u označavanju. Njegovi tekstovi, analogno tekstovima o kojima kritički piše, dopuštaju da ih dekonstruiraju njihovi vlastiti predlošci po samoj jezičnoj shemi, osobito bi se to moglo reći za Kolibašovu stilematiku. U svojevrsnome zrcalnom efektu jedan se tekst inskribira u drugi, upisuje u njegov gramatički kod. Riječ je više o sintaktičkoj usloženosti, osobito o karakterističnome višestrukome umetanju rečenica unutar umetnutih rečenica nego o terminološkome instrumentariju podjednako dekonstrukcijski, semiotički i

fenomenološki determiniranome. Ta će rečenična „arhitektonika“ svjesno jednim dijelom, premda manjim, skretati pažnju s predstavljanih „predmeta“/tekstova da bi se manifestirala vlastita pokretljivost. Jer ako je „diranje u jezik“ zadiranje u gramatičke, socijalne, povijesne, kulturološke kodove, onda Milanjini tekstovi sebe žele upisati, pozicionirati unutar tih djelatnosti istim onim „hermetičnim“ odnosom prema drugim tekstovima znanstvene provenijencije kao što se poetski tekstovi tekstualističkih i poststrukturalističkih književnika odnose prema tradicionalnijim književninama. Tako da ti tekstovi, rekla bi Kristeva, postaju „poprištem igre gdje se događa epistemološko, pa i društveno preustrojstvo“. Jer Milanjini su tekstovi „arhitektonski“ upravo u činjenici što nisu zbir gramatičkih pravila, već u onome doziranome Višku koje implicira književnoteorijsku pa i društvenu povijest na kojima se, u biti, što nije paradoksalno, i konstituiraju. Drugim riječima, treća knjiga *Hrvatskoga pjesništva*, ne tek i ona, jednako je pjesnička kao što se Kolibašovi i Bošnjakovi poetski tekstovi znanstveno-esejistički.

Premda se Milanjin zahtjev za sintezom podudara s „milenijskom sviješću“, on je tek manjim dijelom vođen tim vanjskim gabaritima periodizacije. Unutrašnji su razlozi pospremanja zadnjih pedesetak godina suvremene hrvatske poezije jasni – riječ je o cjelovitim poetikama i modelima, o kojima se, više ili manje, puno toga zna, koji su u sebi najvećim dijelom već formirani te se stoga čini logičnim, premda izuzetno teškim, poduhvatiti sređivanja takva stanja. Imajući tek jedno u vidu: osim Mrkonjićeve razdiobe ne postoji ni jedan razrađeniji sustav, iole relevantniji pokušaj usustavljanja pjesničke produkcije u svim svojim očitim i skrivenim pojavnostima. No Milanja svoju periodizaciju koliko je to moguće vezuje uz časopise (znači i teorijske modele koje su afirmirali), za razliku od prethodne, Mrkonjićeve, koja je bila vođena fenomenološkim argumentima. Nedostatak takva pristupa jest u tome što se časopisima daje u stanovitom smislu prosvjetiteljsko-generatorska uloga, a prednost je čvrst sustav i hijerarhija, podesnost sidrenja različitih praksi koje se u svojem biću opiru usustavljanju. Drugi nedostatak ogleda se u činjenici da neki pjesnici nisu ni spomenuti, primjer je splitski pjesnik Petar Opačić (doduše, njegovo prirodno mjesto jest pjesništvo scene označenoga, premda ne potpunoma jer ono sadrži značajne elemente neomanirizma, a spominjem ga iz razloga što sve tri knjige treba gledati u kontinuitetu), a koji je značajniji od primjerice Popadića, Gulina, Fišera itd.

Milanjin projekt svakako je izniman, iz više razlog pionijski (u vremenu bez pionira): napokon je „predmet“ periodiziran, bez obzira na neke nedostatke, teorijski je

iznimno detaljno obrađen, literatura je, pogotovo posebna, sistematizirana (premda nije sveobuhvatna, najvažnije su bibliografske jedinice o autorima navedene), o nekim je književnicima po prvi put pisano u zahtjevnijoj formi od kritike ili recenzije. Drugim riječima, hrvatska je poezija dobila svoj izniman spomenik, koji će teško biti u dogledno vrijeme osporavati, stoga preostaje nadogradnja, dopuna, dotjerivanje.

## **Darija Žilić: *Pisati mlijekom***

**AltaGama, Zagreb, 2008.**

Zanimljivo je da se neke zbirke kritika nekih književnih kritičara smatraju važnima za razumijevanje povijesti hrvatske proze. Isto je tako zanimljivo da se zbirke kritika kojima je predmet pjesništvo, koje su doduše puno rjeđe, promatraju tek kao više ili manje zbrda-zdola prikupljeni tekstovi o nečemu marginalnome. Kako vrijeme prolazi, a to primjećujemo putem prostornih i predmetnih promjena, čini mi se da postoje knjige unutar kojih se vrlo nedvosmisleno mogu iščitavati teze, a između kritika od „svega“ tri kartice plus-minus. Jednom su teze vezane generacijski, drugi put modelski, treći put vrijednosno, četvrti put svakako, no do sada nismo imali knjigu kritika koji bi bila određena rodno. Doduše, trebalo bi provjeriti, ali zamislivo je da postoji i knjiga u muškome ključu, no to se u tom slučaju ne smatra rodnim pristupom, niti je „politički“ korektno. Zanimljivo je, kurioziteta radi, kako je izrazito malo ženskih romanopisaca. Zašto, ne znam. No, u pjesništvu je bitno drukčija situacija. Ne samo da posljednjih dvadesetak godina možemo primijetiti unutar hrvatskoga pjesničkoga korpusa značajniju prisutnost pjesnikinja, nego je sve nazočnije i prateće osoblje – književne kritičarke kao što su Sanja Jukić, Tea Benčić Rimay i Darija Žilić te povremeno Dubravka Brunčić. O predzadnjoj mi je na ovome mjestu danas govoriti, točnije o njezinoj zbirci književnih kritika *Pisati mlijekom*.

Prije ipak moram ići pomalo zaobilazno: jedno od temeljnih pitanja kojim se Hélène Cixousanimala bila je binarna opozicija koja je određivala spolne opreke između ženstvenoga i muževnoga. U svojim je tekstovima pokušavala nadići biologizam da bi izbjegla poistovjećivanje spola autora i vrstu pisanja, što ju je vodilo prema „spisateljskome biseksualizmu“. Preuzimajući Derridaovu dekonstrukciju, primjećuje kako se putem glasa žena materijalizira, a pisanje je samo nastavak prakse konstruiranja identiteta. Pisanje je, za Cixous, zapravo središnja točka oko koje se uprizoruje ženski identitet, na razmeđu između seksualnosti i tekstualnosti. Vješto je tu strategiju uprizorila Darija Žilić kada je kao moto knjige preuzela Cixousin stav kako se žene trebaju osloboditi linearnoga pripovijedanja te da vlastito mlijeko „koriste“ kao tintu za pisanje. No postavlja se jedno temeljno pitanje namjere Darije Žilić za odabirom isključivo ženskih pjesnikinja kao mjesta svoje kritičarsko-esejističke opservacije. Ne

može se izbjeći binarizam po rodnome ključu u samoj praksi pa tako ni moje zanovijetanje. Prelistavajući „muške“ kritike (Pejaković, Bošnjak, Zima, Mandić, Mrkonjić, Maroević...) tek sam kod Miličevića zamijetio rodnu monolitnost. Stoga je pitanje predradnji za povijesti književnosti po načelu „mješovitosti“ barem načelno riješeno, premda svakako nepravedno, što bi se reklo – iz jednoga ideološkog očišta – patrijahalnoga, razumljivo. Stoga Darija Žilić jednostavno radikalizira pitanje glasa i pisma žena na vrijeme – prije nego se počnu pisati neke nove povijesti književnosti koje neće moći zaobići takovrsnu „kumulativnost“ ženskoga glasa. To je sasvim i u skladu s aktivizmom koji počesto namjerno pretjeruje, pa se, iz moje vizure gledano na zbirku kritika i eseja, zatumljuje očiti nesrazmjer u nekih pjesničkih zbirci između aktivizma i jednostavne činjenice što su rođene ženama, pa makar bile loše ili prosječne pjesnikinje. Neka mi Judith Butler ne zamjeri, ali nevolje s rodom nemaju svi i sve, te da se pitanja literarne vrijednosti uprizoruju u različitim više ili manje polemičkim kontrastima. Drugim riječima, valja izbjeći „feministički gnjev“ da se jedna vrsta nekritičnosti ne bi zamijenila drugom. Ono što je jednako zanimljivo kod Darije Žilić svakako je njezin diskurz. Ali to je ujedno i problem moje kritike budući da sam bačen u binarizam samim činom pisanja. Akoh išao opisivati autoričinu „gramatiku“, jednim bih se dijelom nužno morao dotaknuti činjenice da se Darija Žilić značajnije upisuje svojom poviješću (posve svejedno istinitom ili konstruiranom) u neke knjige, bilo da je riječ o načinima čitanja, ili pak značajnijom empatijom u pojedinim kritikama. S druge pak strane Darija Žilić kreće već više ili manje uobičajenim teorijskim putem koji se, uz feminističku literaturu, povezuje s autorima kao što su Foucault, Barthes, Derrida, Lacan itd.

U vremenu kada se baš na sve gleda kao na „ideologiju“ bilo bi pogrešno istim naočalima ne gledati i na knjigu Darije Žilić *Pisati mlijekom*. Pa i ako jest riječ o pionirskome činu, što više govori o društvu, a manje o knjizi, ne smije se smesti s uma ono što bi trebalo biti primarno – procjenjivanje pjesničkih proizvoda. U tome bih kontekstu rekao da impuls kritičarke više kreće prema afirmaciji nego „difamaciji“ što je u trenucima odveć ideologizirana pozicija koja zastire književnost. Doduše, pozicija je također razumljiva jer se Darija Žilić odlučuje dominantno pisati o pjesnikinjama koje imaju tek jednu zbirku ili pokoju više. Stoga knjiga *Pisati mlijekom* odrađuje nekoliko poslova: kritički se osvrće na zbirke pjesama (i ne samo na njih, premda dominantno), instalira posve nezaobilazan kritički diskurz, odrađuje društveni čin angažmana, odgaja.

---

U tome smislu ona vrlo vješto nivelira te razine ne kompromiturajući se previše, tek mjestimično, što je zapravo i očekivano od kritike.

## **Branimir Bošnjak: *Hrvatsko pjesništvo / pjesnici XX. stoljeća*** Altagama, Zagreb, 2010.

Dvotomna knjiga Branimira Bošnjaka *Hrvatsko pjesništvo / pjesnici XX. stoljeća* otvara se esejem o njegovoj modernosti. Temeljna je teza knjige sadržana u uvodnoj rečenici koja govori o tome kako se tijekom prethodnoga stoljeća dogodilo, unutar pjesničkoga korpusa, nekoliko dijakronijskih modernizacija. Kontekstualizirajući pjesnički modernizam u povijesno-politički, ideološki kontekst početka stoljeća i borbu za jezik, Branko Bošnjak s jedne strane aplicira na Milanju, no temeljno – na bitni dio cjelokupnoga vlastitoga esejizma, koji je upravo u ideološkim dinamikama uočavao i one književne, odnosno pjesničke. Sloboda će pritom postati mjesto žudnje koje će u načelno sličnim gabaritima određivati i razvoj hrvatskoga pjesništva nakon drugoga velikoga rata. I opet će pitanje hrvatskoga nacionalizma biti presudno – u odnosu prema Monarhiji, u nepripremljenome ulijetanju u jugoslavenski nacionalizam i u izlijetanju iz njega koncem šezdesetih i početkom sedamdesetih godina što rezultira i političkom samostalnošću od 1991. godine. Razvijajući paralelno tijekom stoljeća ideološku emancipaciju s pjesničkom koja se oslobađala utega reakcijske tradicije i priklanjala modernizmu, Bošnjak, premda to ne kazuje, pomiruje dva pristupa u razvoju binarizma. Prvi je onaj Frangešov koji uspostavlja dvije paradigme (dva modela) pisanja – prva je ona koja se određuje novosimboliškom poetikom, a koja prethodnika vidi u Matošu, a čine je Ujević, Polić, Čerina, Milković te druga, ekspresionistička s Kamovom kao „sjenom“ te „mesijanskim“ Kranjčevićem – Krleža, Cesarec, Šimić, Krklec. Druga binarna opreka koja određuje suvremeno hrvatsko pjesništvo Milanjina je „podjela“ koja načelno u pisanju Slamniga i Mihalića prepoznaje okosnicu druge polovice stoljeća.

Nekoliko je književnopovijesnih, time i generacijskih te teorijskih uporišta na koje se naslanja Bošnjakova knjiga. U načelu, što sam već napomenuo, ona puno duguje Milanjinu kapitalnome projektu povijesti hrvatskoga pjesništva XX. stoljeća koji je u našoj znanosti dosad neviđen. Prije svega tu mislim na važnost koja se pridaje časopisnim redakcijama u formiranju suvremenoga hrvatskoga pjesništva: Krugovi – Razlog – Pitanja – Quorum. Počevši od maksime Vlatka Pavletića „neka bude živosti“ koji se živošću i završio već 1953. g. u dvobroju časopisa Međutim na što upućuje Bošnjak, živost se živnula upravo na pitanju modernizacije tradicije čiji su najustrajniji trudbenici



bili baš Šoljan i Slamnig. Bošnjak već na početku takovrsne književnopovijesne periodizacije ukazuje i na mogući drukčiji interpretativni pristup koji bi se otklanjao od pravovaljanosti časopisnih mitologizacija, koju naziva – „krugovaškom mitologijom“. Isto će prepoznati i u narednoj časopisnoj generaciji koji su se podijelili na one koji su „htjeli pjesništvo uzdići do filozofije“ te one koji su „spašavali projekte pjesništva“. Tu se pak izlučuju kao paradigmatiski, veliki pisci Mihalić i Gotovac.

Već se približavanjem postmodernizmu pjesnička situacija u nas rastače u vidu manje jasnih poetičkih koncepata koje sve više počinju dovoditi u pitanje stečeno, no na način paradoksalan – prisjećanjem, odnosno intertekstualnim kolažiranjem. Najvažniju ulogu u dekonstrukciji jedne, a konstrukciji druge paradigme te njihovoj plodnoj koegzistenciji Bošnjak daje, ne bez razloga, Josipu Severu. Od njegova je *Diktatora* hrvatsko pjesništvo postalo svjesnije rascjepa koji se u njemu događa, bilo da je riječ o poetičkome, ideološkome ili dijakronijskome svjedočenju. Sever, stoga, iz jezika kreće prema kulturi, doduše proročki ukazujući na njezinu već razorenu dimenziju. Reinterpretirajući jezik i dijakroniju, „svjedoči sumrak diskursnog sukoba i kraj dualizma znaka, on je onaj prag koji razdvaja slom utopijskog koncepta mogućeg jedinstva i bijeg označitelja pred ideološkom represijom označenog.“ Nakon što se taj prag prešao, ušavši u područje označenoga, počinju nam se smiješiti trošivi produkti konzumerizma, što je već postmoderno stanje. Novu će paradigmu, što prvi detektira Bošnjak, sumirati Goran Rem u *Panorami granice*. Intermedijalnost, kao nit vodilja navedene knjige, prisutna tijekom druge polovice dvadesetoga stoljeća, u posljednjoj će četvrtini stoljeća dovesti do radikalnoga premještanja interesa na hibridne književne modele za koje će Bošnjak reći da su zapravo kao konceptualni produkti nudili viziju slobodne umjetnosti. Časopis *Pitanja* stoga će biti teorijski kišobran za tu vrstu estetičkoga ispita, koji nije bio lišen svoga ideološkoga konteksta, i izvan njega i u njemu samome, bez obzira što na jednome mjestu Bošnjak veli da je riječ „o teorijski i koncepcijski antiideološki časopisu“. Časopis će otvoriti put svojom „nepostojećom“ ideologijom prezentnome konceptu Quoruma čija je sudbina interesantna. Kao jedan u nizu promotora posmodernizma, što se već uzima zdravo za gotovo, a zaboravlja da ga je Maleš već 1985. godine na velika vrata uveo u *Republiku*, a na jugoslavenskoj je teorijskoj sceni intenzivnije prisutan od 1982. g. kada pristižu prvi prijevodi, dakle Quorum se tek oko 1987. g. uspijeva teorijski profilirati, a u književnome je smislu uvijek funkcionirao na principu poštanskoga sandučića. Stoga nije ni čudno da

se krug pisaca kojima je bio mjesto okupljanja posljednjih 25 godina disperzira. Premda to izriekom ne izriče, Bošnjak skreće pažnju na usmjerenost časopisa Quorum na ono vječno Sada, prezentnost trenutka, a dodao bih kako je časopis bitna karika za ulazak novih književnih generacija i naraštaja u svijet pisanja. Tome svjedoče i mikroeseji o pjesnicima koje autor smješta u šire okružje časopisa, a poetički podosta razjedinjeno.

U nizu eseja o hrvatskim pjesnicima koji su obilježili dvadeseto stoljeće ili još uvijek konstruiraju modele i nakon obuhvaćenoga vremena Branko Bošnjak rekapitulira prije svega vlastita čitanja, interpretiranja i sudjelovanja u tome procesu. Premda i sam kao književnik na razmeđama egzistencije, prostora i jezika, a esejistički na braniku poststrukturalističkoga tekstualizma pokazao je dovoljno mudrosti da odveć ne nasjeda osobnim sklonostima. Štoviše, knjigu je do te mjere razgranao, međusobno isprepleo da bi pokazao ono očito – hrvatsko pjesništvo jedinstven je i u sebe zatvoren prostor koji ima svoje: povijesti, poetike, kontekste, modele, kritičare i svu ostalu prateću logistiku i kao takvo polje ono je vrlo dinamično. Tome bih dodao – prateće osoblje daje mu i primjeren opis.

## ***Književno djelo Tonča Petrasova Marovića – Zbornik radova*** **Književni krug, Split, 1997.**

Opus Tončija Petrasova Marovića, napose onaj poetski, jedan je od najintragantnijih u poslijeratnoj hrvatskoj poeziji, ali isto tako i opus o kojem se, izuzev u književnim kritikama, gotovo i nije pisalo. Uglavnom ga se percipiralo kao autora *Starog groblja na Sustipanu* i *Suprotive*, autora inficiranoga antičkim duhom i Marulićem, i tu se, ponajčešće, zaustavljalo. Njegova avangardnost tek se sporadično spominje, a postmodernistički diskurs, tako uočljiv u *Hembri*, jednostavno je prešućen, bez obzira što bi ta knjiga mogla biti međašem između modernizma i postmodernizma hrvatskoga poetskog diskursa. Za života je, osim posljednjih desetak godina, gotovo u potpunosti bio prešućivan, pa mi se čini da bi valjalo izdvojiti usamljeno nastojanje Zvonimira Mrkonjića, njegova apologeta, da ga se ne prepusti zaboravu. Nažalost, potvrđeno je nepisano pravilo da se u panteon 5 stoljeća hrvatske književnosti ne ulazi tek tako. U tome kontekstu sklon sam promatrati projekt Marovićeve rehabilitacije sublimiran u *Odabranim djelima I i II* (1992.) te u zborniku radova *Književno djelo Tonča Petrasova Marovića* (1997.), oba objavljena u Književnome krugu Split. U ovome slučaju osvrnut ću se na zbornik koji strukturno proizlazi iz *Odabranih djela*.

S obzirom na tematski raspon tekstova u zborniku, nedvojbeno je intencija organizatora skupa bila na jednome mjestu zahvatiti cjelokupni Marovićev opus (poetski, dramski, prozni). Prednost takva pristupa svrsishodna je budući da se njime nastoji ne samo hijerarhizirati već i trasirati buduća čitanja. I, što je najbitnije – njime se nastojalo inicirati daljnje proučavanje Marovićevih tekstova. Osim toga, popis „važnije literature o T. P. Maroviću“ na kraju knjige upućuje na kritičku literaturu i bibliografiju o autorovu djelu, čime se naznačuju ishodišta, ali i moguća uporišta svakoga ozbiljnijeg tekstualnog istraživanja. Ipak, jednim zbornikom nastojati obuhvatiti cjelokupno njegovo stvaralaštvo pomalo je pretenciozan potez u trenutku kada još ne postoji relevantnija studija koja bi se bavila Marovićevom poezijom, što je ipak njegovo domicilno uporište. Stoga tekst Tonka Maroevića *Između avangarde i tradicije* smatram okosnicom govora o poeziji unutar zbornika jer nastoji uspostaviti okvirne stilsko-književnopovijesne koordinate. Maroević je, prepoznavši u Petrasovu avangardnoga autora, uočio njegovu naizgled kontradiktornu poziciju: inficiranost povijesnim, napose

antičkim i renesansnim kodom koja će ga odvesti do postmodernizma. Upravo bi *Hembra* (1976.) mogla biti razdjelnicom poetika, premda je nagovještaj iskoraka iz modernističkoga diskursa učinjen već 1971. godine pjesmom *Suprotiva*. No Marovićevo djelo otvara još niz pitanja: je li u tome kontekstu moguće govoriti jedino u oprekama modernizam-postmodernizam i, ako jest, koje su to ideološke i stilske karakteristike prepoznate u njegovu tekstu; razlučiti unutar diskursa dvije matrice, onu gnoseološku i onu semiotičku kao i polja njihova prožimanja; jasnije specificirati Marovićevo dijakronijsko i sinkronijsko utemeljenje; koja je pozicija Subjekta unutar autorova diskursa itd. Smatram da se tek odgovorom na ova pitanja može krenuti dalje u proučavanju Petrasova opusa i da jedino tada rasprave o slobodnome stihu i njegovoj religioznoj poeziji mogu poprimiti suvisliji okvir. U protivnome, nepovezanim i fragmentarnim studijama i esejima samo se zamagljuje osnovne konture, koje ni do danas nisu izrečene: Mjesto Tončija Petrasova Marovića unutar hrvatskoga poetskog Olimpa.

Za razliku od njegova poetska diskursa gdje su najvažnija pitanja i dalje ostala otvorena, tekstovima u zborniku o Marovićevo dramskome izričaju kudikamo se konkretnije progovorilo. Iskristaliziralo se nekoliko autorovih dramskih uporišta – teatar apsurdna, inficiranost poetskoga i dramskoga, ukorijenjenost u antički svijet. Nedvosmisleno je eksplicirano kako se pjesnikovo dramsko stvaralaštvo razvija pod egidom poetskoga govora te se na osnovi toga moglo i kritički hijerarhizirati „adekvatnost“ izričaja. Jamačno, Marovićevo dramski tekstovi kvalitetom odudaraju od poetskih, premda su samo njihov logičan nastavak, što je uočljivo na versifikacijskoj, predmetnotematskoj pa dijelom i stilskoj razini.

Marovićevim proznim tekstovima posvećen je tek jedan esej, čime se neposredno sugeriralo njihovo genološko mjesto unutar autorova opusa, premda to u eseju nije potvrđeno. Naime, esej se više bavi kompjutorskim programima koji bi u budućnosti trebali odrediti žanrovsku ravan određenoga teksta i nekim vlastitim autorefleksijama nego *Ljudskim kusurom, Demokritovim kruhom i Lastavicom od 1000 ljeta* o kojima, ruku na srce, Julijana Matanović nije rekla baš ništa.

Ipak, usprkos zborniku, ostaje gorčina u ustima i to zbog nekoliko stvari: zašto je dobar hrvatski književnik – mrtav književnik, zašto se tek o mrtvima piše (e, naše taštine), zašto ono što se nije dogodilo u Agramu nije se ni dogodilo (možda zbog toga što se tamo događaju sve relevantne stvari?), itd. Jamačno, ovakvih bi studija, pa makar i

---

s njihovim konceptijskim pogreškama, trebalo biti više. Ako ništa drugo, zbornik je stvari pokrenuo s mrtve točke, doduše, u našim uvjetima to ne znači da se tu neće i zaustaviti.

## Konstantin Kavafis: *Izabrane pjesme*

Durieux, Zagreb, 1998.

Nakon helenističke književnosti i pjesnika kao što su Pindar, pjesnik *Epinikija* ili pak Anakreont i Sapfa, ali i velikih dramatičara, koji su uvijek jednim dijelom i pjesnici, grčka književnost kao da se povukla sa svjetske pozornice u mrak povijesti. Aleksandrijac Konstantin Kavafis najpoznatiji je grčki pjesnik, premda Grčku skoro nije ni vidio, uz dva nobelovca – Giôrgosa Sefhêresa (1963.) i Odysseasa Elytęsa (Alepuđelis) te neorealističnoga Giánņęa Rhítsosa kojega se znalo uspoređivati s njime. Svima njima zajedničko je iskustvo Mediterana. Starogrčka kultura i helenski svijet uopće determinirani su sada već mrtvim morem, oko kojega je i počela povijest zapadnoga civilizacijskog kruga. Stoga uopće ne čudi što je Kavafis, s tom tradicijom i tim „bremenom“, sasvim uronjen u miteme toga svijeta: povijest, dramu, homoerotičnost, čovjeka.

Iako je, prema vlastitoj podjeli, Kavafis svoje poetske tekstove iz prve faze smatrao tek vježbama za svoju drugu fazu, kojima je 1911. godina bila razmeđom, po riječima T. Malanosa „jedinственost mentalne klime“ ranijih i kasnijih pjesama dijelom opovrgava autorov strogi samosud. U tome je periodu, na kraju krajeva, napisao antologijske pjesme kao što su *Grad* i *Satrapija*, tako da je i Auden mogao konstatirati kako u njegovu pjesništvu ima ponešto i „grčke“ krvi.

Kontekstualno Kavafis slijedi Nietzscheov trag, percipira povijest kao beskonačno prstenasto ponavljanje epoha i ljudskih sudbina u njima. Njegovo „vječno vraćanje“ u Kavafisovu je diskursu prepoznatljivo u obnavljanju onih klasičnoantičkih kulturnih vrijednosti koje su postale univerzalnim toposima Zapada. Taj revival antičkoga duha u grčkoj poeziji intenzivnije se pojavljuje tijekom XIX. i XX. stoljeća, napose s Dionisijem Solomom i Kostom Palamijem. Tako u pjesmi *Grad*, pomalo borhesovskoga ugođaja, ponovljivost se nadaje konstantom postojanja – „Lutat će putevima / istim i u istim će ostarjet susjedstvima, / posjedjeti u kući istoj kakva je sada“. Pamćenje se ustanovljuje kao apologija postojanja i egzistencije, pri čemu kulturološki arhipelag osigurava osjećaj trajanja i nadvladavanja propasti. No Kavafis je dovoljno mudar da ne utekne u melodramatsko žaljenje za starinom, već ju uplitanjem blagopritajene ironije osvježava iskorakom u moderan diskurs. Kavafisovo se pjesništvo konstituira na onim cikličkim mjestima povijesnoga pesimizma kada se u životima naroda, ali i pojedinaca, događaju

vratolomni padovi. Na njima, ne bez ironijskoga naboja, ostvaruje spoj dostojanstvenoga izričaja što zvuči gotovo kao rezerviranost i stanovite kritičke note iza koje se krije moralna potka. A upravo je zbog (ne)moralnosti bio osuđivan, što mu je u velikoj mjeri otežalo recepciju.

Samo su puritancima sablažnjivo mogle zvučati Kavafisove homoerotične pjesme. Pogotovo uzme li se u obzir kako je Europejcima u potpunosti bio poznat helenski erotski život, pa i najdičnijega muža među njima – Sokrata, koji tako umilno u *Gozbi* uživa u kuždravome desetogodišnjem dječaku ili pak slučaj Sapfe što je opće mjesto u literaturi. Jer, osim pomalo stidljive čulnosti, od erotike gotovo da i nema puno, pogotovo uzmemo li u obzir iskustvo XX. stoljeća. Stihovi *Susjednog stola* zvuče nevino: ... „Eh da, sad kad sam sjeo za susjedni stol / prepoznajem mu svaki pokret - i ispod odjeće / ponovno vidim gole voljene udove“.

Iz razloga što je u brojnim poetskim tekstovima prisutna naracija te zbog njegova reducirana i nimalo „poetskoga“ rječnika, Kavafisova poezija proglašavana je proznim artefaktom. Pritom se zaboravljalo da mu tekstovi ekvilibriraju upravo na razmeđu diskurzivnih praksi, a i kompozicijski se, ipak, više priklanjaju poetskomu govoru. Njegova formalna suzdržanost također se reflektirala i na izražajnu ravan. No ipak, tematizirajući čovjeka u cjelokupnosti, njegov socijalni status, emocionalnost i ljudske postupke ne utječe, što bi se iz prethodnoga moglo zaključiti, klasicističkim formulama neoatičkoga stila. Moguća tendencionalnost što implicitno proizlazi iz tematiziranja univerzalija (života, smrti, starosti, ljubavi, kretanja, uspona, padova i sl.) i dramskoga naboja pjesama elegantno je izbjegnuta jer je u njima prepoznao notu svakodnevnoga, individualnoga iskustva. A nimalo slučajno njih je uočio u „prijelaznim razdobljima“, prvenstveno svoga rodnog grada Aleksandrije oko koje se postupno granala čitava autorova povijesna priča. Korištenjem „govornih ritmova i kolokvijalizama kao i njegov iskreni i avangardni tretman homoseksualnih tema, njegov cinizam prema politici“, uz ostale već apostrofirane karakteristike, osnovni su uzrok nadilaženja patetičnoga izričaja. I u tim se osobinama prepoznaje pjesnik iznimne snage. Kritici je, u vezi s Kavafisom, ostala samo mogućnost ponavljanja Audenovih riječi da se u njegovu pjesništvu nema što dodati ili oduzeti, već samo uspoređivati.

Tek pjesnik koji je iza sebe ostavio samo 154 „službene“ pjesme, 27 „nekodificiranih“ pjesama i 75 „rukopisnih“ tekstova, koji je, po svjedočanstvima, godišnje ispisivao sedamdeset pjesama, a tek tri-četiri ostavio na životu i to nakon

dugotrajnih prijateljevih iščitavanja i koji tijekom života nije tiskao knjigu, već je tekstove širio gotovo poput pamfleta, dakle pjesnik kojem „eremitski“ kodeks nije stran, mogao je ispisati tako jednostavne stihove čija je slojevitost više nego kontemplativna. Stoga uopće ne čudi što je E. M. Forster bio Kavafijev „menadžer“, pogotovo u Britaniji. Njegove su tekstove prevodili i o njemu su pisali pisci kao što su A. Moravia, M. Yourcenar, E. Montale, W. H. Auden itd. Nakon Blagojevićeva priređivanja odabranih Kavafijevih pjesama pod nazivom *Grad* (Glas, Banjaluka, 1980.), njegovim *Izabranim pjesmama* u prijevodu V. Cvjetković-Kurelec i T. Maroevića taj je izuzetan pjesnik po prvi put integralnije predstavljen i u Hrvatskoj.



## Irena Matijašević: *Južne životinje*

AGM, Zagreb, 2010.

Još je Sanja Jukić prije desetak godina izrekla nešto što se i danas potvrđuje točnim – devedesete, a slijedom i kasnije godine, obilježene su snažnim pristupom mladih pjesnikinja, štoviše njihovo je prisustvo najbolje što se hrvatskoj pjesničkoj sceni zadnja dva desetljeća uopće dogodilo. U tome, premda i znatno širem kontekstu, gotovo manifestno zvuči stih Marije Radmilović što sintetizira različite glasove i poetike – „Ne mogu zaspati sa svim tim ženama u sebi.“ I dok je Ivan Rogić Nehajev „o imenima i ženama“ možda ipak imao drukčiji pristup dotle će, pod sve, od teorije, osvještenijim rodnim pitanjima ženstvo postajati ako ništa drugo onda barem uočljivo, što je samo po sebi, zapravo, paradoks. Što je zanimljivo, a često je korišten u autorica, mit postaje idealnim ishodišnim mjestom kroz koji se artifično može problematizirati kakva pitanja vezana uz moderne stvari kao što su identitet, drugi, moć, ideologija, sve „noble“ stvari našega društvoznanstva. Malo-pomalo hrvatsko pjesništvo nezanemarivim dijelom postaje poligonom različitih angažiranih praksi, što je zapravo dobro budući da se nevladine udruge između ostaloga fino mogu legitimirati estetikom. Mislim da je slijepa ulica pristajanje na logiku sadržaja, a zanemarivanje načina njegova prezentiranja u književnosti. Koji bih zaključak, u navedenom kontekstu, mogao izvući iz činjenice da Irena Matijašević zbirku *Naizgled* počinje Orfejem, a ne recimo Ksantipom? Smatram to, zapravo, sporednim mjestima, premda interpretativno poticajnim. No naredna će joj knjiga pjesama, *Južne životinje*, po mnogočemu biti zanimljivom.

Ne bih rekao, što bi se moglo zaključiti, da joj se kratki stih bitno razlikuje od pjesme u prozi jer, pročitana li se pažljivije, može se vidjeti da je struktura rečenice, njezina gramatikalnost, ostala nepromijenjena. Drugim riječima, Irena Matijašević uglavnom piše pjesme u prozi, stoga je dominantan provodni postupak narativnost. To nas vodi prema njezinim žanrovskim preferencijama. Lucidan je autoričin zaključak da je promjena načina razmišljanja ključ za izbjegavanje manire. No pitanje je je li forma dnevnika rješenje. Moguće, budući da subjekt njezina pjesništva monologizira, što to pjesništvo čini reduktivnijim u pogledu njegove slikovitosti i metaforičnosti. Time se približava omiljenomu memorabilnom žanru posljednjih godina naših spisatelj(ic)a. Nimalo čudno da se u vremenu kada nebuloze tipa kraja povijesti definitivno odlaze u

povijest, ideja uloga pamćenja ponovno pokušava restaurirati, makar i u bitno izmijenjenome smislu. Rekao bih da je to temeljna vrijednost *Južne životinje* koja povremeno osobne (ne i autorske) interese, strasti, osjećaje, vrijednosti itd. kontekstualizira u širi okvir kultura. Navedeni mi se postupci čine važnima stoga što subjekt više nije tek egzistencijalno ispovjedan nego pokušava biti „umrežen“ u različitim inačicama društvenoga bivanja. No generalno, zbirka je ipak određena egzistencijalnim mjestima vezanima uz fenomene svakodnevice, privatne i javne, retrogradnosti stila, labavoga emotivnog uporišta subjekta pjesme, stoga je to pjesništvo naglašeno subjektocentrično. Za razliku od prve knjige koja je inzistirala na sinkopama, fragmentarnome pripovijedanju i eliptičnosti, u drugoj se knjizi nastoji disciplinirati diskurz oko jednoga predmetnoga polja. Obje knjige imaju paralelne početne cikluse, u prvoj kultura, u drugoj zvjezdano žutilo, od mita, makar on bio o književnosti, pa i književni, do mozaičnih rubrika suvremenih tiskovina. Zapravo mi se knjiga čini pomalo nedoradenom, nakon početnoga ciklusa koji izvedbeno i sadržajno korelira s prethodnom zbirkom, autorica iskušava kraći stih, no pripovijedanje gubi koherenciju kod dužih pjesama. Prepoznatljiv stil prve zbirke i prvog ciklusa *Južne životinje*, kao i pokoje pjesme iz ostatka knjige, Irena je Matijašević pokušala reorganizirati, no što zbog ispovjednoga tona, što zbog serijalnih stihova i slika, na već utvrđena mjesta čini mi se došla je repetitivnost. Zanatski korektno, ali... Rekao bih kako pokušaj promjene načina razmišljanja nije urodio plodom, izbjegnuta je automanira, no ne i manira neoegzistencijalističkoga diskurza općenito.

Pa u konačnici, generalno, rekapitulirajući, rekao bih kratko: knjiga s povremeno dobrim idejama, pa i realizacijama, ali s puno općih mjesta hrvatskoga pjesništva. Knjiga u kojoj je očiti pokušaj bijega od teorije, ali onda od onoga što ostane previše je njezine suhoparnosti. Drugim riječima, polovični pokušaji s jednako takvim rezultatima. Zaključio bih citatom: „ (...) kako pisati a da se ne uđe u vlastitu maniru. Pomislim, promijeni žanr. (...)“

## Jehuda Amihaj: *Pjesme siromašna proroka*

Istarski ogranak DHK, Pula, 2005.

Za zapadnu tradiciju Heideggerova sintagma „zaborav bitka“ posjeduje filozofsku i svaku ostalu značenjsku težinu, postmoderna ju je naveliko (zlo)upotrebljavala, ali postoji li neko mjesto, prostor, zemlja gdje zaborav nema nikakvu težinu, a bitak, po samoj logici obrnutosti – pamćenja – ne prelazi u „čovjekovu fascinaciju tehnikom“, nego ostaje i dalje prirodno i transcendentno određen, onda je to svakako mjesto na kojemu i nastaje Okcident. Okcidentalna tradicija Riječi – Boga, Razuma – tradicija je koja nastaje iz pustinje i knjige, makar ona bila nad knjigama. Stoga ni pjesništvo, koje je valjda od bilo koje druge pisane prakse kudikamo više osjetljivo na logos, osobito pjesništvo koje posjeduje tu vrstu tradicije ne može zaboraviti pustinju, kamen, zemlju, čovjeka, Boga. Izraelski književnik čiji je „životopis povezan s *biografijom* države“, odnosno Zemlje sa svim svojim bogatim konotacijskim poljem – Yehuda Amichai – najveći je suvremeni pjesnik koji je tek nedavno dostupan u integralnijemu hrvatskom prijevodu.

*Pjesme siromašna proroka* prizivaju tradiciju pamćenja, upisujući se direktno u nju. Ako se tradicija prikazuje jezično, onda ona vlastito ishodište ne može tražiti mimo Biblije, kada je riječ o zapadnome iskustvu. Tradicija znači prijenos, u prijenosu je pak naznačena ideja dodira, preko temporalne do prostorne paradigme, objekta, čega već. Pa kada Amichai koristi ivrit, kako navodi Đuro Vidmarović, izvorni židovski jezik, onda on nedvosmisleno otklanja Babilon, i jezičnu zbrku, jezikom kojim dodiruje i imenuje, a koji je još iz Mojsijeva doba, kada je potisnut iz upotrebe. S druge strane ideja dodira u Jemihajevoj poeziji označava prostorno-materijanu kategoriju (zemlja, kamen, more, pustinja, Izrael, Domovina, rat) čime se prenose i ideološki pozitivno obilježava žudnja za Obećanom zemljom, ideja stara tisućama godina. Mogu li se iz takve perspektive zamisliti postmodernističke koncepcije kraja povijesti, fragmentarnosti, pastiša i parodije? Ili, pak, smrt autora i subjekta? Ta vrsta intelektualne fiskulture kojoj Amichai odgovara „Kakav ste vi čovjek?“ ne nailazi na plodno tlo u autora. S treće strane, dakle, dodir je humanistička kategorija – interpersonalna, komunikacijska – u kojoj je Čovjek u središtu zemaljskoga univerzuma u sebi križa Prostor, Povijest i Baštinu – „Kakav ste vi čovjek? / - pitali me. / Ja sam čovjek složena / sustava, mjerenja dubine duše, / s

istančanim osjetilima / i reguliranim pamćenjem / pri kraju / dvadesetoga stoljeća, / ali s tijelom starim / - još od pradavnih vremena, / i s Bogom koji je stariji / od tijela.“

Amichai jednostavnim izrazom koji reducira metaforičnost, svojom pripovjednošću progovara o velikim temama – intimnost tako nije trivijalizirana, niti je „Staro autobusno stajalište“ samo to nego i mjesto koje se još naziva Bog, „a ja ga ponekad zovem Vrijeme“. Kao što ni borba za Zemlju, ratove koji su Židovi vodili ne bagatelizira budničarenjem, već uzdiže na herojsku razinu, kao što je to paradigmatično u pjesmi *Mi nemamo neznanih vojnika*. S obzirom na svoju istaknutu ratnu prošlost pjevanje o njoj nije obremenjeno suprotstavljenom ideologijom isključivanja, niti bi mu se pozicija mogla nazvati neokolonijalističkim proizvodom (doduše, pogled je ipak okcidentalan), nego o ratu progovara iz vizure čovjeka željna mira. Svojevrzne meditacije o životu tako zamjenjuju njegovu stvarnu destruktivnu dimenziju, meditacije izrazito lirsko-ispovjedne. Kasnije će njegovo pjesništvo poprimiti drukčija pragmatička svojstva – usmjeravat će se prema introspektivnome, uopće egzistencijalnome načinu mišljenja. Olinjala Sartreova „humanizam je egzistencijalizam“ čini mi se izrazito podesnom maksimumom za Amichaijevo pjesništvo jer ona ukazuje na egzistencijalnost u dvjema manifestacijama: državno-povijesno-ideološkoj te ljudskoj. Sintezom društveno-povijesnoga i osobne povijesti u pitanjima rata, ljubavi, tjeskobe, svakodnevice Yehuda Amichai čini da ono naoko obično poprimi univerzalno značenje, u doslovnome smislu riječi, ne spuštajući vlastitu predmetnost na vlastitu razinu, nego koristeći se bogatim semantičkim tradicijama vlastitoga prostora ispisuje književnost općega, ne i općenitoga, senzibiliteta izrazite snage i uvjerljivosti.

Pjesništvo Yehuda Amichaia svjedoči o postojanosti Velikoga, koje je Lyotard vidio u nestajanju, ono pokazuje ujedno i nadmoćnost širokih gesti nad parcijalnim i ono prezentira moć da se svakodnevno alegorizira. Naravno da to nije toliko ovisno o jeziku i temama, koliko o njihovu korištenju, što je već u domeni stila. Također, što nije za ne spomenuti, njegovo pjesništvo progovara iz etičke pozicije, ali ne na način da se odgovori na pitanje „što mi je činiti?“ nego, na što upućuje Alasdair MacIntyre, nego, dakle, na pitanje „koje priče ili kojih priča sam ja dio?“ Na tome presjecištu osobnoga i općega Amichai premda na prvi pogled zastupa ideju komunitarizma zapravo apologizira, u granicama koje to pjesništvo uopće može činiti, kozmopolitsku etičnost.

*Pjesme siromašna proroka* knjiga je pjesnika kod nas zakašnjele recepcije, no knjiga koja kontrafabulira jednoobraznim poetskim strategijama koje pod maskom

---

razlike sve čine za ujednačavanjem i niveliranjem poetika, čime značajno doprinose nestanku razlika i odumiranju ukusa. U svakom slučaju izuzetna knjiga koja vraća vjeru u jednostavnost i, ma kako patetično zvučalo, veliku književnost.

## **Josip Osti: *Rana u srcu - slavuj u rani***

**Meandar, Zagreb, 2002.**

Emigracija je pojam koji trajno obilježava ove prostore. To se iskustvo nezaobilazno upisuje, pa makar i u naznakama traga, u književne, odnosno poetske diskurse kao topos razlike. Ma koliko ta razlika bila bolna, ona katkada zna rezultirati djelima čija se vrijednost čini neprolaznom. Ljudska „rasutost“, dislociranost, odvojenost od prostora zavičaja (pa i u antejskome smislu, premda nikako ne nužno) odvojenost je od pamćenja i memorije koju taj prostor ima u sebi i po čemu je jedinstven. Druga važna karakteristika koja se obično vezuje od emigrantsku književnost jest ona koja govori o problemima kulturalne inkorporacije u iskustvo Drugoga. Različiti su stupnjevi doprinosa vlastitoga te adaptacije i prihvaćanje tuđega, kao i estetski dometi, ali ostaje činjenica koja u tim prije svega ljudskim tragedijama pronalazi elemente zanimljive i književnosti. Književna djela emigrantske književnosti, barem kada je o našim prostorima riječ, najčešće su memorijskoga karaktera. Jedni govore o iskustvu povijesne kataklizme iz historiografskoga aspekta, drugi ispisuju različite oblike sjećanja, memoara, a treći nastoje vlastito iskustvo pretežno literarizirati. U trećemu, nama indikativnome, „tipu“ ovako krajnje simplificirane podjele, motivi izгона često se povezuju s biblijskim toposima egzodusa (obećana zemlja, bijeg iz Egipta, bezdomovinstvo i sl.) i kao takvi nastoje progovarati vrlo često iz alegorijske perspektive. No rijetki su književnici koji se uspijevaju othrvati napastima patetizacije iskaza koji je već sam po sebi nabijen emocijama. Književnost ne trpi prejake emocije, točnije njihov višak i rasipnost s obzirom na to da se one tada bagateliziraju i komercijaliziraju, ako mogu tako reći. Rijetki su književnici koji uspijevaju nadići zov patetike, a da emotivnu funkciju teksta (pjesme) ne zapostave. Zbog toga je avangarda bila u krivu kada je utopistički mislila kako će književnost jednoga dana svi moći pisati. Sva sreća što je bila u krivu.

Josip Osti pjesnički je primjer kako poezija i egzodus mogu naći sretan suživot. Dva su dominantna tematska žarišta oko kojega se konstituira knjiga: prvo je vezano uz semantičko polje iseljništva, emigracije, što za sobom povlači i govor o egzistencijalnim nedaćama u najširem registru što ga takvo iskustvo implicira i drugo koje je najpreciznije odrediti unutar ljubavne motivike. Tematika iseljništva uglavnom se

dovodi u kontekst povijesnih (ratnih) zbivanja s mikrolokacijskim određivanjem pjesnikova grada pa, u skladu s time, nostalgijaska nota preteže, a tematski sloj ljubavi značajnim dijelom nastoji dokinuti tu uspostavljenju razliku ovdje-ondje, tada-sada. Upravo o tome maestralno govori pjesma *Nasred svijeta* koja, parafrazirajući izreku „kada se ubije jedan čovjek kao da se ubilo čovječanstvo“ govori o stablu (onome stablu koje je značilo život u Sarajevu) – „... ja sam, i u vrijeme rata, / sadio drveće. U našem vrtu, vrtu ljubavi, / ležimo u travi, u sjeni jabuke. Jer, svako drvo je, kao i / svaki čovjek, ma gdje bili nasred svijeta.“ I upravo će unutar takvih, često i suprotstavljenih, tematskih okvira Osti ukazati na smjer svoga pjevanja, smjer koji je uvijek humanistički intoniran. Sučeljenost dobra i zla u njegovu pjesništvu nadržavaju povijesno-geografske koordinate i ulaze u fundus univerzalnoga statusa Subjekta, ne samo i jedino tijekom dvadesetoga stoljeća. Stoga se figura pamćenja nadaje elementarnom jer kako uspostaviti odnos prema čovjeku uopće ako ne iz njegove povijesne dimenzije. No povijest o kojoj Osti zbori u drugome je planu i, između ostaloga, u tome je vrijednost te poezije jer je velike priče uspjela osloboditi balasta univerzalno-apstraktnoga i svesti na individualnu, pojedinačnu sudbinu kao mjeru te iste priče. Treći tematski okvir Osti vezuje uz problem „pjesmovanja“, pisanja pjesama i svega što takva uzaludna djelatnost podrazumijeva. Kod Josipa Ostija ta se dimenzija ne ironizira nego joj se shodno Pasovou „drugome glasu“, ali i ujevićevskom neosimbolističkom diskursu vjere i nade u nju, pridaje gotovo spasiteljska uloga. Kada u pjesmi *Još jedno oprostajno pismo* u isti kontekst dovodi pisanje pjesama, ljubav i rat, stradanje i tjeskoba te kada se vlastita sudbina uspoređi sa sudbinom „na smrt umorne“ ruske književnice Marine Cvetajev, onda postaje jasno da metaforička djelatnost pisanja (a poezija i jest metafora) postaje mjesto: utočište, dom, svijet.

Ono što je za ovu knjigu svakako specifično jest diskurs kojim je pisana. Doza autobiografskih iskaza u Ostijevoj poeziji od nje čine svojevrsan dnevnik ili kakvo memoarsko štivo iz pozicije Drugoga, ako je taj drugi sam pjesnik. Privatna simbolika postaje javnom, bez uplitanja teorije. I dok je kod A. Zlatar jasna ta teorijska svijest upisana u tekst, kod Ostija ona postaje imanentna govoru. I baš kao i kod Andree Zlatar, tako i kod autora *Rane u srcu - slavuja u rani* pitanje istinitoga nije toliko bitno samo po sebi koliko je važno prepoznati mjesto referencije. A ono je već iskazano naslovnom sintagmom, izuzetnom snažnim oksimoronom. Pitanje razlike stoga je vezano uz ton kojim se ta „iskrenost“ prezentira, a on svakako nema ograde, one emotivno-lirske.

Naglašena emotivnost nešto je što kod Ostija funkcionira prirodno stoga što u nju ugrađuje alegorijska značenja, nimalo naivna i površna kao što je slučaj sa značajnim dijelom iseljeničke književnosti.

Lirika Josipa Ostija nedvojbeno je lirika koja čovjeka ne ostavlja ravnodušnim, a ne ostavlja ga u tome „dekadentnom“ stanju jer se ne plaši svoje suštine – emotivnosti. Mimo naslaga teorije, mimo (neo)avangardističkih, postmodernističkih osviještenosti (a ta je osviještenost počesto stvar slučaja i fingiranja), ona ukazuje na elementarnu moć pisanja, a da se pritom previše ne postavljaju pitanja tipa gdje je distinkcija između autora u iskazu ili subjekta iskaza. Dobroj poeziji koja je uronjena u najdublju tragediju takvo što nije potrebno. Ona ne mora robovati zakonima stila ili pak razmišljati o tome na koga se ili što makar i nesvjesno referiralo iz jednostavnoga razloga što ljudska tragedija, o kojoj govori, nadilazi takva besmislena pitanja. Drugim riječima, ta se poezija ne bavi besmislicama nego ponovno govori o velikim, temeljnim vrijednostima i zbog toga je humanizma ona i takva – velika.



## Kajetan Kovič: *Ljeto*

Ceres, Zagreb, 2004.

„Čovjek govori samo ako odgovara jeziku“ jer „jezik govori“ i u toj smještenosti u događaj koji jezik govori i opisuje istinski je prinos pjesništva. Nije riječ o našem govoru nego njegovu i više od ijednoga drugog diskurza poezija je svjesna vlastitoga dualiteta – ljudskoga govora i vlastitoga govora. Pjesništvo je govor o govoru i kao takvo ono opisuje puni krug, nalazi se unutar sebe i svjedoči iskonsku logiku. Time se izmiče iz vidokruga i ljudskoga i božanskoga i smješta se negdje između. Pjesništvo je, u tradicionalnome smislu, procjep između ljudske i božanske riječi, u njega ono smješta vlastitu metaforom nestabilnu poziciju. To je njezina snaga – nestabilnost. A nestabilnost, emotivna ili spoznajna, možda najviše biva dovedena u pitanje u trenucima kada mislimo da je diskurz učinjen razumljivo, logično i jedino moguće. Ako je tradicija normativni diskurz, ako dakle počiva na primatu riječi, jasnosti i razumljivosti, logosu općenito, na razumu dakle, onda se ona dovodi u sumnju uvijek kada je odveć samosvrhovita. Istinsko pjesništvo, i kada je dio neke zamišljene provodne nacionalne matrice tradicije, uvijek je stavlja pod znak pitanja čime je i revitalizira. U tome znaku može se razmišljati o pjesništvu Kajetana Koviča i njegove u nas prevedene knjige *Ljeto*.

Kajetan Kovič suvremeni je slovenski pjesnik specifične osobnosti i težine. Oslanjajući se dovoljno na tradiciju da bi bio suvremen i obrnuto – bivajući aktualan uvijek pjeva iz pozicije arhivara, baštinika – instance kojoj je pamćenje paradigme nacionalne književnosti uvjet pjevanja – Kovič potvrđuje nepunu devedesetgodišnju aktualnost Eliotova eseja *Tradicija i individualni talent*. Tradiciji nije imanentan zaborav jer, veli pjesnik naslanjajući se na Horacija – „Sve što imaju / od vode je i zraka, / neupotrebljivo, / trenutno, / a trajnije / od mjedi“. Kovičev tradicionalizam od onih je nenametljivih gesti koje inkliniraju logosu, redu i poretku, a koji se disciplinirano jednakom uvjerljivošću sidre u metaforici, emotivnosti i racionalnosti. Svjestan činjenice da potisnuto djeluje iz zone podsvjesnoga, kao i one da radikalne geste simuliraju uvjerenje o konačnoj propasti logocentrizma, autor *Ljeta* odlučuje se na kontekstualnu stabiliziranost. Svaki progres događa se u odnosu prema predaji – bilo u otklonu, bilo izvođenjem, bilo različitim modelima rekontekstualizacije. Ili sasvim pragmatički rečeno – novo mišljenje smatra se „istinitim“ upravo u onoj mjeri u kojoj zadovoljava nečiju

želju da ono što je novo u iskustvu uklopi u temeljni skup vjerovanja. Kovič svojim pjesništvom često balansira suprotna gledanja, ingeniozno katkada lucidan, u neprekidnoj napetosti između visokoga i niskoga, između trivijalnoga i artificijelnoga.

Kajetan Kovič u zbirci pjesama *Ljeto*, čini mi se, oksimoronski je raspoložen jer emocijski prinos u knjizi dominantno je melankoličan. Ciklus *Žalost* samo je nominacijski najuočljiviji, premda bilo kada pjeva o prirodi ili prirodi pisanja ili zemlji, bilo da govori aluzivno o mitološkome u svakodnevicu, svugdje se provlači svijest o vremenu, protjecanju, što je majstorski izrečeno u pjesmi *Hlapiv*. Kovičeva žalost, pjesnička „žalobna igra“ premda ne referencijom, no svakako kontekstom proizlazi iz kršćanskoga meditativnog svjetonazora. Utoliko je Kovič, možda paradoksalno, barokan jer uvijek u njegovoj poeziji prisutna je knjiga – jednom očigledno, drugi put u stilu. Walter Benjamin kazuje, u kontekstu baroka, knjige i meditacije da je najveća knjiga svijet u kojem je najveće i najljepše čudo čovjek. Upravo o tome Kovičeva lirika svjedoči – toj vrsti humanizma i toj vrsti etike.

Možda bi provodni element čitave zbirke mogla biti ispovjednost, a u tome kontekstu i misao o trošivosti, hlapivosti, prolaznosti. I doista je Ciril Zlobec u *Antologiji slovenske poezije* imao pravo kada je za Koviča rekao da kod njega nema „istaknutijih motiva i istaknutijih sadržaja“ osim dakle temeljnoga upita nad sobom i svijetom koji se stoga i realiziraju unutar mnoštva pojedinosti. Bez velikih gesti ono egzistencijalno uvire i u prirodu i kulturu, koje su dominantno naglašene. Prinoseći im ulog postojanja, on ih humanizira istovremeno se subjekt kultivira i oprirodnuje. U tim zamjenskim gestama imperativ biofilnosti neobično je emotivno uvjerljivo izražen. Jer ako je melankolija „predvorje smrti“, kako je to davno izrekao Neven Jurica, onda pjesme kao što su *Hlapiv*, *Zamjena*, *Otjecanje*, *Vrijeme kao uzdisaj*, *Mrtva priroda* itd. sustav noćnih slika postavljaju u prvi plan. Pjevanje o usponu i padu, o kretanju vremenitosti koje često i nije kršćanski linearno, premda je u *Obrani pjesnika* takav stav implicite naglašen, govor je o o svojoj suprotnosti. Ono neizrečeno tako se probija van. Stoga naslov knjige sugerira tu oksimoronsku dvostrukost i ispravno naglašava pozadinsku priču o žalobnome pjevanju.

Kovičeva antropomORIZACIJA svega dostupnoga svijeta također svjedoči logiku živoga uključujući pritom svijest o običnosti. Ne banalizirajući nego banalnost uvodeći u pjesmu, živo se potencira. Jer ako pjesništvo i jest vrsta izmišljanja, ili pak vrsta „laganja“ (s čime se ipak ne mogu složiti), onda se izmišljanje odvija na principu metafore.

Potenciranje banalnosti jest metaforička djelatnost, u Kovičevu slučaju postupak označava dovođenje u jednakovrijedan položaj i „svjetskih klasika“ i „gljivarsihe priručnika“ što opisuje široki prostor u kojemu se pjesništvo upisuje. Ali opisuje i pjesnika jer govor o običnome nije doveo do običnoga govora što je već veliko majstorstvo. Pjesništvo Kajetana Koviča u *Ljetu*, ako bismo ga opisali kategorijalno, jest Veliko, Humano, Etičko. I mislim da je time sve rečeno.

## **Maja Vidmar: *Akt*** **Meandar, Zagreb, 1999.**

Slovenska poezija ženskoga predznaka i u samoj Sloveniji negdje je u zapećku. Potisnute na marginu muškoga društva u Zlobecovoj antologiji one su uspjele, jednim suvremenijim diskursom (one koje tamo nisu prisutne Majda Kne, Ifigenija Zagoričnik...), probiti se među čitatelje i zaživjeti sasvim autentičnim diskursom. Kako je tjelesnost, točnije spolnost (a u emotivnoj konstituciji – topos ljubavi) ponešto imanentnija ženama u književnim govorima, ona vrlo često dosljednije „fingira“/fingira intimni svijet, stoga njihove tekstove muški kritičari vjerojatno iz nerazumijevanja Drugosti počesto proglašavaju sentimentalnim ili patetičnim. Jedna od kodificiranih pjesnikinja, Maja Vidmar, više ili manje svrstavana je u tu pomalo reduciranu sliku svijeta premda je ona nadilazi barem u jednome zahtjevu – onome za općom humanizacijom, što suptilno kroz liriku i reprezentira.

Prva njezina knjiga objavljena na tuzemnom prostoru – *Akt* prikazuje ju u stanovitome anakronizmu u odnosu na domaći obzor očekivanja. U Sloveniji ju doživljavaju „prilično provokativnom“ zbog erotske tematike u poeziji koja je u Deželi do tada bila nepostojeća, a u hrvatskoj poetskoj produkciji ona se može doživjeti neopterećenije jer je spolnost izrazito česta poetska tema posljednjih tridesetak godina. *Akt* je prije svega zreo rukopis koji se ne stidi razgolićene književnosti, što ne znači da se poezija „skinula do kraja“ ostavši na popisivanju tjelesnih erogenih mjesta. Naprotiv, Maja Vidmar izbjegava imenovanja, vulgarizme i doslovnosti. Njezina poezija tjelesnosti i spolnosti prilazi kao tajni postojanja u općemu smislu, ali i na striktno intimnoj razini, moguće čak i unutar vlastite egzistentnosti. Svakodnevnost, u smislu registriranja nedoumica, sukoba, igara, sitnih radosti, tuge, radosti, nadanja čine osnovni predmetni registar u koji se uranja Majina liričnost. Njezine pjesme svojevrsne su minijature – zaustavljanje u vremenu određene situacije gotovo da se ne razrađuju već lucidno opisuju i signaliziraju. Paradigmatska je pjesma *Poslije ljubavi*: „Poslije ljubavi / siječe me u grudima, kao / da sam napregnula / mišicu nepravu. / Samo što se srce / pripija o ponjavu!“.

Lirska jednostavnost svojstvena *Aktu* među domaćim čitateljicama mogla bi imati znatan uspjeh jer neopterećenim, iskrenim, toplim i proživljenim diskursom progovara o

onome „kako žena osjeća“. To ne znači da je ta poezija namijenjena ženskoj publici, već da u sebi ima dozu beletrističnosti, za razliku od većine hrvatskih pjesnikinja, izuzmemo li Vesnu Parun i možda još poneku spisateljicu. Muškoj publici pjesme bi mogle biti ilustrativne budući da Maja Vidmar bez „šavova“ poistovjećuje tijelo i svijet. Međusobno uvjetovani oni gube razliku postajući jedno. Jer cijela je njezina poezija dijalog s Drugim, sa svojim parnjakom, pa čak i kada se prepusti monologiziranju.

Kontra velikim temama Maja Vidmar obrće stvari i vjeruje kako je najveća moguća tema čovjek s njegovim ljubavnim radostima, emotivnim tjeskobama, egzistencijalnim dilemama. Negdje u tome značenjskom polju leži njena najveća vrijednost. Pjesme iz *Akta*, kako to sugerira slovenska književna kritika, nisu nimalo iznenađujuće, kamoli šokantne, ali su ljudske. Jedino ako ljudskost nije šokantna, no onda je riječ o općoj patologiji.

## Marko Pogačar: *Predmeti*

Algoritam, Zagreb, 2009.

Postmodernizam je, što se tiče hrvatskoga pjesništva, rezultirao poetičkim živostima ili razlikama, između ostaloga, stoga što su pjesnici bili svjesni neiskorištenih potencijala tijekom hrvatske okljaštrene avangarde te su se na nju jednim dijelom nadovezali. Izmaknuvši uporište transcendenciji, na čije mjesto dolazi označitelj, otvara se prostor materijalizaciji pjesme. I ona se postvarila, no i tu je bilo utjecaja, s više strana. S jedne strane reizam, čije je nasljeđe rusko, a s druge francuski fenomenologizam gdje istaknuto mjesto pripada, naravno, Ponge. Pritom ne treba zaboraviti i austrijsko pjesništvo u kojemu Peter Handke ima krucijalni utjecaj na Makovića. Devedesete su prekinule prirodni razvoj pjesništva, a već oko 1997. godine ono se stabiliziralo. Posljednjih desetak godina kao da se ponavlja iskustvo vezano uz krugovaše, pritom mislim na pokušaje praćenja praksi u europskim zemljama. Stoga na sceni egzistiraju više-manje sve prakse, u vrlo šarolikim emanacijama, no s dominantnom neoegzistencijalističkom matricom. Ono što smo podrazumijevali pod jezičnim pjesništvom, kasnije sve više naglašava svoju slikovno-simbolnu dimenziju te otvara vrata i propušta čitatelja u tekst. Već je vrijeme spektakla. Predmeti i slike troše se. Pamćenje je sve kraće. Stoga gotovo da možemo reći – svake godine pjesnik (barem) jedan. Jedan od mlađih pjesnika, a već „afirmiran“ je i Marko Pogačar. Pozabavit ću se malo njegovom posljednjom, trećom zbirkom – *Predmeti*.

Najočiglednija je činjenica da Pogačar ima dvojak pristup pjesništvu. S jedne strane neskriveno (pri)kazuje svoje pjesničke i poetičke „favorite“, dok s druge – teorijska čitanja realizira u tekstu. Svođenje predmeta na njihovu bit, što je ishodište svakoga fenomenološkog mišljenja, kod Pogačara se razjašnjava u *Predmetima*, u prvoj pjesmi, gotovo kao aksiom – predmeti zauzimaju, nastanjuju, okupiraju, bivaju itd. u prostoru. Na primjeru stola još je eksplicitniji, temu razrađuje u dvije pjesme – *Stol (kakvim ga vidim u 5.15, pravom času za gledanje)* te *Stol (kakav zaista jest)*. Pa kada konstatira – „(...) uvečer imena se mijenjaju. (...)“ onda problem imenovanja, osobito proizvoljnosti veze između riječi i stvari čini se potpunim. Pretpostavljam kako Foucault ima stanoviti utjecaj na poetiku mladoga autora.

Kohezija pjesama tek na prvi je pogled slaba, najčešće vezana uz osnovno semantičko polje koje se konstituira putem asocijativne simultanosti. Nešto slično, od mladih, radi Ivica Prtenjača. No postupak kojim Pogačar vješto barata način je izvođenja, građenja pjesme, načelno dvojako. Ili pripovijeda te razigranim i maštovitim metaforizacijama relativno bogata leksika (koji se za takovrsno pjesništvo zapravo podrazumijeva) onezbiljuje narativni slijed ili, pak, predmetu/predmetima pjesme pristupa analitički, spoznajno. U tome smislu, da se nepotrebno ne ponavljam, smatram kako za navedenu zbirku pjesama vrijedi opis gnoseološke modelativne matrice Cvjetka Milanje. U spajanju jezičnoga i spoznajnoga Pogačar pokazuje značajnu umješnost. Mislim kako nema smisla previše upućivati na već ishabanu poštalicu o materijalnosti znaka, ili pak na „shizofreni“ diskurz (prekinuti lanac označitelja) F. Jamesona, ili na fragmentarnost, ironiju itd. što je sve aktualno u ponudi zbirke.

Najveći problem zbirke prepoznajem u gotovo nekontroliranim utjecajima, priznatima i nepriznatima, podmetnutima ili skrivenima. U svakome smislu pogled je bitno mjesto u zbirci, bilo kao ishodište pjesme, bilo kao metatekstualna veza, bilo kao teorijsko stanje. Ima u Pogačarevoj zbirci svega – Marteka (pretpoezija, poezija, postpoezija, a kod Pogačara, *Prije predmeta, Predmet, Poslije predmeta, Predmet (ispravno odgođen, kao jezik ili kubistička slika), Povjerenje u predmet, O bespredmetnom, Preko predmeta*. Svakako je izuzetno primjetan Zvonko Maković, Maleš i Šalamun, u nekoliko pjesama antologijski postupak Borbena Vladovića te Anka Žagar, Stojević i Rogić i tako dalje. Tu je čitav niz očekivanih pojmova – šuma praznina, šutnja, riječi, Bog, prostor. Zapravo, knjiga je palimpsest, dug čitanoj i pročitanoj literaturi, tako da je najvažnija funkcija u *Predmetima* upravo metatekstualna. Sve pršti jezikom, predmetima, manirizmima i, sve u svemu, premda je knjiga pristojna, vješto napisana, nakon nje ostaju brojna pitanja. Kada se manirizam manirizira, po Hockeu – nastaje maniriziranje, u Pogačarevu slučaju, doduše, poprilično lucidno. Kada nestaje originalnost – razvijaju se tzv. autopoetike, ali zapravo prije „slaba misao“. Ali u tome, doduše tek u naznakama, čini mi se kako Pogačar baš bezuvjetno ne pristaje na rasulo racionalnosti, kohezije i jedinstva. Premda u „petome“ planu, taj logocentrički impuls prepoznajem upravo u fenomenološko-gnoseološkom okviru kojim se pokušava nadomjestiti rasklimana i netko bi rekao – rasuta slika svijeta.

Osobno mi se, što nema veze s ničim gore izrečenim, jako svidjelo što Pogačar u svom pjesničkom vokabularu često koristi krave, ili su meni nekako zapele za oko, kao

čista slučajnost. Bez obzira na njih, zbirka pjesama Marka Pogačara vrlo je kultivirano štivo, s energijom koja pršti gotovo iz svakoga teksta, ali sam je ipak sklon gledati kao na proces učenja, kada u jednome trenutku ipak mora doći do odvajanja od drugih i tuđih glasova, a više se posvetiti vlastitome.



## Miroslav Kirin: *Zbiljka* Vuković&Runjić, Zagreb, 2009.

Pjesništvo je Miroslava Kirina rano detektirano posebnim u kontekstu sada već srednje generacije pjesnika. Mrkonjić ga je promatrao i opisivao u dvjema njegovim pojavnostima – kao poetiku okrutnosti u kojoj tijelo je ulog ljubavi, sa svim svojim terminativnim stanjima, a s druge strane to je pjesništvo u direktnome dodiru s prirodom s, kako Mrkonjić veli, njezinom „tajnošću“. U *Jalozima* se također vratio predmetnotematskomu registru *Tantalona* gdje arhetipski odnos žene i muškarca pretpostavlja različite komunikacijske obrasce od nerazumijevanja i otuđenosti, netko reče jalovosti, dakle prostorom egzistencijalnih sukoba pa sve do ironijskih opservacija na njih, kao uostalom i na cjelokupni društveni kontekst. Opće je Kirinovo mjesto da mu pjesme naginju narativnosti i „poetici očevdnosti“. I u *Zbiljci*, posljednjoj knjizi pjesama, bez obzira što se naslovno poigrava zbiljom i biljkom (a u nekom bi se daljem kontekstu mogli prisjetiti i Rogićeva *Z-vuka*) navedena se mjesta prepoznaju bitnima. Kada smo već kod naslova, a Kirin je definitivno tzv. *poeta doctus*, vide se postupci imenovanja koje smo viđali kod drugih pjesnika recimo kod Rogića i Slavičeka, a kojega i spominje u jednome naslovu, što smatram poštenim jer mnogi prešućuju Slavičeka koji je znao što god reći o predmetima i svakodnevicu, gotovo prvi. No dobro. Mislim na Kirinove pjesme opisa gdje čitav ciklus posvećuje slovu O: O kiši, O disanju, O buci... Pojam *poete doctusa* valja demistificirati jer je već riječ o okamenjenoj metafori ili barem o ignoriranju da danas pjesništvo može jedino biti „učeno“ ili nikakvo. Uostalom, Miroslav Kirin prvenstveno je konceptualni pisac, zbirke su mu unutar sebe tematski i izvedbeno, idejno koherentne. Postupci su dosljedni i ne napušta ih. Zapravo bi se moglo zaključiti, a *Zbiljka* ni po čemu nije iznimka nego dodatna potvrda, da je riječ o proračunatome pjesništvu u kojemu se ništa ne prepušta slučaju. Za razliku od jednoga dijela pjesnika koji se još uvijek gnjave s predmetima i baš ne znaju što bi s njima, Kirin ponešto proširuje registar te u njega uvlači bića, stvari i pojave, reklo bi se imenice, drugim riječima. I dok je za neke prethodne knjige Mrkonjić ustvrdio kao bitan dio element autorova diskuzna taktlnost, kasnije i očevdnost, u navedenoj zbirci valja primijetiti nastavljanje takovrsna koncepta. Vizualnost i pogled impliciraju opis, a kod Kirina se viđeno postavlja u ulogu komunikatora, ali i viđeno proširuje subjektovo tijelo – osjetila,

spoznajni aparat, ono jednostavno kao da poprima ulogu medija. Ono viđeno mijenja strukturu pogleda, riječ je dakle o zrcalnim perspektivama, kao što je ujedno riječ i o metaforama u bitno izmijenjenu teorijskome okolišu. Rane Kirinove pjesme promatrane su unutar teorija kojima je zajednički nazivnik bio „jezični“, a novije zbirke okreću se „slikovnome zaokretu“ u kojima se riječ prilagođava slici. Rekao bih da je upravo to pritaženi razlog autorova narativnoga prosedeja, rezultat je pak pjesma u prozi koja se bavi svakodnevnim „banalijama“ koje su opći fundus suvremenoga pjesništva, ali i „sitnim bićima“ kao što su žabe i hruštevi, pa o ciklusu o muhama, ti-ja odnosima, voću, povrću, pogledu, disanju, vrtu, pticama itd. Svim je pjesmama zajednička ideja „popravljanja svijeta“ u jasnim situacijama humaniteta. Možda je u tome kontekstu najdosljednije izvedena pjesma *Dva čovjeka* koja u formi neprekidnoga ponavljanja međusobnoga gaženja detektira čitavo stoljeće destrukcije. Stoga Kirinova sitna bića, stvari i pojave, reklo bi se imenice, kao što je Šnajder u jednome tekstu govorio o „fenomenologiji sitnoga“, imaju ulogu metonimije, govoreći o malome, sporednome i nevažnome misle na veliko, centralno i važno. Interesantna je, kuriozitetu radi, pjesma *O čajju (ili o želji)* u kojoj se može prepoznati i Kirinov prevoditeljski rad na kineskome pjesništvu. Povremeno, pak, na izvedbenoj razini kadšto Kirin odveć detaljizira, to ga zna odvući do naprezanja pjesme (npr. u pjesmi *O žlici (za zajedničko ljetovanje)*) ili pak u tekstu *Ti, koja kosom mlataroš lijevo-desno*, no to je načelni problem svakoga konceptualnoga pisanja. Interesantna je situacija u tome diskurzu da se konceptualiziraju komunikacijski odnosi, bez obzira jesu li jalovi. Povezavši spoznaju stvarnosti i tjelesnost/percepciju, Kirin putem svojih metaforizacija kreće u kognitivističkome smjeru. Jer ako je mišljenje većim dijelom nesvjesno, onda ono svoj prirodni prostor pronalazi u poeziji. Kako veli Marina Biti „ne postoji (...) posvemašnje poststrukturalističko biće – posve decentrirani subjekt za kojega je sve značenje arbitrarno i posve relativno“, a u tome smislu Kirin konceptualizira osjetila i tekstualnost, spoznaju i tijelo bez da ih dualistično dijeli te se udaljuje od onoga što je poststrukturalizam volio – jezika.

Sve u svemu, *Zbiljka* je pristojna knjiga autora koji već posjeduje svojstvenu maniru te mu se iz toga razloga i ne može dogoditi neka bitna pogreška. Osim povremenoga prekobrojnog opisivanja, čak i u kontekstu koncepta, riječ je o zbirci koja, već rekoh, dosljedno koristi svijet prirode u svrhu izmicanja od predvidljive zbiljnosti. Doduše, priroda i nije nešto previše prebrojana i katalogizirana, tako da kada se sve

---

svede na zajednički nazivnik, ostaje neogzistencijalističko pismo na putu prema drugim modelima.

## **Nela Milijić: *Profesija: Passenger***

**Lunapark, Zagreb, 2009.**

Na različite načine razrađivane teze o „rasapu svijeta“ poputbina su umjetnosti, bez kojih ona jednostavno ne može. Jedan od najkorištenijih postupaka u književnome oponašanju takva stanja stvari zasigurno je fragment i montaža. Pridodamo li formuli sve vrste semantičkih slučajnosti, zasigurno ćemo dobiti rješenje, općeprihvaćeno, koje govori o tome kako je rub i decentriranost zapravo središte, što je svakako zanimljivo iz logičke perspektive. Pa kada iz rubno-središnje perspektive, premda ne znam ni što je rub ni, u skladu s time, središte, autorica zbirke *Profesija: Passenger* Nela Milijić zaključuje „ali samo rasap rasap / spašava / ovaj smiješno uređeni / svijet“ onda mi se čini kako bi rasulo i raspadanje svijeta trebalo rezultirati njegovom ozbiljnošću. No ona to u pjesmi *Rasap svijeta juri kroz estetiku* ne nudi, već podastire, izvedbeno, njegovu vedriju stranu. Sasvim dovoljno, i meni interesantno.

Amalgamiranje nije bez vruga u naslovu i temi prve pjesme koja prožimanje vizura, jezika, identiteta, „gramatike stvaranja“ i kreativnoga procesa, dakle – kombinatorika se manifestno iskazuje već na početku. Svijest o tome da je „sva umjetnost kombinatorna“, da su riječi trošive te da je jezik svoja prošlost pred autoricu stavlja ozbiljna pitanja o pisanju, u ovome slučaju pjesama. Pritom pitanje dvojedinstva, sastavljanja i rastavljanja, imena i „uzgajanje druge sebe“ kako bi moglo „promatrati se sa strane“ u priču uvlači i subjekt. Zapravo Nela Milijić nepretenciozno prolazi temama, praksama i poetikama.

Gotovo usputno jer putnik u naslovu, pretpostavljam, putuje književnim praksama, prije svega označiteljskim i neoegzistencijalističkim, u pjesništvu Nele Milijić koje se, čini se, sasvim nenametljivim i neopterećenim događa u prostoru intencije. Štoviše, zaključak, odnosno refren pjesme *Kroz prste* „sad je već izvjesno da ova pjesma ne vodi nikud“ čini mi se zanimljivom zbog više stvari. Prvo, dvostruka parafraza – pjesme Eveline Rudan te ona metatekstualna vezana uz iskustva jezika 70-ih i 80-ih godina – u prvi plan stavlja pitanja bitna povijestima književnosti vezana uz dilemu kraja povijesti i stila u kontekstu postmodernističkih kontroverzi. Prvo je pitanje vezano uz konceptualnu repetitiju i intertekstualne geste. Drugo se pitanje dotiče izmijenjenoga statusa označiteljskih poetika tijekom posljednjih dvadesetak godina. Posljednja je

dilema vezana uz promijenjeni status subjekta takovrsna pjesništva. Dakle iz rakursa evolucionističkih povijesti književnosti gdje se pravci, škole, pokreti, poetike smjenjuju i nadilaze Nela Milijić postavlja sasvim oprečno poetičko, time i književnopovijesno pitanje u čijim je temeljima cikličnost – pitanja konstituiranja estetskoga polja gdje ideje, prakse, značenja itd. kruže, preklapaju se, interferiraju bez obzira na povijesni kontekst. Smatram da se jedino na taj način može promatrati neprekinuta semioza, vječiti palimpsest, nadopisivanje, intertekstualnost u književnosti, intenzivnije u posljednjih pedesetak godina, a zapravo oduvijek. Stoga jezične igre, humor, nonsens, paradoksi, brojalice, čitav ludistički repertoar različitih jezičnih praksi – konkretističkih i nonsensnih garniran neoegzistencijalističkim „slabim“, rastresitim subjektom s naglaskom na emotivnim registrima. Zapravo je Nela Milijić vješto izbjegla zamke nominalističkoga materijalizma miksacijom bitno različitih iskustava. Pa se u tome jezičnom dijelu zbirke osjeća neposredan utjecaj Slamniga i Pavlovića te njihova razdragana razigranost, ali i Vladovića te Stojevića kojega na nekoliko mjesta i spominje, imenom i pjesmom. Primjerice, pjesma „svi su vazali dosadni tvorbeno“, konstrukcijski, idejno izvodi se po ključu koje su ponudile Stojevićeve pjesme *Rime volgari o Velikom i Malom Ižu, I.Ž.-u* te *Rondo za kupovanje rima – Antigona – transu iz Negotina (Makedonija)*. Ono što Nelu Milić nedvojbeno povezuje s navedenim autorima, ali i pogovornikom Malešom jest duhovitost, razumijevanje kako se ozbiljno može reći na neozbiljan način, pa čak i kada je pitanje jastva subjekta u centru toga pjevanja, kada je zbilja fragmentarna, a teme iz domene „osobnoga“, pa makar bile i jezično-pjesničkoga. Dosjetka je svakako postupak koji nije bezazlen, kako bi se možda moglo pomisliti, ako ništa drugo potrebno je nešto oštroumnosti, ali i svijesti o njezinim mogućim dosezima. Zapravo, pjesništvo Nele Milijić već je u startu puno poštenije od mnogih „zvijezda“ što prestaše sjati posljednjih desetak godina. Izbjegavši pretencioznost, njezini su nenametljivi stihovi pred autoricu postavili, čini mi se, slijepu ulicu. Tim putem ne može više ići, a da ne zapadne u maniriziranje, a s druge strane s lakoćom spaja različito što nikako ne bi trebalo zapostaviti, štoviše, samo razrađivati. Možda i jesam pao na fjumanski kontekst koji joj je čest, što je zapravo neobično u hrvatskoj književnosti, ali i usprkos tome mislim da je riječ o zanimljivoj i dobroj knjizi jer, kako netko reče, „pravoj je poeziji / Do Skrivenih Postulata“.

**Nicanor Parra: *Knjiga pjesama sumnjiva čovjeka*****Naklada MD, Zagreb, 2001.**

Kada god negdje pročitam ili čujem riječ „antipoezija“, uvijek se (nepravedno) sjetim Vlade Marteka. I svih onih prefiksa koji stoje ispred poezije u njegovoj „teorijskoj“ misli o njoj. No da antipoezija nije čedo našega konceptualističkog & inog prostora, nego da je antipoezija dijete još klasičnoga modernizma koji može još uvijek biti i ne samo klasičan nego i više (a zašto ne i manje?) mogu svjedočiti i antipoeme. One iste antipoeme avangardne provenijencije koje impliciraju odnos antonimije sa suprotnim im dijelom logičke cjeline – poemama. I kada se ovako zavlačimo u jeziku, možemo se pitati i kroz parafrazu „je li realniji jezik ili poezija koja se u njemu ogleda?“ I konstatacija, dok pijem čaj postavljajući pitanja koja se dotiču svijeta, koja s neskrivenim i razornim cinizmom uvodi u poeziju misao kako „pjesnici nemaju životopis“ te da je „smrt kolektivna navika“. Jamačno, kružeći oko teme sasvim impresionističkoga osvrtu (jer ne usudim se pisati kritiku pred knjigom koja se jednako ozbiljno sprda s majkom, ljubavima, religijom, revolucijom, psihoanalizom, politikom itd.) a da ne upadnem u banaliziranje, ne preostaje ništa drugo nego literariziranje. Odmaknemo li se od teorijskoga tereta razmišljanja o književnosti, pobliže o poeziji, onda se odlučujemo za varav put hvatanja signala koji ne moraju značiti ništa drugo nego upravo to što je napisano ili u tome trenutku shvaćeno. Upletemo li teoriju u svako čitanje, ostaje autoreferencija, ne pjesnička, dakako. Kod Parre bi takav pristup bio kontraproduktivan. Valja dopustiti kretanje energije, draže mi je reći – osjetiti strast – a ne nastojati pomalo priglužno, ali i shodno vremenu reklamerski u konačnici i površno ma kako ozbiljno, govoriti o temama te poezije (zašto pričati o nečemu što svaki čitatelj bez problema prepoznaje u tekstu, da do kraja banaliziram?), o njegovim društveno-kulturološkim referencama, „uplitanju nerečenoga“ antropološkog, teološkog, filozofskog, poetičkog i sl. sadržaja. Ne, trenutno ne želim ići putem učenosti nego nasumična brbljanja. *Škola je hram znanja* – cinizam, ironija, sarkazam – ozbiljno zafrkavanje, oksimoron. „Samo je jedna stvar jasna: da se meso puni crvima“. Parra vraća dug znanju, od srednjovjekovnih makabričnih slika i funebralno-moralizatorske lirike pa sve do nadrealizma. Ali. Više od toga protjecanje vremena i izvjesnost u izostavljenom imenu, nazivu, pojmu govori da se najstrašnije stvari izriču gotovo banalno, usputno.

**Petar Opačić: *Anđeo smrti***

Naklada Bošković, Split, 2008.;

**Petar Opačić: *Pluskvamperfekt***

Književni krug Split, Split, 2008.

Ime solinskoga pjesnika i prevoditelja Petra Opačića samo je rijetkim književnim znalcima poznato. To ništa ne govori o njemu, ali rječito govori o književnoj kritici i „poznavateljima“ suvremene hrvatske poetske produkcije. Stoga ništa čudno što im je „promaknulo“ njegovih deset objavljenih knjiga posljednjih osam godina. U tom smislu čine mi se osobito zanimljive njegove posljednje dvije zbirke – *Anđeo smrti* i *Pluskvamperfekt*, koje, doduše, valja promatrati *in continuo s Izostavljenim vremenom, Uštapom, Noćnom stražom* itd.

No Opačića više nego nerad književne kritike karakterizira poetska mijena, stoga njegova stilska „neuhvatljivost“ jest temeljna stilska odlika. Tako je Opačić, u nekim svojim knjigama, između ostaloga zakoračio i u diskurs egzistencijalističkoga predznaka, čak je koketirao i s elementima simbolizma, kao što je progovorio i starom splitskom čakavštinom iz razdoblja renesanse. Njegov onirizam primjetan je osobito u zbirci *Anđeo smrti* u kojoj se miješaju klasični toposi bivanja Subjekta u svijetu s povijesnim, istovrsnim iskustvima filozofsko-religijske provenijencije, s težištem na nosiocima gnostičke misli, kao što su Heraklit i Böhme. Iz takva okružja, imajući u vidu i postmodernističku subjektocentričnost, generiraju se predmetnotematski kompleksi vezani uz subjektivna iskustva, snove i historičnost u najširem smislu. Navedena tri tematska polja međusobno interferiraju u gotovo neprekinutoj semiozi. Semantičko pretapanje i kontaminiranje poduprieto je i na paradigmatškoj razini. Tekstovi su razlomljeni na mnoštvo manjih sintagmi koje se, gotovo redovito, unutar iste rečenice razrješavaju, čak se i obim pjesme izjednačava s rečenicom.

Opačićev Subjekt rasredišten je ne toliko zbog difuznosti vremena (on gotovo da i nije svjedok vremena „iscrpljenosti“, nego modernističkoga jedinstva toga istog Subjekta) već, paradoksalno, željom pomirenja različitih iskustava pisanja, time i upisivanja Subjekta u tu heterogenost, stoga što se intencijski prepoznaje modernističkom pojavom u postmodernističkome razdoblju. Nimalo ne čudi da se iz toga kontradiktornoga položaja lirski subjekt istovremeno označava nostalgичnim

promatračem, melankoličnim sanjarom i ironičnim komentatorom te i takve iskustveno-doživljajne stvarnosti.

Kontemplativnost je osnova autorovih zbirki *Anđeo smrti* i *Pluskvamperfekt*, kontemplativnost nad ljudskom usamljenošću, udaljenošću i otuđenošću. Jamačno, iz jednoga mediteranskoga habitusa u kojemu se iskustvo sedimentira, a ne prekida. Mimo dekonstrukcijskih poetika kvorumovske generacije Opačić je intencionalno blizak Gordani Benić i naročito Marovićevoj kasnoj fazi. Zanimljiva je činjenica da su mediteranski pjesnici, za razliku od onih kontinentalnih, inficiraniji povijesnošću, meditativnošću i velikim temama kao što su smisao, vrijeme, povijest, oniričnost i sl., a što je i autorovo opće mjesto.

„Rajski vrtovi cvjetaju u paklu“ (*Rajski vrtovi*, 2000.) – svojevrsan je moto koji kao oksimoronski paradoks opisuje status Opačićeve poezije. Ako je nakon impersonalnih jezičnih istraživanja, no nikada ne odričući se Logosa, Opačić ispisivao rubnu kronologiju glavnih nacionalnih poetskih iskustava, onda ih je on u znatnoj mjeri i anticipirao. Autorova suvremenost određena je izrazitom tradicionalnošću. No posljednjih osam godina Logos, a to znači i lirski subjekt, postaje glavnim organizacijskim načelom pjesme. Sadržaj je posve okrenut, načelno prema dvije razine problema: prva se tiče statusa subjekta (psihološki, egzistencijalni, društveni), odnosno riječ je o njegovu generičkome opisu, a drugi se problem prepoznaje u izrazito naglašenome društvenom angažmanu, na razini polemičnosti, pa i preko nje. Upravo će opsjednutost gradom – Splitom, njegovim „karnevalskim“ životom, biti i najriskantniji položaj koji Opačić zauzima. Gordana Benić od Splita i Dioklecijanove palače učinit će bajkovitu, nadrealističnu alegoriju raspadanja, koja će u konačnici biti mikrokozmos unutar analognoga makrokozmosa, a Petar Opačić zauzet će marovićevski stav. Zbirka *Molitva suprotiva g(r)adom* s više nego jasnim aluzijama paradigmatski je primjer konceptualnoga projekta koji kod Opačića sjedinjuje puno toga: Eliotovu *Pustu zemlju* u fragmentarnosti, *Šuplje ljude* u poruzi, dadaističku igrivost prožetu američkom narativnom poezijom, sociolekte, fragmente govora nekonzistentno uhvaćenih na ulici. Drugim riječima, autor zauzima karnevalski odnos prema društvenim vrijednostima, što je gesta koja vjeruje u književnost i njezinu vrijednost, stoga je temeljno modernistička, no postupci kojima se služi izrazito su aktualni, da ne kažemo postmodernistički. U zbirci *U doba carstva padale su glave* dekadentni je Rim podloga na kojemu se vuku paralele prema svim, pa svakako i današnjim, ideologijama.



Neprekidno oscilirajući između prisutnosti i odućnosti (smisla, jasnoće, humanizma, vrijednosti, intime i sl.), između biti i ne-biti, Opačić podmeće pjesmu. Naime, često tematizirajući samu pjesmu, njezinu funkciju i strukturu, generalno – njezin status u društvu, ona će biti mjesto gdje se sve navedeno prelama, očituje, ogleda, vidi. Tako će temeljna misao cjelokupne autorove poetike biti izražena u završnim stihovima pjesme *Uostalom*: „ (...) transcendencija trivijalnosti, ipak ne vodi do Boga.“ Početni pakao – *Rajski vrtovi cvjetaju u paklu* – dovest će do Raja (*Rajski vrtovi*, 2004.), smrt i život, uz njih vezano i vrijeme (*Pluskvamperfekt*, 2008.), u pjesmi će biti sam pjesma. Osnovne koordinate pjesme postavljaju se prema osnovnim ljudskim koordinatama. Stoga kada *Anđeo smrti* (2008.) i dođe, on će biti definiran „skrivenom rječju“. Logos definira Opačićevo pjesništvo – bilo da ga konceptualizira, a time iskušava njegove mnogostruke kreacionističke varijante, bilo da mu pridaje tradicionalna, biblijska značenja.

Autorov je generalni stav da suvremena društva žive u „doba praznine“. I kada je Bačić u jednome svom eseju apostrofirao navedenu fenomenološku figuru, jasno je u svijesti imao „suvremeni individualizam“. Kada pak Opačić prazninu koristi u tekstu, ona se doživljava intimistički ili kao opis svijeta u kojemu je narcistički čovjek mjera svih stvari. Opis je usmjeren prema lijepim umjetnostima, kao primjerice u pjesmi *Konkretna ti & poezija* (*Pluskvamperfekt*) ili pak prema svijetu (*Antikrist, Izostavljeno vrijeme*, 2005.). No sve češće praznina biva dovedena u kontekst protjecanja vremena, a time i konačnih stvari, o kojima je poezija možda najpozvanija govoriti. *Anđeo smrti* zapravo je suvremeni smrtopis, *dance macabre*, i upravo kao takva ona je, makar i nesvjesno, na Spinozinu tragu koji je spekulativnu misao pa i kada se bavi smrću vezivao uz život. No navedena se tema, između ostaloga i zbog autorova gnoseološkoga pisanja, zbog autorove vjere u etičku odgovornost pojedinca, može interpretirati i na način da je smrt, zapravo uz život, jedina univerzalnost medijalnoga vremena.

## Tanja Bakić: *Bolesna ruža*

Nova knjiga, Podgorica, 2009.

Od srednjovjekovnoga *Romana o ruži* preko Blakeove *Bolesne ruže* do Yeatsove *The Rose*, konačno do *Imena ruže*, zapravo je uvijek riječ o onome što je Oscar Wilde za književnost lucidno rekao – „stvorite sebe, budite sami svoja pjesma.“ Drugim riječima, simbolni prijenos koji se realizira u pjesmi zrcalni je odraz ne tek lirskoga subjekta, nego i njegova konteksta. Floralni simboli u antropologiji uglavnom zaposjedaju noćni sustav slika, osobito kada je riječ o navedenom cvijetu, oni formiraju takovrsni formativni kod koji od Đule izvodi imaginarne slike vezane uz slikovitost, san, fantaziju. Naravno, uz noćne se slike vežu i identične emocije: sjeta/melankolija. Vjerovati li je Freudu, melankolija je stanje u kojem Zbilja ne igra bitniju ulogu. Ona je prije svega, na što upozorava Hocke, maniristička figura. U pjesništvu joj je i funkcija dekonstruiranja poezije u formi emotivnoga skandala. Ali pjesništvo, koje u svojoj pojavnosti želi biti manirističkim, koje operira melankolijom, a da se pritom služi općim mjestom književnosti, konceptualni je rizik. Mlada pjesnikinja Tanja Bakić preuzima rizik, ja tek pokušaj razmišljanja o pjesništvu bliskoga jezika, i u ovoj fazi povijesti druge kulture.

Rekao bih da su u *Bolesnoj ruži* Tanje Bakić sve te elementarno nagoviještene instancije svjesno aktivirane te da autorica uglavnom izbjegava nevedene aporije. Dominantni je provodni postupak zbirke redukcionizam, čiji je izvor fenomenološke prirode – doći do esencije, onoga bitnoga u pjesmi. Na pitanje što je pjesmovno u pjesmi kod Tanje Bakić odgovor je prvenstveno ritam koji korespondira s emotivnim „skandalom u govoru“. Skandal dekonstruirao poetički koncept kao nešto naknadno dodano, stoga manirizirajući dodatak služi proizvodnji patosa, putem kojega ulazimo u prostor lirike. Razlikujemo, dakle, poeziju od lirike. Rekao bih da Tanja Bakić iskorištava empatiju, uostalom kao i Blakeovu pjesmu da bi ukazala na dvije stvari. Prvo, na emociju kao sastavni dio pjesme koju je postmoderno pjesništvo jednostavno prognalo iz diskurza, a drugo – da progovori, na genotipskoj razini, o usmenoj tradiciji koju impregnira u vlastitu liriku. Emocija je performativni iskaz *par excellence*! Naglašavajući noćni sustav osjećanosti realiziran u metonimijama vode, krvi, ruže, sna itd. ukazuje na moć koju posjeduju mašta i fantazija. Zavodljiva emocija – sjeta – tako postaje registar u kojemu odjekuje opća, ne tek pojedinačna nemoć, iskazujući se čas kao sumornost, čas

kao raspadanje i smrt. U tome je tonu i naslovnica koja, pak, silno podsjeća na ikonografiju suvremene *darkwave*-scene, primjerice benda Dark Sanctuary, ali to je treća priča, premda nipošto nepovezana. S druge pak strane, usmena je tradicija u autoričinu pjevanju očita na sintaktičkoj razini, prije svega raznovrsnim korištenjem figura ponavljanja, a na semantičkoj razini ono se događa kroz već navedene provodne teme. Zapravo, čest je slučaj u kojemu autorica kružno organizira strukturu pjesme, i odnos početka i kraja, i na razini strofe, pa i stiha. Cikličnost je temporalni simbol i to posebno često, u temi i strukturi autorica naglašava. Nije nesvjesna ni alkemijskih asocijacija vezanih uz interpretacije snova Freudova odbačenoga učenika – C. G. Junga – no oni su nenametljivo, neimenovano uključeni u osnovu zbirke. Lucidnost je postupka u sljedećemu: prečitim denotacijama na Blakea (ali Yeatsa ne spominje, premda zna za njega), sporednim vezama s Poundom (poetika joj s njegovom ne korespondira) zavodi na lažni trag, a ono bitno ostavlja u strukturi – cikličnost, veza između žive i nežive materije, rudimentarnost, elementarnost, arhaičnost. Emotivni kontekst zbirke nešto je drugo i u nekim je momentima prenaplašen. Izdvojio bih pjesme u kojima je sve navedeno moguće prepoznati: *Kad led povuče se i planine, Vjetar probija, Snijeg, Palma na kraju uma, Ja volio sam potok i sjenu, Priča moje sestre, Voda na dojkama, Ispod epigrafa*. No nipošto ne bih ulazio u intimni svijet autorice, a kritika tome ni ne služi, pa se stoga ne mogu ni složiti s tvrdnjom da je „poezija skriveni šapat intime, kako se razlistavaju zamršeni putevi ljubavi i patnje koje ruža skriva etc. etc.“ kako to Mile Stojić u pogovoru sugerira. Za pjesništvo je bitno koliko individualni glas pridonosi općoj nekoj mjeri te bih liriku Tanje Bakić bio spremniji gledati u antropološkim konstelacijama s centralnim mjestom sna te njegova odnosa prema prirodi i biću. Nesvjesno, ono drugo, manifestno pravi je gospodar Ja, ne obrnuto. Stoga pjesma, citat, zbirka *Bolesna ruža* koje istovremeno apostrofiraju eros i tanatos to ne čine tek i jedino na razini Subjekta, nego pritom aktivno uključuju i prostor (prirodu) i vrijeme.

Diskurz Tanje Bakić izuzetno je zarazan zbog svoje liričnosti. Pitanje koje on indirektno postavlja jest i odnos prema zbilji, na ovim prostorima do te mjere spektakličnoj da postaje novom ideologijom. Pristup joj je bitno drukčiji, znači i autentičniji, a interesira je odnos subjekta i prirode, konačno i same Crne Gore. Iz moje „vanjske“, neuključene perspektive nisam „ovlašten“ govoriti o dijakronijskoj liniji Bakićina pjevanja, no sve drugo u *Bolesnoj ruži* čini knjigu izuzetno toplom. I što je

---

najvažnije, uspijeva kontrolirati emocije da ne prijeđu u patetiku. Kako bilo da bilo – dobra knjiga.

## Žarko Paić: *Uronjeni*

Fraktura, Zagreb, 2009.

Pjesništvo je u svojoj reprezentacijskoj nužnosti usmjerenije na vlastite pokrete od bilo koje druge tekstualne umjetnosti. Stoga njezina društvena moć u hiperpotrošačkome društvu nije razmjerna količini spektakla, štoviše obrnuto je proporcionalna. Znakovi, jedino što joj je još preostalo, u tome kontekstu više ne mogu računati na metafizička značenja. Što joj je drugo preostalo nego ono što oduvijek i jest bila – slika jezika koji govori sam sebe. Kada se na mimezu više ne može računati, ostaje govor znakova koji umnaža perspektive ili se približava manirizmu, što je katkada sinonim. Zapravo, u vremenu prevlasti slike pjesništvo se prilagođava tako da generira metaforičnost, kadšto i preko granica horizonta. Neizrecivost slike, njezin otpor jezičnome opisu sam je život kojim se manifestira. Stoga pjesnička slika jest pjesma koju se ne može do kraja svesti na mimetičko reprezentiranje svijeta, nego upravo suprotno – ona se otvara mjestu gdje imaginacija, sanjarije, simboličko predstavljaju realno. Pisati bez svijesti o tome arkadijska je situacija, ali obilato je koristiti znači sliku podmetnuti na mjesto samoga svijeta.

Osobno mi vrlo drag pjesnik Žarko Paić nedavno je objavio ciklus pjesama u *Književnoj republici*, a zbirka mu je uskoro izišla i u ukoričenu izdanju pod naslovom *Uronjeni*. Na tome mjestu doživjela je neke promjene, ali o njima naravno neću govoriti, već o trećoj po redu zbirci. U vremenu kada svi pišu, pa čak i poeziju, kada se događa njezina izvedbena banalizacija začudo su rijetki oni koji joj pristupaju s dužnim respektom – prema njezinim prošlim funkcijama te njezinoj prošlosti, a da pritom u nju investiraju. Paić je jedan od tih autora vrlo prepoznatljiva stila. Riječ je o knjizi koja slijedi uspostavljene rastere prethodnoga *Opakoga ljeta*, no ponešto jasnijega društvenog angažmana, naglašenijih teorijskih postavki te kondenziranije slikovitosti. Riječ je o sljedećemu: M. Foucault u jednoj je svojoj knjizi glede znanja napominjao kako je ono čin jezična prijenosa. Jezik u svojim mnogim diskurzivnim oblicima omogućio je i jedan „pomoćni govor“ – komentar. Njegova je funkcija da jezikom govori o prvotnom govoru. Ako je jedno od bitnijih jezičnih svojstava ono da interpretira, a ne samo gleda ili dokazuje, što napominje u *Riječima i stvarima*, onda ono pomoćnim govorom želi doći do onoga glavnoga, temeljnoga, bitnoga. No komentar se pritom otvara mnoštvu potencija

teksta i interpretacije. Pa ipak, do prvobitnoga smisla ne može doći osim da slični onomu izrečenomu, a u pjesmi i onomu neizrecivomu. Pjesma *Carstvo mrtvih znakova* Žarka Paića upravo je komentar ne svijeta nego njegove slike. Već je i sam naslov komentar u kojem riječ „mrtvo“ određuje pomak. Ali i svojevrsna autoreferencija na tekst *Tragovi* (Aura) u kojemu „kraljevstvo znakova“ opisuje Babilon. Barthes je opisivao svijet/kulturu, a Paić svoje kretanje izvodi iz knjige i tek naknadno ostavlja moguće referencije prema svijetu. Svijetu Paić pristupa kao smjesi znakova, babilonizirajući tekst s najrazličitijih područja čini slično što i Gordana Benić – sintetizira, opisuje, sanjari, komentira, dekonstruira i igra se. Budući da kultura operira neizrecivim, Paićeva je strategija arbitrarna povijesna šetnja koja bi apostrofirala logične odnose uzroka i posljedice gdje je stih „a sada?“ centralni. Paić ne referira nego sugerira, operira metaforama kako bi slika postala tjelesnija, u tijelu kojemu se prelamaju negativne atribucije. Spektakl koji pritom apostrofira vezan je uz opća mjesta užitka (tjelesnoga, materijalnoga), onoga što je Lypovetski nazivao „dobom praznine“. Ukoliko „znakovi su još jedino / što nas sjedinjuje“, utoliko je veza vrlo krhka budući da je u velikoj mjeri arbitrarna i promjenjiva. Naravno da Žarko Paić uvelike iskorištava svoju teorijsku naobrazbu, no meni je u tome bitna činjenica da to radi vrlo tradicionalno. Otklanjajući se od konceptualnoga pisanja, priklanja se ideji „akroničnoga“ vremena, odnosno „shizofrene temporalnosti“ koje u postmoderno vrijeme karakterizira sinteza. Povijest i sadašnjost jednako koegzistiraju u simulakrumu, prepliću se bez obzira što unutrašnjeg jedinstva često i nema. Doduše, ima ga – prvi kohezivni faktor jest „znanje“, drugi pak „emocija“. U *Salonu subverzije*, koji je po mnogočemu sličan *Zboru mrtvacih...* Milorada Stojevića, apostrofirane su teorijske teme – suvremena umjetnost (*performance...*), nomadizam, drugi, spektakl, milenarizam, liminalnost, vizualna kultura, zatvoreno („otvoreno“) društvo. Rekao bih da Paić sintetizira nekoliko poetika u poetici „slikovnoga mišljenja“ koje prepoznajem u dvama temeljnim postupcima – esejizam tipičan za Vladu Gotovca i Branka Bošnjaka, a oblik pri/kazivanja emotivnosti najuočljivije korespondira s pjesništvom Delimira Rešickoga, kada je riječ o hrvatskome iskustvu. Emociju autor vezuje uz kulturu, gotovo kao da je unaprijed zadan okvir neobavezne apokalipse, gdje mi se završeci pjesama čine indikativnima: „Nebo je pročišćeni kaos; bez papira ovdje se ne odlazi ni / u javni WC; Magla. / Magla. / Magla; Svršava uvijek / netko / Treći.; *Put napuštanja tijela vodi preko tijela; Carstvo mrtvih znakova; I ništa više; Voštana je ovo zemlja i noći su u njoj / bijele; sve dalje / i dalje / i*

dalje / ...; i lijepimo se / jezikom / za / led; Sve miriše / na mjesečarski pir / listopada.; zagledan/ u / ništa; i nema se istinskoga razloga / zašto.“ Ukoliko je rasredištenost subjekta okosnica suvremenih društava, kakva je njegova emocija? Shizofrenim lancem označitelja objašnjiva? Zapravo ne – u cijeloj povijesti pjesništva kontekst je uvijek drukčiji – i povijest i vrijednosti, zakoni i granice, interesi, žudnje itd. pa ipak usprkos razlici kroz tisuće godine stiha nešto uvijek ostaje slično, ma kako to teorijski pokušali objasniti – skeptičan pogled na vrijeme i prostor, u najraznolikijim varijacijama. Po tome je Paić izrazito skeptičan i pesimističan autor, gotovo kierkegaardovski, no rezignirano ozbiljan. Inzistirajući na navedenome dualizmu znanja i emocije, kao dobar pjesnik prevlast daje potonjoj. Komentar je u njezinoj funkciji.

Nakon treće zbirke pjesama Paić se potvrdio kao zaokruženi pjesnik s izrazitim senzibilitetom, u vremenu i prostoru. I naravno, sve više okreće se lirskom mediju, a svijet ideja lagano povlači u drugi plan. Jer pjesma je uvijek dobra kada naslućuje, a ne otvoreno kazuje, premda... Što se mene tiče *Uronjeni* je dobra knjiga koja se potpuno otvara tradiciji pjesništva.

## Branko Maleš: *Vertigo*

Fraktura, Zaprešić, 2010.

Suvremeno je hrvatsko pjesništvo u svakome slučaju obilježeno Brankom Malešom koji mnogošto radi pošteno – među prvima kao urednik prepoznaje postmodernu te važnost *rock* i uopće popularne kulture, sustavno kritički i urednički promovira mlade pjesnike i neprekidno aktualizira one starije, kao esejist detektira i često određuje literarne „mode“ i modele, kao pjesnik to čini još i više. I pošteno javno imenuje svoje književne favorite. I, valja reći, kada griješi, priznaje suprotan argumentirani stav. Stoga nije čudo da mu je Delimir Rešicki napisao pogovorni tekst koji u najvažnijim crtama opisuje taj put. Ono možda najbitnije u njegovu pjesništvu vezano je uz pythonovski smisao života – život sam. Pojam koji sam Maleš promovira – biofilnost – vezuje se uz njegovo, koliko i uz Rogićevo i Stojevićevo pjesništvo. Kritika je odavno uočila Malešov videospotovski, antropološki te gramatološki prosede koji ni u posljednjoj knjizi, u *Vertigu* naime, ne napušta. Zapravo, da budem malo precizniji, u dvjema se knjigama rekapitulira i sintetizira ono bitno u njegovu pisanju – u *Sjajnome ničemu* te u aktualnoj, apostrofiranoj knjizi pjesama – *Vertigu*. Već je sam naslov knjige intrigantan. Ne samo da asocira na film Alfreda Hitchcocka *Vrtoglavica*, nego bi se ime moglo pronaći na albumu hip-hopera grupe Elemental, moglo bi se također naziv prepoznati u sportskome automobilu Vertigu.5., kao što bi, uostalom, mogao označavati neurološki problem pri čemu dolazi do okretanja u glavi i dezorijentacije u prostoru. Ili, ukoliko sintetiziram: film, glazba, sport, medicina – suvremena kultura i, kako bi rekao Rešicki – „estetizacija života je koristan, ali ne i do kraja učinkovit placebo (...)“

Malešova je poezija u posljednjih nekoliko knjiga organizirana na „govornome“ principu koji karakterizira fragmentarnost, slikovitost, slučajnost, ponavljanje, nabranje. Ima u njoj i afazije, nonsensa, razigrane naivnosti – infantilnosti, lucidnih stihova, uspelih i manje uspelih kalambura, iza svega zapravo koncept koji ne zapostavlja stvarnost, ali nipošto na neoegzistencijalistički način, već i kada u njoj prepoznaje socijalnu i društvenu nepravdu, energetski potencijal prirode, jezičnu raskoš i „obične“ ljudske emocije, biofilno gorivo – hranu i seks, kako glasi naslov pjesme, autor u *Vertigu* sublimira vanjske i unutarnje objekte iz domene čovjeka, prirode, društva i Boga. Ima, u svemu tome i sve *inter*-referenci: tekstualnih, medijalnih i metatekstualnih.



Zapravo se sublimnost svodi, pojednostavimo li maksimalno, na energiju podesnu za „asocijativno mišljenje“, od onih „razornih“ i društveno neprihvatljivih do njihovih „uzvišenijih“ suprotnosti. U tome procesu Maleša od većine pjesnika koji nešto čudno čine s jezikom koji, na prvi pogled, raštimaavaju logiku, smisao, lijepo, bitno odvaja prisutnost moralnih ideja u pjesmama. Ne svodeći se na logiku žanra, koji je i sam popularizirao, premda nikada razjasnio (mislim na semantički konkretizam) Maleš u „neobaveznome“ tonu govori o „dviije povijesti, dva ništa“, o hrvatskome radniku i europskoj metafizici, da „živi za život“, kao što kaže „ (...) ne jedi čovjeka / premda je ukusan / kao Isus! (...)“ (*Rat za sjeme, sjećanje*) da bi na kraju pjesme *alibi, kišobran* gotovo u maniri Maljevičeva autoportreta uzviknuo „(...) ja sam / maleš maleš!“ Ako je ime znak, onda Branko Maleš, suditi je po njegovim knjigama, ne samo *Vertigu*, nego cjelokupnome djelu, označava autora čiji tekstovi promoviraju pošten pristup prema kulturi u kojoj se nalazi i koju sukreira. Premda ova posljednja knjiga ni po čemu nije novum u autorovu pisanju, u prilog joj ide temeljni maniristički koine – automanirizacija, no ujedno i Damoklov mač ponovljivosti. Ali, ponavljati se – zašto ne? Uostalom, zbog čega očekivati da se pjesnici jezičnoga predznaka neprekidno moraju obnavljati, a od tradicionalnije fundiranoga pisanja očekuje se samo dobar tekst? Ukoliko nas je postmodenizam nešto naučio, onda je svakako to da je originalnost teže zamisliva kategorija. No, Malešov *Vertigo*, kao uostalom *Placebo* i *Biba Posavec*, prije njih i ostatak pjesničkoga opusa posjeduje nešto što je mnogim pjesnicima neuhvatljivo: stil, štoviše, prepoznatljiv stil. To je razlog i postojanje brojnih Malešovih epigona, koji po inerciji „učitelja“ čitaju njega i njegovu literaturu.

Od famozne pjesme *te tri slatke riječi*, onomatopejski vezane uz hranu, pa do imena *kremšnita* ili *podjele dana po hrani* ne samo da možemo govoriti o Malešovu inkorporiranju levistraussovskih hranidbenih refleksija, nego možemo prepoznati i binarne kulturne opreke koju ona proizvodi. Njezin mitološki, sociokulturni, semiotički potencijal Maleš iskorištava kako bi štogod rekao o Višku, štoviše o svim viškovima: kulturnim, jezičnim, značenjskim, i još ponekom. Hrana kao uvjet, muzej živoga, skladište energije i vitaliteta u Malešovu diskurzu nalazi prostor koji slijedi logiku davanja, nikada uzimanja. *Vrtoglavica* nije ništa drugo. A to mi se čini da je sasvim puno. Ako ništa drugo da bi svojom prisutnošću naglasila da se bogate pjesničke kulture prepoznaju po višestrukim, različitim načinima pisanja, mnogostrukosti stilova, poetika, čega već.

**Frano Vlatković: *Zaprašivanje oznaka*****Matica hrvatska, Omiš, 2005.**

Frano Vlatković, sve je očitije, iz svoje orebičke pjesničke pozicije sve svrhovitije se kreće unutar suvremenoga hrvatskog pjesništva. Premda se poetički nalazi na njegovim rubovima, on ne nalazi svishodnim ulaziti u dijalog s jednom, usprkos pluralitetima, centralnom i kodificiranom praksom. Naprotiv, odabravši, što je Zvonimir Mrkonjić primijetio, književni put koji će operirati simbolističkim gestama, a s druge strane, o čemu pak govori Tonko Maroević, u diskurz implementirati hermetističke glasove, Frano Vlatković nedvojbeno je sasvim originalna, premda i nepoznata pjesnička figura. Na stranu činjenica je li, kada je o hermetizmu riječ, talijanska književnost tog predznaka prisutna ili se u konglomeratu modernističkih praksi prepoznaje intuitivnost, što je vjerojatnije, ostaje nezaobilazno stanje za to pjesništvo u nekim svojim elementima nipošto nije naivno. Riječ je o položaju subjekta koji se zbog impersonalne pozicije opire sentimentalno-patetičnim gestama, isto tako ne nasjeda na svođenje mediteranskih znakova, na samu materijalnost, nego upravo suprotno pokušava u njima izraziti adekvatnu simboliku, kao što i jezik nastoji učiniti mjestom svođenja različitih motivskih gesti. Također valja navesti znakovit provodni postupak koji Vlatković u svojoj poeziji ne napušta, a to je da izbjegava svaki oblik svođenja na lokalno ili regionalno koje bi pak moglo u optičaj uvesti i antejski kompleks što je česta zamka u koju upada „regionalno“ pjesništvo. Važnost toga nepristajanja na mjesto očituje se u tome da ono time ambicioznije pokušava mediteranizam gledati kao univerzalni topos kojemu nije potrebno „snižavanje“, što najčešće znači i banaliziranje na primjerima, da ono dakle izbjegava induktivno-deduktivni put, već se odmah smješta u samu materijalnost, predmetnost o kojoj pjeva. Dakako da takav pristup balansira na rubu pretencioznosti, no čini mi se kako je izbjegnuto zbog Vlatkovićeve sposobnosti izbjegavanja velikih tema i nekorištenja velikih gesti.

Čini mi se kako je najuočljivija karakteristika pjesništva Frane Vlatkovića, pa tako i u ovoj zbirci *Zaprašivanje oznaka*, njezina mediteranska poetika. Što znači da se u njoj prepoznaju prije svega strategije idiosinkrazije, ili drugim riječima rečeno, postupci koji sedimentiraju različita povijesna iskustva i miješajući ih u neku prepoznatljivu, ali ipak osobnu cjelinu. S druge pak strane karakteristična mediteranska, pa i inzularna meditativnost koja sjedinjuje spoznajno s emotivnim i koja je nekako u svom dalekom

odjeku ritualizirana, jedno je od čvršćih mjesta koje organiziraju navedeno pjesništvo. Ukoliko je Mediteran sa svojom kulturom tjelesni znak, materijalan, prisutan onda na relaciji tijelo-znak-označitelj s obzirom na značaj Iskustva koje ono poprima na tom Prostoru/Povijesti/Baštini nikako se neće do te mjere udaljiti od smislotvornoga konfiguriranja teksta, ma koliko na prvi pogled ono bilo fenomenalno, odnosno metafizičko. Takovrsnu praksu metafizičko-antropološkoga upliva može se prepoznati u Vlatkovićevu diskurzu, premda treba biti svjestan da nije riječ o svjesnim intencijama nego prije impulsu, osjećaju. Da je mediteranski diskurz u svojoj dubinskoj strukturi mitogramski, ne treba posebno isticati, ali valja uputiti na činjenicu da mitološko, kada se „presvlači“ u poetsko, u nekim svojim aspektima zadržava nedorečenost, nepotpunost, tajnu, misterij kao daleki odjek početka, nevina doba pjesništva. Frano Vlatković vjeruje u poeziju u smislu da ona govori o unutrašnjemu koje je dohvatljivo jezikom premda je pitanje je li njime i spoznatljivo. Stoga je u njegovu diskurzu zona misterijskoga, zona tajne ništa drugo nego ono što su navedeni kritičari podrazumijevali pod hermetizmom.

Opasnost koju katkada ne uspijeva izbjeći pjesnik Frano Vlatković vezana je tvorbu neologizama, na što je uputio Tonko Maroević, te povremeno korištenje hermetističkoga već poznatoga repertoara. Tome bih dodao da je najveća opasnost koja se može dogoditi takovrsnomu pjesništvu, ne samo Vlatkovićevu, nego hermetističkome uopće, mogućnost padanja u afaziju, u jezik koji će producirati sama sebe, odnosno postoji opasnost od redundancije ili, drugim riječima, koji uspostavljajući svoj poetski jezik, nastoji ga dovoljno puta ponoviti da bi bio potvrđen, jasan, prepoznatljiv.

Usprkos svemu, poetika Frane Vlatkovića sasvim je usamljena na kartografiji hrvatske poezije. Izuzev neodoljivu zovu haikua iz zbirke *Žirafi preko koljena*, ona tek mjestimično može podsjećati na jednu već pomalo zaboravljenu zbirku Borisa Biletića *Zublja šutnje*, uostalom, premda je riječ o slučaju, slučaju generiranom istom poetičkom matricom navedenih knjiga, i jedna se Vlatkovićeva knjiga naziva *Međa šutnje*. Ali sve te slučajnosti pa i analize koje bi se mogle unedogled multiplicirati ostaju pred činjenicom da je jedan usamljen glas i sasvim samouk uspio sasvim intuitivno nadići mnoge prepreke koje se postavljaju pred svakoga pisca, a osobito u vremenu kada je neobaviještenost kobna. U tome smislu pjesništvo Frana Vlatkovića, usprkos nekim manama i nedoumicama koje pred mene postavlja, ostaje dovoljno intrigantno da me podsjeti kako se književnost događa u jeziku i kako slike koje Vlatković često začudno

proizvodi ovise o sasvim nekim drugim ritmovima. Dakako da su riječi Petra Šegedina autoru značajno otvorile put, no isto tako Vlatkovićevo pjesništvo dovoditi u vezu s totalitarizmom, kako je to pokušao Ivan Pederin u predgovoru knjige *Na ljuljački*, čini mi se malo isforsiranim. Dakle, usprkos ovakvim ili onakvim pokušajima kontekstualiziranja toga pjesništva, ono ostaje kao činjenica.

**Nikola Kraljić: *Krinka*****Lukom, Zagreb, 2007.**

Vjerojatno neću pogriješiti ustvrdim li da je Nikola Kraljić jedan od najplodnijih hrvatskih pjesnika. Također, vjerujem da postoji svijest koja svaku plodnost naziva hiperprodukcijom te je u startu poimana u negativnome kontekstu. Također mislim kako nisam odveć u krivu ako konstatiram očito – u hrvatskome književno-kulturnome prostoru svijest o dijalektalnoj književnosti kao o ravnopravnoj sastavnici „matice“ samo je deklarativna i uvijek u vezi s frazama o trojezičnosti Lijepa Naše. Primjera radi, dosta je pogledati antologije hrvatskoga pjesništva da se izvede sličan zaključak. Iz sociolingvistike nam je poznato da štokavski idiom ima u sebi ugrađen „predatorski kod“ koji mu omogućava kolonijalistički karakter prema ostalim jezicima ovoga prostora, pa tako i čakavskome. Pritom se, jasno, zaboravljaju priče o važnosti čakavskoga za povijest hrvatske književnosti. Doduše, i sama je čakavska književnost podosta pridonijela toj svijesti smatrajući vlastiti idiom inferiornim te se najčešće vezivala uz antejsku baštinu – malo mora, malo lokalnih običaja, malo filozofije deminutiva. Zemlja je postala toposom od čijega se odvajanja plaše čakavski pjesnici iz vrlo razumljivoga razloga: svijest o tome da jezik mora ostati sačuvan te sukladno tome ideja da su idiomski pjesnici u službi Mnemnozine, da su svojevrsni etnografi, da su čuvari vlastitoga bitka. I time se funkcije koje opslužuju u pjesništvu bitno multipliciraju, a da bi se pogon održao, pjesma mora imati svoju naglašenu recepcijsku dimenziju. Pritom empatija igra važnu ulogu. Stoga je i razumljivo zašto u nekim generalnijim protegama unutar čakavskoga areala nisu prihvaćena rješenja koja su ponudili Marović, Stojević, Stefanović, Rogić Nehajev i Nikola Kraljić za čakavsko pjesništvo, ali dominantna jezična svijest prihvatila je ta rješenja. Pritom ni najmanje nije igrala situacija da su svi njihovi čakavski tekstovi dodatno „zakomplicirani“ jezičnim vratolomijama, eksperimentima, gramatološkim obratima, ludisticiranjem i sl. Pjesništvo Nikole Kraljića u načelu operira i sa zahtjevom da antejska komponenta ostane sastavnim dijelom pjevanja i sa željom da jezik osamostali svoju ulogu u činu njezina bilježenja. Priroda je mjesto koja stoji kao kontrapunkt tehnologiji, no Kraljić ih vrlo vješto pomiruje. Jer ako pjesništvo univerzalizira, kreće od pojedinačnoga prema općemu, onda je u flori i fauni primorja sadržana priroda kao dio kozmosa, a ako tehnologija omogućava nadilaženje prirode kulturom, onda svijest o proizvodnoj dimenziji jezika također supostoji u Kraljićevu diskurzu. I sasvim prirodno

u njemu egzistiraju „nespojive“, dakle, prirode. Budući da Kraljevićev Ante j nije personifikacija nonića koji igraju briškulu i trešete (kojih se, uzgred ne odriče), nego zemaljski princip koji u zemlji (kraj, lokalni topos, regija itd.) vidi ono što joj antropologija dodjeljuje – princip stvaranja i razaranja, no prvenstveno ono prvo. Time ju poima u svojoj biofilnoj varijanti kao generator erosa. Stoga njegovo pjesništvo na tako postavljenu planu generira trojaku situaciju: hiperprodukcijom koja doista katkada premašuje kvalitativne zahtjeve, tematski eros koji u vedroj varijanti slavi život i konačno – jezični eros koji se formira vrlo često unutar makaronskih obrazaca ili pak množvenošću formalnih pojavljivanja. Pjesništvo je to viška, nipošto manjka, možemo li generalizirati, dakle. Pa i u posljednjoj knjizi *Krinka* riječ je o jednakim strategijama. Katkada haikuovski sažet (no bez tog japanskog oblika za „lijene pjesnike“ kako se to netko duhovito izrazio), katkada vizualno razigran, no svakako ne površan jer kada u pjesmi *Pjesma se sastoji od riječi* jezikotvornu svijest kombinira s „niskim“ temama kao što su salata krumpir, vrbac, radić, jedenje, pijenje itd., onda on upućuje na komunikacijski aspekt književnosti, koji je ujedno i sociološki, temeljno dakle teorijski. Pritom ne zapostavlja ni humor, što je vrijednost sama po sebi. Ispravno je Jadranka Pintarić u pogovoru zaključila da intimna dimenzija Kraljićeva pjesništva koja priziva i ribare i velike hrvatske umjetnike prijatelje gdje je najpoznatiji svakako Oton Gliha, otvara pitanje redefiniranja poezije. Pritom apostrofira tišinu (sa svim svojim metonimijama) kao temeljni postulat na kojemu se poezija i izgradila, a koja je zaglušnim medijskim bukami počela gubiti. Jamačno je to tradicionalna pozicija, ali nipošto ne u negativnu određenju, čak naprotiv vrlo napredna u zadržavanju vlastita smjera usprkos drugačijim medijskim i književnim uputama. Kraljićevo je pjesništvo bilo i ostalo na razmeđi između lokalnih i nacionalnih „običaja“, između čakavskoga i štokavskoga, svakako talijanskoga jezika, između velikih pjesničkih tema života i smrti, ali baš uvijek ono zadržava svijest da su riječi te koji stvaraju te da imaju izuzetnu performativnu moć. Stoga „krhotine sjećanja“ imaju svoju jasno denotiranu društveno-intimnu dimenziju baš kao što one paralelno rade i na jezičnopovijesnoj i teorijskoj razini. *Krinka* tako potvrđuje navedenu konstantu, maskirajući prostor jezikom i obrnuto – jezik prostorom, objedinjujući lice i nalične, svjesne i podsvjesne dimezije poezije. Jer, ako ćemo za pravo, zapravo more, ta Kraljićeva opsesija nije ništa drugo nego u psihoanalitičkoj simbolnoj dimenziji oznaka za eros. Vitalističko pjesništvo, dakle, koje razumije značenje iskustva egzistencije, prostora i jezika, koje dakle u sebi

---

kombinira i to istovremeno baš sve fenomenološke modele koje je ponudila naša analitička misao.

## Milorad Stojević: *Rosebud*

h, d, p, Zagreb, 2006.

Pjesništvo je Milorada Stojevića poznato onima koje poezija zanima. No problem u recepciji toga sunovratnoga iskustva i količinska je raskoš koju autor distribuira sasvim uredno. Nečije zamjerke mogle bi ići u smjeru ponavljanja poetike, a drugi bi mogli reći – tko se ne ponavlja? Drugi bi, vjerujem razumljiviji, postavljali pitanja discipliniranosti, strasti i energije, zanata, umješnosti i tome slično prisutno u tim zbirkama. Kako bilo, ono mimo kuloarskih prigovora supostoji posve jedinstveno u hrvatskome pjesništvu. Jedan od dominantnijih koncepata koje Stojević aktualizira tijekom čitave svoje spisateljske prakse jest i pitanje stvaranja/stvaralaštva – pjesme – ciklusa – zbirke – opusa. Dakako, to se pitanje kreće mimo onoga uže poetičkoga, premda ono i jest poetičko pitanje.

U posljednjoj svojoj knjizi *Rosebud* Milorad Stojević aktivirao je koncepte naznačene u svojim zbirkama – u *Došljaku iz knjige* pa i *Perivoju od slova*. Prvenstveno tu mislim na oblik priče, stanovitoga linearnog pripovijedanja koje baš nije sasvim napustila tradicionalna logika. Smještajući priču u Rijeku, autor kroz mnoštvo toponima, osobito ulicu Luki, stjencište kurvi, sitnih kriminalaca, Fijumana, smještajući je na jedino mjesto u Rijeci koja ima svoju baru (nalazi se u dijelu grada koji se zove Mlaka), ne ispisuje tek jedino vlastitu prostornu kartografiju nego nešto i više – oknjižava – opoezuje (oporezuje li?) mjesto samo. Način na koji to čini doista jest stilski prepoznatljiv, no zahvaljujući redukcijama koje autor provodi, tekstovi pa i knjiga doimaju se manje silovito-manirističkima nego je to bio slučaj u nekim nedavnim knjigama. Stoga je elegijski ugođaj nusprodukt takve prakse, ali i predmetnotematski koncentracija na neke od elementarnih ljudskih repera koji čine život. Ali kartografija koja se naznačava u pjesmama čak je i sasvim biografske prirode, a time se, u rodovskim „nedoličnostima“ problematizira jedna „neautohtonost“, barem kada je o pjesništvu riječ, a da pritom ne mislim na emotivne signale u pjesništvu, već životne činjenice. Nije li na taj način, kroz predmetni biografizam i kroz tekstualni eros na površinu isplivao sam život, a time i nenaznačena, premda prisutna, mala, sitna, efemerna polemika s onim idejama iz teorije i književnosti koje vjeruju u smrt autora i iščeznuće subjekta (čovjeka).



Rekao bih da ono što je izdiferenciranije nego u bilo kojoj drugoj Stojevićевой zbirci jest sadržaj i to sasvim „razumljive“ psihološke naravi: duša, život, blizina, sjene, ljubav, svakodnevne sitne banalnosti i tome slično. Čini mi se da u tom kretanju, osim psihološko-bioloških razloga postoji i stanovita doza polemičnosti s neoegzistencijalističkim poetikama posljednjih petnaestak godina. Izokrećući koncepte jednostavne mimeze kojoj se u znatnoj mjeri hrvatsko pjesništvo okreće u želji da dohvati realnost, koja uvijek izmiče budući da u njoj i ne prebiva, Stojević „kalafatski“ popunjava obrazovnu rupu – (po)kazuje Baudrillardovu galaksiju istinskim pjesničkim i nadrealnim konceptom: opjevana teorija. Možemo naznačiti samo jedan primjer u kojemu se ogleda dijakronijski aspekt književnosti, u pjesmi *Overdose*: „U Danteovu paklu nema sjena. To je jasan i čist Inferno. Danas je to visoka i teška literatura, gotovo nerazumljiva bez fusnota ili naobrazbe. Međutim, ona se sve više udaljava i razlikuje od svog predloška, kome je preslika, a koji se sastoji tek samo od sjena (...)“. Na ovome se primjeru može iščitati Stojevićeva praksa: propedeutičko upućivanje u stanje stvari glede gotovo cjelokupnoga starijeg pjesničkog pisanja, zatim postmodernistički odnos prema konceptima visoke i trivijalne književnosti, ne treba smetnuti s uma ni koncepciju intertekstualnosti koja upravo na Danteovu primjeru može ukazati na dio prijepora kojega sam termin izaziva u različitim vremenskim i književnim epohama, potom i apostrofirana ideja, u suštini platonistička, kako je književnost sjena književnosti kao ideje/koncepta te u konačnici i sam status čitatelja čije se (ne)znanje implicira u tako postavljenoj pjesničkoj kartografiji. No navedeni pasus otkriva nam Stojevićevu praksu kao interdiskurzivnu pa i pretpostavlja izmjenu ili barem revidiranje nekih dosadašnjih uopćenih zaključaka koji se tiču njegove teške receptivnosti. U tome smjeru kreće i autorova ljubavna lirika, koju književna kritika počesto prešućuje ili, možda točnije, podvodi pod zajednički nazivnik erosa, izjednačavajući time predmetnotematske registre sa stilskima.

Knjiga Milorada Stojevića *Rosebud* pretpostavlja poznavanje njegova pjesništva iz kojega se ona na svim poetičkim razinama izvodi. Stoga je riječ o poetici kontinuiteta, premda „stišanoga izvora“ kako je to približno rekla Anka Žagar u jednoj svojoj knjizi. Time je moguće otvoriti i pitanje o jednome dovršenom i zaokruženom pjesništvu koje je na hrvatskoj književnoj sceni, od svojega prvoga ciklusnoga objavljivanja daleke 1964. godine do danas, više od četrdeset godina kontinuirano prisutno. U toj svojoj dugovječnosti ono je otvaralo poetičke prostore, uostalom još uvijek to čini, ali je pritom

---

ostalo nenasljedovano, upravo zbog svoje jedinstvenosti. Na neki način Stojevićevo pjesništvo ima status poezije B. Zeljkovića, bez obzira na različite količine tekstualnosti – s elementarnim prethodnicima i tek s eventualnim nasljednicima.

## Milorad Stojević: *Zaokret u pejzažu*

VBZ, Zagreb, 2010.

Književna i svaka druga kritika u pjesništvu Milorada Stojevića prepoznaje uglavnom persiflažu (čitaj: parodiju), naglašeno jezično bogatstvo, dekonstrukciju smisla te različite vrlo složene odnose s drugim umjetničkim i neumjetničkim praksama. Štoviše, sve češće probijaju se i tvrdnje kako je ono u „reverzibilnome“ odnosu na sama sebe jer je počelo rekonstruirati poetski svijet koji je, tobože, osporavalo. Zapravo se ni jednom čitanju navedena pjesništva ne bi moglo ništa oduzeti, osim, naravno, nadopuniti. U jednome je intervjuu Stojević napomenuo da se vidi u ulozi kalafata, majstora koji krpa rupe na brodicama, što mi se čini provodnom autorskom pozicijom još od prve knjige koju je tek Goran Rem pročitao u ispravnome ključu. Opetovano me čudi da nakon toliko njegovih knjiga, u vremenu općega pluralizma, postmoderne i svega onoga nakon nje koja se, je li, nije dogodila, još uvijek postoji niša koja će to pjesništvo proglasiti eksperimentalnim. Makar i drugim riječima. Jer ukoliko je umjetnost nepragmatična djelatnost ljudskoga duha, što je opće mjesto u povijesti idealizma, zašto bismo povlačili razliku između recimo Cesarića i Stojevića? Razlika je, naravno, evidentna, no i jedno i drugo pjesništvo naprosto govori o njemu i o sebi. I, iz moje, „subjektocentrične“, perspektive i jedno i drugo smolom krpa drugačije, no ipak – rupe.

U tom kontekstu može se promatrati i *Zaokret u pejzažu* gdje mi se dva stiha pjesme *Ispod žita* čine bitnima/“bitnima“ za pjesništvo uopće: „Možda gnostici čuvaju / Nekakvu tajnu. Čini mi se.“ Što ako tajne nema? Ako osmjeh Mona Lise osmjeh je žene, ako Dan Brown piše samo o..., čemu god. Nije li onda pitanje racionalnoga razumijevanja manje bitno od onoga koje naglašava nesvjesno pristajanje za zavodljivost i enigmatičnost poezije, pa tako i Stojevićeve? Svakako bi opis knjige uključio sve već viđeno kod autora, ali i, primjerice, kod Chara, Ujevića, Gotovca, Zeljkovića – fragment, tradiciju, imaginaciju, intertekstualnost itd. Ali i ljubavni govor, koji u njegovoj poeziji nipošto nije nov, no koji i dalje ostaje nepročitan. Uopće, pritom, ne treba zanemariti ono razumijevanje poezije kao posebno stiliziranoga jezika, a kojega Stojevićovo pjesništvo upućuje perceptivnim sposobnostima čitatelja. „Čini mi se da vidim / kako je nešto obrnuto. (...)“ pretpostavlja temeljno izmaknuće pjesništva iz logičnoga poretka teksta/svijeta i smješta ga na mjesto invencije, imaginacije, maštovitosti, u poetičkome

smislu svakako je manirizam najpodesniji kontekst. Rekao bih da je to temeljni postulat pjesništva, stvaralaštva uopće, istovremeno komentar, ali i kritika na dominantne koncepte tautološke umjetnosti koja bez stvarnosti nema modela svrhovitosti. Stoga nije čudo da u *Zaokretu u pejzažu* stvarnost ulazi u autorov vidokrug, no rakurs je izmješten iz perspektive pristajanja na spektakularnu manipulaciju, više se priklanjajući spekulaciji u naravi stvaranja. Uz tajnu, pjesništvo kao energetski misterij, uz imaginaciju kao nesvjesni atemor dolazimo i do treće okosnice poezije Milorada Stojevića koje sam izreče ovako: „San je lijep kada se priča / Njegov sadržaj je strašan / Kada se taj sadržaj neposredno Doživljava.“ (*Raison red*). U poetičkome bi smislu sigurno najdinamičnije veze mogle biti prepoznate u nadrealizmu kao rudimentarnome ishodištu, naravno i spomenutome manirizmu kao temeljnome konceptu, koje je u međuvremenu asimiliralo doslovno sva pjesnička iskustva XX. stoljeća i preradilo ih u prepoznatljiv stil. To što pritom sve je povezivo sa svime, što rizomska struktura postaje autopoietički sistem, entropijski samodovoljna i što je vezana, gotovo grčevito uz Eros, uz Život, i naglašenije nego je to slučaj kod Maleša, zapravo me upućuje na zaključak da umjetnost u različitim vremenima postavlja pitanje stvaranja kao svoju ontološku bit. „Kumulativna prošlost“ i „raznolika sadašnjost“ u pjesništvu Milorada Stojevića ukazuju na funkcije različitih manirizama i njihovih *Ars combinatoria* koje su imale u povijesti pjesništva, a to je da podsjeti kako u poeziji, između ostaloga, nema kvantnih skokova i apsolutne originalnosti, već jedino strpljiv rad na kombiniranju, aludiranju, citiranju, referiranju. *Zaokret u pejzažu*, kao i neke druge autorove zbirke u posljednje vrijeme, odgovaraju iluziji, analognoj u reklami *Mediteran kakav je nekada bio*, a sve kako bi bilo Sve: Stojevićevo cjelokupno djelo, destrukcija i konstrukcija sistema koja se poetski može sažeti rečenicom M. A. Bakunjinina – „strast ka rušenju stvaralačka je strast“, istovremeno je postojanje suprotnosti koje naglašava vitalnost, a koja kroz hermetičke tradicije (od teoloških do talijanskoga hermetizma...) preuzima misao koju je sažeo Axelos da je „poezija otvaranje svijeta i otvaranje svijetu“.

Ono što mi posebno odgovara u Stojevićevome pjesništvu jest dosljedno autorovo nepristajanje na „zahtjeve“ trenutnih moda, a da trenutnost ipak u njih ulazi. Drugim riječima, uvijek prepoznatljivo, a s referencijama aktualnoga trenutka ono bilježi mijene u dužemu vremenskom periodu – od ciklusa *marxovim stihovima (...)* (*viseći vrtovi*) do *Opcija hodanje (Celebrity poem)* aktualizira vrijednosna uporišta te ih propušta kroz različita sita u kojima su ironija i humor dominantni. *Zaokret u pejzažu* nije zaokret u

---

Stojevićevu pjesništvu, ali je potvrda njegove privrženosti Dalekom istoku, jednom je to Kina, drugi put Japan, katkad i Koreja, svejedno koja. Hoću reći: Stojević nikada nije srušio *Orfički hram*, samo fingira.

## Nikola Petković: *Odisejev pas*

Hrvatsko društvo pisaca, Durieux, Zagreb, 2007.

Kada pjesništvo imenuje, osobito želi li u svojem tijelu teksta rješavati, komentirati, promatrati, suditi složenu društvenu stvarnost, onda je ono izloženo manipulaciji. Ili, s druge strane, možda ono pokušava biti u stvarnosti učinkovitije nego što objektivno može. Prošla su vremena kada je književnost generalno imala veći status od njezine trenutne tržišne situacije. Pjesništvo u pravilu ne trpi velike geste, time ni velike pojmove ni takovrsna imena. Kada se događaju, uvijek je bolje odabirati manje, sitnije, nepoznatije. Ne ide li drukčije, poezija se nalazi gotovo u škripcu – prijeti joj opasnost da ju pregaze, zasjene, preotmu značajniji pojmovi i imena od nje, a koji su u njoj. Takve postupke tada zovemo s prefiksom *inter-*: *inter* ovo *inter* ono, no u pravilu ako je ime znak, onda, ukratko, navedeni znak može pojesti cijeli tekst kojemu je pjesma dominantna.

Čudne su to situacije s recepcijom, neukrotive, naime. Jer ako u pjesmi spomenete pokojnoga predsjednika Franju Tuđmana, nekako mi se čini gotovo samorazumljivo da pjesma više nije pjesma nego nešto više, a to više iz moje vizure znači manje. „Uplitanje 'nerečenoga'“ konteksta u pjesmu njoj se sugerira da njezino tkivo nije dovoljno prepoznatljivo (emotivno, spoznajno, poetički itd.), da se njome ne izražava noseća poruka nego da ju se mora ili pojasniti ili pojačati. Politički kontekst, redovito na liniji za i protiv, tako u pjesmi/ciklusu *70 godina pamćenja* Nikole Petkovića, zaglušuje sve ostale pjesničke elemente. Ali tu je i *Balkan*, psihološki portret Balkanca, tu su i Hrvati i hrvatski pederi, tu je i *sinjska alka*, *Krleža*, naravno te još pokoje snažno ime kao znak. U takvoj kakofoniji društvenih i kulturnih znakova izostaje mogućnost pjesme.

Ali krenimo otpočetak. Petkovićeva zbirka *Odisejev pas* prvenstveno je određena odnosom lirskoga subjekta, počesto i pripovjedača u prvome redu prema našoj tranziciji, što znači: politika, rat, mučenje i ubijanje, tjeskoba, sve to u doslovnome i u psihološkome smislu. Izuzetak je ciklus, odnosno kako ju Petković nazva – „correo-dramma“ *Odisejev pas*. Jamačno, knjiga koja nastoji biti određeni društveni kronograf suočava se s opasnošću prejake zbilje koja naprosto guta književnost. Osim navedenih postupaka pokazivanja i prokazivanja – identificiranja, autor se obilato služi humorom. No za razliku od prethodnih zbirki (*Vile i vilenjaci*, *Melodije Istre i Kvarnera*) kojima je

humor centralno poetičko mjesto, a dosjetka postmodernistički repertoar vesele ironije, u posljednjoj Petkovićevoj pjesničkoj knjizi dosjetka više ne funkcionira na taj način. Ironija je nategnuta, više je kolokvijalnoga nego književnoga karaktera, primjerice: „ja domovinu imam i u srcu je nosim i brda joj i dol... / - daj ne seri, to nije tvoje. / onda: / lijepa si zemljo moja i skladna kao vodarica... / - ni to nije tvoje, majmune! / u redu, a ovo: lijepa naša domovino... / - e sad si me našo jebat, ko da ne znaš što je to.“ (*Za domovinu, IV*). Mimo činjenice koja bi argumentirala proizvoljnost ovoga teksta kao pjesničkoga, koja bi govorila o stilističkoj i sadržajnoj efektivnosti na prvu loptu, koja bi ponešto rekla o američkim utjecajima na tu vrstu pisma, ostaje nešto drugo, drugo koje slijedi logiku sadržaja teksta, kada je do njega toliko stalo: pjesma je zakašnjela. Neproblematično je, naime, tematizirati domovinu, osobito iz toga rakursa. Između ispraznoga agitacijskog budničarenja s početka devedesetih i ovoga teksta nema nikakve ideološke razlike budući da se krajnosti dodiruju. S malom razlikom: agitacija je tada bila gotovo jedino moguća, danas je ovaj tip pjesama gotovo jedino nemoguć.

S druge pak strane, u svojim vizualkama, Petković čini jednu gestu koje se većina intermedijalno osvještenijih pjesnika, ne znam zašto, odrekla. Naime autor vizualnomu kodu teksta prilazi kao usvojenomu i kodificiranomu, sada već tradicijskomu, obrascu. Stoga ne odabire neka radikalnija vizualna rješenja, nego ona mjesta koja su postala više-manje općima. Time čini dvije stvari: ispisuje vlastitu tradiciju, ne odričući je se, a s druge strane pokazuje da vizualnoj poeziji nije bio tek cilj jednokratnost, nego da se dio istraživanja trajno ukorporira u uobičajeno pisanje – poravnavanje pjesme s lijeve strane.

Završimo: *Odisejev pas*, peta pjesnička zbirka Nikole Petkovića, samo dodatno potencira dvije faze u autorovu pisanju. Prva zaključno s 1989. godinom, druga nakon toga. Iz te je činjenice, koja se može vezivati i uz dvije faze Quruma, uz dvije društveno dijametralne situacije, a time i dvije kulturološke paradigme, moguće je pratiti značajan dio tada mladoga pjesništva. Nikola Petković jamačno posjeduje značajnu, dodatnu, razliku: akademski dugogodišnji boravak u SAD-u, što su činjenice, ma koliko pozitivistički nepopularne, određujuće za spisateljsku praksu. U tome kontekstu čitanje i kritika postaju problematičnima jer univerzalizam više nije u modi, niti je konsenzualno određen, pa se postavlja pitanje kritike samomu kritičaru: nije li lokalni pogled omeđen lokalizmom, vlastitom tradicijom, koju bi jednim dijelom možda trebalo kritičarski revidirati. Bez obzira što je tu vrstu diskurza hrvatska književnost već odavno usvojila!?

## Vesna Biga: *Sjenka na uzici*

Meandramedia, Zagreb, 2009.

Postoje pjesnici, recimo poput Mihalića, koji cijeli svoj pjesnički vijek rade na sličnoj poetici i koji je dovode do savršenstva, kao što postoje autori kojima je ona uska te je više ili manje adaptiraju i/ili mijenjaju (primjer toga svakako bi bilo pjesništvo Zvonimira Mrkonjića). Zanimljivo je da oba posve legitimna i ni po čemu posebna pristupa stvaranju kod književne kritike dovode do nesporazuma, koje bi se moglo, otprilike ovako postaviti: kada usavršavanje početne ideje, poetike, koncepta i sl. postaje ponavljanje te, u skladu s time, kako na ponavljanje gledati, tj. uvažavati pojedinačni rezultat ili ga sagledati u kontekstu te kako potom i taj kontekst odrediti. Zapravo – zbrka. Drugi je pristup očigledan – kritika najčešće na česte promjene poetika gleda neblagonaklono (Mrkonjić je izuzetak!), najčešće s tezom da je takovrsni pristupi ne stignu dovršiti, razraditi ili štogod slično. Pjesništvo Vesne Bige svakako pripada prvome konceptu te u tome kontekstu ostaju i pitanja.

*Ne mogu da ne vidim* naslov je jedne pjesme zbirke *Sjenka na uzici* Vesne Bige. Tom će izjavnom rečenicom autorica odrediti vlastitu poetiku knjige koja po mnogočemu biva drukčijom od prethodnih, zapravo manje kategorijalnom. Time se autoričino pjesničko pismo značajnije približava poetikama neoegzistencijalističkoga predznaka koje značajno obilježavaju pjesništvo posljednjih desetak godina. Jamačno da se kod Bige može primijetiti slijed koji je prisutan, primjerice, i u *Četiri straha*. Pitanje imena a time i identiteta iz navedene zbirke formuliralo se u pitanje gledanja, u relaciju ja-okolina. Uostalom i *Blagdanska* priziva *Četiri jahača*: „Na deset zapovijedi svega četiri jahača.“ Stil pjevanja također je ostao sličan – procesualni narativni stil, tekstualna otvorenost prema van i prema unutra, na predmetnotematskome planu pak „svakodnevene apokalipse“ i dalje su okvir koji generira emotivnost karakterističnu za različite varijante egzistencijalnoga iskustva kao što je kod autorice, možda, najizraženija nelagoda. S druge strane, u prijašnjim je zbirkama etička komponenta pjevanja nalazila svoj društveni kontekst, a zbog njegove je promjene etička komponenta jednostavno ostala bez svoga prizvanoga člana. Stoga je društveni pokretač Bigina pjesništva izrazito subjektocentričan, u tome kontekstu i pošten, ako ćemo za pravo. Pošten jer shvaća nemoć uspostave bilo koje mjere osim vlastite, stoga nimalo slučajno zbirku ne završava stihovima: „(...) Ponekad je dovoljno pogledati kroz prozor, /



postaviti sebi malo pitanje i onda sačekati / da se više ništa ne dogodi, da se više nikad ništa ne sazna!“

Pitanje lirskoga subjekta korespondentno je logici proizvodnje fotografske slike koja prirodu „prenosi“ u kulturu. I pitanje naslovne „sjenke“ određeno je medijem slike, u čijoj pozadini nije samo Biginino pjesništvo, uostalom ni Dragojevićevo, kao općim mjestom „stvari“ samih, već je riječ o mnogo širim odnosima slike i pisma. Ako pismo rezultira pojmovnim mišljenjem, onda je udaljavanje od svijeta potpunije što je više riječ o opisivanju slika samih. Dijalektična situacija odnosa pisma i slike jest ono što otvara različite perspektive, u konačnici s jednom posljedicom – „teatralizacijom slika života“, kako je to lijepo rekao Žarko Paić govoreći o kraju povijesne slike i njezine veze s „iskonskim vremenom“. Pjesništvo koje ne posjeduje višak imaginarnoga, kao Bigino, već aplicira realno u konačnici je osuđeno na platonističku sliku umjetnosti i svijeta – što je opće mjesto svijeta kao sjene. Bigina sjena nije tek uvučena u spoznajne odnose između sfera realnoga i idealnoga, nego ona operira i na razini medija između dviju razina znakova – fizičkih/materijalnih te psiholoških. Na tome se procjepu i događa i razdjelnica poetika – od neoegzistencijalizma koja u oponašanjima realnoga i transformacijama u emotivna i simbolička polja realizira otklon od idealnih, tj. poželjnih stanja subjekta do pjesništva slikovnoga mišljenja koje realnome prilazi s konceptualnoga „kolodvora“. To će poetičko i svjetonazorno kruženje biti gotovo hermeneutički uzorno, stoga i objašnjivo unutar sebe, vlastite poetike, bez većega dodira s koncepcijama pjesništva uokolo njega. Drugim riječima, iz rakursa autoričina pjesništva: slika vanjskoga ujedno je slika unutarnjega, jezik kojim se opisuje viđeno, a viđeno je uvijek slika, već je slika koja uvjetuje jezik i vlastitu strukturu opisa. Stoga je gledanje proces u Biginu pjesništvu koje istovremeno i opisuje i govori. Uostalom, izrijekom će i reći „ (...) ovim svojim očima / mogu gledati, s ove ili one strane kapaka (...) (Takva kakva sam)

Postoji određeni krug pjesnikinja na kojima se mogu promatrati učinci onoga čime se bavi sociologija književnosti, odnosno kulturalni studiji. Tu mislim na Jagodu Zamodu, Zoricu Radaković, djelomično Sonju Manojlović te svakako, među ostalim nespomenutim autoricama, i Vesnu Bigu. Svima je zajednički položaj koji bih, priručno, nazvao „poznatom marginom“, a koji je moguće, zapravo i potrebno, promatrati i u širim kontekstima od književne kritike. Svima je njima zajednička i činjenica da vrlo autentičnim pjevanjima šire izražajne mogućnosti hrvatskoga moderniteta. S

napomenom da Bigino pjesništvo tijekom devedesetih, kada i nastaje, nadilazi tautologiju neoegzistencijalističkoga pjesništva u njegovoj opsesivnoj prožetosti „stvarnošću“ uvodeći je u zonu gdje još uvijek funkcioniraju metafore, prenesena značenja, simboli, gdje određeni vid metafizičkoga još uvijek nije iščeznuo iz obzora. Ono što se kod Bige pak može primijetiti jest isto tako određeni vid manirizacije vlastita pjesničkoga pisma, koje ide na sigurno. To jest, koje multiplicira vlastitu poetiku, što je ovom zbirkom podosta vidljivo.

**Damir Šodan: *Pisma divljem Skitu*****HDP, Zagreb, 2009.**

Rijetke su knjige koje me iznenađuju lakoćom, a da su miljama daleko od brbljanja o svakodnevnim banalijama. Knjige koje još uvijek njeguju kultiviranost, koje se ne iscrpljuju u tautologijama, gotovo da su arhaične, no zato su poželjnije, namijenjene pažljivijemu čitanju. Mašta, invencija, oštroumnost, duhovitost, erudicija i lakoća vjerujem da su opisi svake knjige pjesama koja ne želi biti podložna jednokratnim emotivnim pražnjenjima. Deskripcija lišena konteksta, funkcionalnost, jednoznačnost svakako nisu primjenjivi na ozbiljno pjesništvo. Knjiga pjesama Damira Šodana *Pisma divljem Skitu* rijetko je štivo objavljeno posljednjih nekoliko godina koje, zapravo, srednjemu naraštaju hrvatskih pjesnika postavlja izazov kultiviranosti. Ono ne samo da objedinjuje sve što već rekoh, nego čini elementarnu gestu prema pjesništvu: vraća mu kontekst. Autorov je kontekst, onaj najbliži, prethodna mu zbirka – *Srednji svijet* – koju diskurzom slijedi. To znači da se kultura u vrlo širokim registrima prezentira kao komunikacijski fenomen, duhovni prostori bivaju ujedno i materijalni. S tom se sviješću konstituira i subjekt pjesme koji iz rasutosti svijeta formira vlastiti mikrokozmos. Individualno i opće pomiruju se, primjerice, u pjesmi *Preko puta Spinozine kuće* u kojoj se uspostavljaju relacije između Spinoze (kao daleki odjek), subjektova svakodnevnoga iskustva te multikulturalne zajednice. Zapravo se po tome obrascu – osobno + kulturalno + univerzalno – čitav Šodanov poetski svijet slaže. Svjestan da suvremena društva funkcioniraju spektaklično, autor nužno pribjegava ironiji. Kako se ne bi samo u besvijest *trošile* dopadljive slike, nužno je bilo uspostaviti odnos prema prošlosti. Nekako mi se čini da je upravo taj izraziti aspekt intermedijalnosti te masmedijsko-kulturološki model integracijska točka ne samo poetike, nego više autorskoga habitusa. Naimalo naivno kada i imenuje, primjerice Šalamuna, koji je ne samo izuzetan pjesnik nego i kod nas izuzetno cijenjen/utjecajan autor, Šodan vlastito pismo metatekstualno postavlja prema referentnome naslovu. Sve u svemu, koncept mu je krajnje semiozičan – sve se otvara prema svemu, nijedan sadržaj nije dovoljno uzvišen, svet i sakralan da ga se ne bi spustilo, osvjetovilo, demitologiziralo – i obrnuto. U vremenu obilja – tehnološkoga i kulturološkoga – ono ulazi u vrijednosni sustav svijeta te ga kao takvo i određuje. Drugim riječima, književnost se prilagođava označiteljima koji često i nemaju svoje realne položaje te se stoga prikazuje upravo u temeljnomu obliku – umjetnome.

Šodan, i to mu je najvažniji aspekt pisanja, ne podliježe kulturi na razini prizivanja imena, a time i njegova značenja, nego diskurz prilagođava tehnološkomu svijetu. Što znači: fragmentarnost, simultanizam, pripovijedanje, kadriranje, slikovitost, hibridizacija... No, što je jednako važno, ne nasjeda na čestu zamku pisanja – prilagođavanje sadržaja teorijskomu konceptu jer, važno je istaknuti, Damir Šodan nije konceptualni pisac premda ga u određenoj mjeri koristi. Ali, kako dobro pjesništvo ne nastaje jedino na znanju, umjetno uspostavljenom eruditnom rasteru, nego nužno mora posjedovati i lakoću, zvali je mi energijom ili strašću, ono dakle nužno mora, nije li konceptualne naravi, u sebi posjedovati i nešto emocije. Pa u pjesmama, primjerice *Kako je čitao Hitler* ili *Kreutzerova sonata*, nije toliko bitno što možemo u pozadini vidjeti ne samo Enzensbergera ili pak Rozewicza, nego što nam autor u nepretencioznoj maniri servira emotivni odnos, koji je ujedno i ideološki. U hrvatskome pjesništvu srednje generacije Šodan je najbližnji Žarku Paiću. Kao što rekoh, pjesništvo Damira Šodana pomiruje znanje i intuiciju, ono pokazuje, između ostaloga, da je u izravnoj vezi s različitim znanjima, pa i filozofijom, koja joj nedvosmisleno daje dubinu. No poezija ju premašuje stoga što s malo riječi može izreći istine filozofiji nedostižne, kao primjerice u pjesmi *Derrida* gdje poentira, sažimajući sumrak humanističkih (kontinentalnih) diskurza – „ (...) iz tautologije u entropiju.“ Toj se istini nema što dodati osim što ju Šodan kontekstualizira u svojevrstne, pretpostavljam osobne, vidokruge, utjecaje, poticaje: Freud, Andaluzija, Spinoza, Tolstoj... zapravo čitava „osobna mitologija“, što bi rekao Ervin Jahić.

Na kraju mi ne preostaje reći ništa drugo nego što sam već jednom rekao za *Srednji svijet* budući da je nosivi dio knjige, pa i kontekst ostao isti: Knjiga Damira Šodana *Pisma divljem Skitu* svakako je knjiga registracije i komentiranja svijeta – onoga koji zovemo stvarnošću, ali i onoga virtualnoga – književnoga, i općeumjetničkoga. Ona, premda predmetnim toposima pristupa krajnje racionalno (čini mi se da je njezina slikovitost rezultat ozbiljna čitanja), posjeduje tu dozu poetske neuhvatljivosti. Bez pretjerivanja može se reći i za Šodana, koji je prije slikovni no pojmovni pjesnik, da je njegova poezija mediteranskoga prizvuka što ujedno znači da je izrazitije eklekticistička kao i okrenutija figurama pamćenja, nekovrsnomu obliku historizma koji se derivirao pod utjecajem poststrukturalističkih kretanja, a da se predmetnotematski toposi i ne spominju. Šodanova je knjiga ponovno pravo osvježenje i svakako ulazi u sam vrh

---

najmlađe poetske produkcije, ali i ne samo nje. Kako bilo, pokazao je zavidnu dozu i znanja i rafiniranosti potrebnu za pisanje dobre poezije kojoj ne nedostaje strasti.

## Dario Rukavina: *Tri dana*

Naklada MD, Zagreb, 2005.

Premda se posljednjih nekoliko godina pjesništvo udomaćilo na internetu, bilo da je riječ o *online*-portalima (primjerice *poezijaonline portal za obične smrtnike i putnike namjernike*) ili pak da se govori o blogosferi, ono se tek odnedavno pokušava izmjestiti u tiskani prostor knjige. Jamačno je Krešimir Pintarić, ne varam li se, prvi i najzaslužniji za izlazak iz *online*-prostora i za ulazak na njega te se stoga njega može smatrati virtualnim književnim pedagogom. Osvojajući prostor, demokratizira ga te se danas može ustvrditi da smo u svemu neumjereni pa tako i u blogomaniji. Jedan autor – Dario Rukavina – još je jedan spisatelj koji virtualni i teorijski svijet mijenja svijetom koji smatramo stvarnim, u čijoj iluziji svi prebivamo, sasvim pristojno.

Knjiga Daria Rukavine *Treći dan* nenametljivo otvara nekoliko prostora koji svojom olakotnošću ne izgledaju nimalo programatsko-konceptualni, premda sadržavaju sve one karakteristike toliko značajne za pjesništvo devedesetih. Pa ako je egzistencija ponovno mjesto stjecanja traumatskoga identiteta ili ako je žudnja (za žudnjom) isto tako želja za vjerodostojnim pokazateljima života, odnosno ako sentiment, melankoliju i patetiku shvatimo kao emotivnost dislokacije, od kolektivnoga prema subjektivnome, od objektivno korelativnoga do narcističkoga, naravno da je i u društvenome smislu onda sasvim razumljivo da se ispod „šinjela“ iliti kabanice ne može tek tako bez „posljedica“. Možda najveća posljedica jest u posljedičnosti *Trećega dana* za repeticijom emotivnoga, za variranjem i perpetuiranjem, prijenosom, nadograđivanjem i usložnjavanjem temeljne emotivnosti – melankolije. Generirana klasičnim nedostacima životnoga, ona otvara prostor smrtnome, no zanimljivo je jedno mjesto u njoj koje se čini toliko bitnim Rukavini: naime, pisanje. Ne (post)strukturalistička skribomanija i skriptura, nego vjera u obnoviteljsko-iscjeliteljsku moć pisanja pjesme, što je sasvim suprotan smjer pisma od značajnoga dijela naraštaja koji se temelji na njezinu iscjeliteljstvu kao sasvim privatnome i malome osobnom dnevniku, pa i spomenaru za svakodnevne radnje. Dario Rukavina u tome smislu kudikamo više obnavlja njezin kontekst, pa je tako sličniji Davoru Šalatu ili pak Dinku Telećanu, pa čak i poetički udaljenijemu Damiru Šodanu.

Koliko mi je poznato, pjesništvo na internetu, osim ako se ne drži klasične šablone pa se od oknjiženoga razlikuje jedino u mediju u kojem se pojavljuje, otišlo je u smjerovima intermedijalnoga eksperimenta – spoj vizualno-tekstovnoga, zvučnoga, slikovnoga, videosferičnoga itd.. U tome smislu Dario Rukavina sasvim je tradicionalan. No u jednoj pjesmi ta vrsta prekrasnoga očovječenog čudovišta pokazuje se u autorovoj *Techno-kabali*: „In einem Büro / 135 BPM-a / In einer Werkstatt / D.J. – MAG / Im Supermarket“. Tom se pjesmom može objasniti cjelokupna psihološka arhitektonika zbirke *Tri dana. Pojest ću kremšnit u kod Vinceka* sasvim je realno mjesto kojega se i s ove strane kompjutora, dok pišem kritiku pjesništva Daria Rukavine, može osjetiti. To zbiljsko, koje, ako se ne varam, dolazi nam iz blogosfere te stoga *Putovanja* doista „počinju nekim nemirom“ – putovanje, od monitora, preko bloga do otiska na papiru. U tome se putovanju očituju i neki temeljni aspekti dislokacije subjekta i njegova psihička ustrojstva – „kako postići stanje potpune odsutnosti želja“ pita se Rukavina otvarajući pitanja njihovih virtualnosti i njihovih prostornih smjerova jer s jedne su strane internetski forumi, a s druge knjige, moljci i hladnoća. Dakako da su tu psihološki aspekti hladnoće mogu iščitavati sasvim općenitim psihološkim mjestima, no to je valjda temeljni osjećaj monitora. No što se u autorovu pjesništvu mijenja kada nije *online*? Je li „loš dan za heroje“ koji završava kremšnitom kao nadomjestkom punine, topline – emocije općenito Rukavinino trajno omeđenje ili se „otok bez svjetionika“ može čitati i u nekome drugom obzorju osim tjeskobe i melankolije? Rekao bih da je to, ako ne jedini, onda svakako dominantni obzor. To mišljenje podupirem autorovim temama vezanim uz vrijeme, prolaznost, vječnost – pa onda često i kategorijalne smjerove ili „crno-bijeli svijet“ koji se zahvaljujući terminativnostima može interpretirati kao nedostatak vremena za finese ili pak mu prići s druge strane – sa strane jakih posrednika, emocija, impulsa. Kako bilo, navedeni će emotivni svijet biti, čak i prečesto, određen jednom trivijalizirajućom figurom – patetikom. Ona se neće pojavljivati u *Tri dana* u svojoj herojskoj povijesnosti, pritom mislim na etimologiju, nego će prije biti upravo nusprodukt suvremene zapadnjačke emocije – tjeskobe i melankolije. Doduše, ne baš suvremene, možda tek moderne, a sigurno još iz vremena crne žuči. No to je već druga priča.

*Tri dana* Daria Rukavine sasvim je pristojna knjiga bez imalo pretencioznih i nametljivih signala u sebi koji bi pretendirali na zaposjedanje prostora. Štoviše, čini se da je realizacija knjige uspjeh sam po sebi te stoga se u njoj prepoznaje rad, brižljivije

metaforičko zaplitanje nego predmetnotematsko rasplitanje. I premda je u zoni nedvosmislenoga, ta je knjiga, iskrena u svojoj naravi, pokušaj adaptacije lirskoga, i to sasvim pristojan. Dakako, njezini su dometi ograničeni, no unutar blogovskoga pjesništva, koje se odlučilo na medijsko-kodni iskorak, sasvim je relevantan projekt.



## **Dominko Blažević: *Na Andromedi***

**AGM, Zagreb, 2009.**

U posljednje vrijeme svi veći izdavači, ili barem oni koji drže do sebe počinju, doduše polako, mimo tržišne logike, na vlastitu financijsku upitnost, nešto više pažnje no dosada posvećivati pjesništvu. Etablirani književnici lako pronalaze prostor, a onima mlađima to je kadšto pravi uspjeh. AGM sasvim je sigurno jedna od tih izdavačkih kuća koja navedenu „strategiju“ pokušava ustaliti. Htio bih reći sljedeće – objavljivanje vlastite prve zbirke u takvoj nakladničkoj kući nije mala stvar. Ne bih želio da me se shvati kako pjevam laude AGM-u, ali interesantna je ta tendencija i dobro bi bilo vidjeti što se događa na nakladničkoj sceni, u domeni pjesničke riječi – VBZ, AGM, Fraktura, Algoritam, ne računajući pritom institucije kojima je to u domeni posla – Maticu, HDP, DHK. No vratimo se mi samoj knjizi.

Naslov zbirke pjesama Dominka Blaževića *Na andromedi*, jasno, neologistički, sugerira dvije stvari – spiralnu galaksiju s jedne strane, a s druge – među, granicu. Pretpostavljam da se značenje teksta treba tražiti u pojmu granice – koja razdvaja, odjeljuje, udaljuje i u tome smislu ona je ne samo prostorna, vizualna nego i mentalna kategorija. Andromeda je, bar tako mislim, jako daleko. Koji bi bio mogući prijevod? Možda granica koja razdvaja svjetove, bliske i daleke, svejedno?

Ono o čemu Blažević u tekstovima govori rudimentarno je: snovi, vrijeme, gradovi, prolaženje. Prolaženje kroz predjele, vrijeme, situacije, kroz prostor, materijalni i duhovni. Recimo da bi to bio osnovni predmetni registar autora *Andromeđe*. Kako? Tako što mu je temeljni konstrukcijski model pogled, u skladu s time i opis. Bez obzira opisuje li viđeno „unutrašnjim ili vanjskim vidom“, sasvim je razumljivo da gledanje biva u autorovu diskurzu ono što je Wittgenstein u svom *Traktatu* izrekao – „logička slika činjenice je misao“. Na tim se temeljima gradi i umjetnost, pojednostavljeno rečeno, tako što se od referencije između riječi i stvari otvara put između stvari/činjenice i misli, odnosno simbola. Zapravo se u hrvatskome neoezistencijalističkom pjesništvu predmeti stvarnosti, prepoznatljivi po bilo kojoj osnovi, otvaraju manje simboličkome, a više emotivnome. I, čini mi se, tu nastaje problem toga pjesništva. S obzirom na to da svima zadana stvarnost otvara sličan emotivni registar, nije ni čudo da se pjesništvo unutar toga modela slabo diferencira. A i kako bi kada se vrlo rijetko aktualizira osobna

simbolika, a time i mjesto razlike unutar postojećega poretka. To su opća mjesta Blaževićeve lirike i ni po čemu se ne razlikuje od većine modelskih mu pjesnika. Ako je, primjerice, granica mjesto koje određuje navedenu liriku (granica zemalja, prostora – gradova), mogli bismo ga, primjerice, staviti u sličan, „izmješteni“ kontekst Damira Šodana. Razlika između dvaju pisanja možda nije do te mjere u emociji, pa ni u predmetnosti svijeta, već u tome što Šodan razumije da je prava, ako ne i jedina stvarnost mjesta u kojemu boravimo – kultura, a iz toga proizlazi i medij. Takovrsna nadogradnja nedostaje pjesništvu Dominka Blaževića. Čitav prvi ciklus – *Kusur sna* – nije iskorišten da bi se, što se možda podrazumijeva, otvorio prema slikovitome i simboličkome, nego govori o gubitku, stoga i o sitnišu. Bez obzira je li riječ o subjektovoj nelagodi, tjeskobi, čitavu nizu, uvjetno rečeno „negativnih“ emocija, ili pak o pokušaju da se temporalnost odmakne od pojedinačnoga, u konačnici rezultat je jednak – plaćen je danak ukinuću velikih priča. Sada imamo na djelu sijaset malih priča u pjesmama. To je razotkrilo cijeli koncept: kada pisac može biti svatko tko piše, onda nije ni čudo da imamo, malo pojednostavljeno rečeno, jednaku predmetnost, jednake emocije, jednaki izvedbu, zapravo atomiziranu ideologiju. Unutar takvoga spisateljskog područja borba za stil borba je za vrijednost. Rekao bih da knjiga *Na andromedi* nije uspjela pronaći mjesto razlike. Što ne znači da nema dobrih pjesama.

Zbirka pjesama Dominka Blaževića interesantnija mi je po svojim općim mjestima nego posebnostima. Prije svega ponovno se, po tko zna koji put, u hrvatskome pjesništvu opsesivno urbanost čini ideološkim mjestom. Ono što kvalitetno određuje autorov diskurz jest činjenica da urbane elemente prikriva, demitologizira te da ih prvenstveno postavlja u odnosu prema čovjeku. Ono pak što smeta jest neizostavno ukazivanje da je gradska kultura zapravo kultura XX. stoljeća što ga je Voltaire, ipak nešto ranije, nazvao „vijekom sitnarija“. Fenomenologija sitnoga ili vrijeme sitnarija, opet su dijelom metanaracije, koja nije kadra realizirati koncept, integritet, pa čak i toliko „omraženu“ cjelovitost. Stoga nipošto ne čudi simultanizam, možda čak točnije slučajnost pri deskripciji, fragmentarnost kojoj cilj nije središte, ali ni fragment. Ima izuzetaka – pa ako je i predmetni sloj općenito opći, onda je onaj kontekstualni povremeno puniji, osobito bih istaknuo dobru pjesmu *Ti koji ulaziš u Sarajevo koje te ne treba, čiji nisi*.

Pa kada već navodim pjesme koje zaslužuju pažnju, a koje nisu refleksi ravnodušnosti, nego i kontekst vremena, izdvojit ću tek dvije. Osobno mi se dobrim čini tekst *Njih dvoje (uz posvetu)*. U njemu autor povezuje prošlost i sadašnjost,

apostrofirajući glasovitu misao o svemu što se vraća. Uspjevši u emotivno izrazito nabijenoj pjesmi izbaciti ma i najmanji prizvuk patetike, Blažević je pokazao pjesnički potencijal. Posljednja pjesma zbirke čini mi se izvrsnom. Navodim je u cijelosti:

„Iz knjige o zemlji

Na kraju svijeta nitko se ne javlja na informacijama:

Sve je već rečeno.

Danima već sve se smanjuje.

Prognoza vremena je: bit će ga sve više. Ostanite.

Svi trajekti su otkazani, svi odnosi zamrznuti.

Trava urasta u zemlju.

Tamo gdje bi trebalo biti nebo, sad je nešto što

Nikad dosad nismo vidjeli.“

## **Franjo Nagulov: *VK biceps***

**AGM, Zagreb, 2009.**

Suvremena me hrvatska književnost neprekidno podsjeća na stvarnost stvarnosti. Tu jasnu tautologiju s kojom je u nerazdruživoj i neizdrživoj vezi ona koristi kao svoj supstrat bez koje je i ne bi bilo. Ponavljanje, dugotrajno i opsesivno, u nekoj kulturi govori o njezinoj traumi. Rekao bih kako se ona detektira dvojako – s artificijelne i sa socijalne razine. Prvu su uzrokovali različiti postmodernistički diskurzi formirani na beskonačnome maniriziranju, drugu pak epistemološke promjene na Balkanu. I sada imamo to što imamo: stvarnost kao Realno uvijek nam je s one strane, neuhvatljiva, različita, Druga. Hrvatska ju književnost, u znatnoj mjeri, pokušava dohvatiti, opisati, odrediti, definirati – najčešće negativnim kategorijama, koje zapravo opisuju vlastitu nemoć – diskurzivnu i kulturnu. Stvarnost je postala već dominantnom ideologijom, ništa izvan nje, ništa što ne posjeduje „pouzdanu“ referenciju nije u vidokrugu, zapravo je odsutno. Ne prelazi li ta odsutna prisutnost mašte, invencije, ludizma ili štogod slično u nedostatak, koji tek bolno trebamo u književnosti ponovno steći? Mislim, tako, da je pjesništvo zapravo jedino i sazdana od mašte ili, možda točnije, granica mašte. No što kada mašta poklekne pred traumom, intimnom i kolektivnom, društvenom i kulturnom, rodnom, vjerskom, nacionalnom, dakle pred stvarnošću? Mislim tako da smo tada zapeli u siromašnim vremenima. Pitanje vrijednosti tada je pitanje interesa, a pitanje interesa pitanje je ekonomije. Drugim riječima, pisanje o stvarnosti, pa i kada je o pjesništvu riječ, prvenstveno apostrofira napetost između vrijednosti i interesa. Sasvim razumljivo da u neoliberalnim tržišnim ekonomijama i pisac ima interes biti dostupan, znači čitan, znači razumljiv. Dobar dio hrvatske književnosti želi biti dopadljiv, aludira na ugodnost, koja je pak u domeni hedonizma (kulinarstvo, putovanja, seks...). Umjetnost je, iz te perspektive, lijepa ukoliko je ugodna. Pa ipak! Kako kaže Umberto Eco, djelo tada „nije interpretirano nego upotrebljeno“. Što ću onda u tome kontekstu s drugom knjigom Franje Nagulova *VK biceps*?

Upotrijebiti je tako što ću u njoj iskoristiti ono što mi se sviđa, primjerice ironiju kojom se Nagulov vješto i obilato služi. Ali sviđanje jednog elementa u knjizi nije nešto što se ne bi moglo odrediti afektivnošću, jednom malom i sasvim subjektivnom ljubavlju prema navedenoj figuri misli. Znači trebalo bi pokušati djelo razumjeti u približno onoj

mjeri koje nam se djelo pojavljuje, trebalo bi ga opisati. Nakon prve zbirke *Tanja*, koju je kritika dobro prihvatila, Nagulov je od nekovrsnoga koncepta odlučio krenuti ponešto drukčijim putem. Promjena je po sebi pozitivna, osobito realizira li se određenom razinom diskurza. Ono što Nagulov u *VK bicepsima* čini jest opisivanje društvenoga konteksta lirskoga subjekta te njegova psihofizička statusa. Društveni kontekst urbanoga sadržaja koji je poprilično općenit, zatim različite kulturološke asocijacije (Heraklit, Almodovar, Tyson, Isus, Ginsberg...) što se kreću u svim smjerovima, studentsko okružje. Lirski pak subjekt poprilično grubo posreduje stvarnost, prvenstveno onu psihološku – riječ je o deziluzioniranome, relativno često pijanome subjektu, ironičnome i povremeno melankoličnome, često i sasvim pubertetski prikazanome. Otprilike je to – to. Što, dakle, dalje, kakav zaključak iz toga izvesti? Prije svega prepoznajem neoegzistencijalistički već kodificirani model koji se u suvremenoj hrvatskoj književnosti postupno razvija. Nije li ponavljanje elementarnoga manirizam? Jedan značajan dio hrvatskoga pjesništva u sebi se iscrpljuje. Paradoksalno, takva je karakteristika svojstvena eksperimentalnoj umjetnosti, zbog svoje geste, ali ne i književnosti koja želi biti dopadljiva. Prepoznajem i neke druge modele, masmedijsko-kulturološke, kojima se želi (pri)kazati ne samo društveni, već i subjektivni (formativni?) kontekst. Zapravo mi se čini da je nemoć centralno mjesto zbirke – nemoć konstituiranja nerelativizirajućega glasa koji ima svoju emotivnu inačicu – ravnodušnost. Predrag Finci izuzetno je točno rekao da je umjetnost manifestacija živoga, to uporno kod nas ponavlja i Maleš. I čini mi se da tu leži problem – Nagulov život više-manje prikazuje u stvarnosnim kategorijama uz koje neizostavno ide egzistencija. Ničega problematičnoga u tome nema osim što uz pitanje sadržaja (onoga što se prikazuje?) valja nam postaviti i pitanje načina („kako“ se sadržaji prenose?). Život se manifestira u načinima na koje se postiže određeni učinak. Nagulovljev diskurz tu je prilično predvidljiv. Opisi događaja, okoliša, subjekta ili točnije čisti glagol: opisi radnje stanja i zbivanja. Predvidljiva je i ironija, duhovitosti nema, ali se neprekidno pripovijeda, ritam pjesama poprilično je sporedna stvar, kao i njezina melodija. Pjesništvo je svedeno na golo „što“. Već poznati, barem iz dva hrvatska izvora, od kojih je posljednji situiran u devedesete godine. Zapravo standardno.

Nagulovljev standardni diskurz pristojno je pismen i zapravo posjeduje standard koji nipošto nije zanemariv, ali baš kao i svaki standard – zamjenjiv je sličnim proizvodom. To je problem tržišta, traži se originalan proizvod. Toga nedostaje. Ali to je

možda manje autorov problem, a više okcidentalne kulture u kojoj se nalazimo, koja je u umjetničkim stvarima odustala od inovacija, od razlika, autentičnosti. Riječ je, iz moje perspektive, o solidnoj zbirci koja mitologizira dezintegrirani subjekt, opisuje banalnu svakodnevicu te apostrofira ravnodušnost.

## Helena Burić: *Kratka povijest bolesti*

HDP, Zagreb, 2009.

Prva je knjiga uvijek u tešku položaju. S jedne strane otvara poetiku, prikazuje se, pokušava etablirati, a s druge strane može postati utegom od kojega se teško odmiče. Puno je primjera prvih knjiga koje su obilježile cijeli naknadni opus, bez obzira koliko je on obuhvatan. Sva sreća da je suprotnih primjera kudikamo više. Tijekom posljednjih dvadesetak godina pojačala se „nestrpljiva“ praksa kod pjesnika – nemajući vremena za ovjeru vlastitih poetičkih traženja u književnim časopisima, nemali se broj njih odlučuje za brži put – objavljivanje knjige. Ukoliko je ona narodna deviza točna – „polako ići, daleko stići“ – onda bih mogao reći kako pjesnički put, uz neke manje stranputice koje joj otvara njezina prva knjiga, Helena Burić ide u pravome smjeru: klasični i elektronski časopisi, priče, zapravo je riječ je perspektivnoj autorici, no redom.

Stihovima „Liječim samo stvarnost (...)“ započinje knjiga koja gotovo programatski uspostavlja bolest: Realno. Kako pristupiti knjizi koja odmah detektira problem bola, patnje, konačno i traume, ali čija realnost neprekidno izmiče? Najveći hrvatski pjesnik bolesti Tonči Petrasov Marović od bola je učinio vlastitu mitologiju u kojoj je Job svakako amblematsko mjesto, postavlja se pitanje je li i autorica Helena Burić krenula sličnim tragom. Odgovor: njezina su pjesnička rješenja bitno drukčija. Pa kada se zbirka zove *Kratka povijest bolesti*, a u njoj nalazimo četiri istoimene, ulančane pjesme, onda dolazimo do oksimorona – „kračina“ koja se dugo izriče, koja se neprekidno ponavlja, koja ima vlastitu povijest. Ali zbirka ne doseže do manirističke poetike, što bi nam oksimoron sugerirao. No autorica nam ne osigurava ni približno značenje bolesti osim one koja je jezična. I obje navedene karakteristike kao da nas vraćaju Maroviću, ali tako ipak nije. U prvoj je pjesmi bolest imenovana – monodramom, dok nakon posljednje, *Kratke bolesti IV* Helena Burić ispisuje istoimeni tekst. Centralno mjesto knjige, njezino Realno stoga bi određivala drama, koja se manifestira i u psihologiji lirskoga subjekta i u jeziku. I na toj je razini knjiga konzistentno realizirana. Ako monodrama označava dileme subjekta, oblike urušavanja, unutrašnje rascjepe onda, da bi pjesma bila uspješna, jezik mora biti sukladan, korespondentan takovrsnoj dramati. I to Helena Burić uspješno realizira putem paralelizama, fragmentarnosti (gramatikalne, semantičke), pripovjednosti. Ako smo bačeni u jezik, onda je i pitanje egzistencije jezično

pitanje. Zanimljiva je gradacija zbirke – četiri pjesme kulminiraju *Monodramom*, koja u sebi uključuje poetiku – neoegzistencijalizam, ali i na toj finoj semantičkoj razlici i – drugi književni rod, odnosno njegovu vrstu. Stoga je na temelju ne razlike već sličnosti autorica zapravo izgradila zbirku koja je, što dobro primjećuje Ivan Herceg, dijaloškoga karaktera. O karakteru toga dijaloga nešto je već rečeno, drugo je stvar njegove percepcije jer su pjesme nerijetko apelativnoga karaktera. Je li riječ o Drugome ili intersubjektivnome, kao što sam do sada upućivao, rekao bih da je svejedno.

Knjiga, što se već iz naslova jasno razabire, govori o odlascima: *Sutra ću ti predložiti da odemo, Nikada ne ostaješ, Kada odem, Izuzmite me od posjeta žalovanju, Monodrama (izgubljeni odlasci, vita je finita)*. Zapravo su odlasci učinjeni maštarijom, a svaka je jedan trag neizrecivoga. Uglavnom se mašta lirskoga subjekta vezuje uz Drugoga, njemu se usmjerava, u različitim performativnim oblicima. Ti su odlasci gotovo redovito usmjereni budućnosti, stoga nipošto nije slučaj što se često dovode u kontekst sna. Rekao bih da autorici mjestimično pjesništvo postaje predvidljivo. U prvome redu mislim zbog karaktera ponavljanja – bolest ima najmanje četiri pjesme, odlasci najmanje šest, u zbirci koja se sastoji od 33 teksta. Tako da joj opsesivne teme postaju utegom jer u knjizi ne osjećam niti vidim tragove konceptualnoga uređenja, pa da u tom smjeru tražim opravdanje. Ipak, iza cijele te površinske opsesivnosti leži prava mjera zbirke: strast, emocija. U skladu s time pravo bi pitanje onda glasilo je li Helena Burić u iskazu uspjela pronaći optimum odnosa između onoga što se govori i načina na koji se to kaže. Jednim dijelom joj to uspijeva s obzirom na to da joj nabranjanja, često i nemotivirane slike omogućavaju energetske protok, što je, u konačnici, središte svakoga pjevanja, ono jezično neopisivo mjesto.

Sve u svemu, prva zbirka pjesama Helene Burić *Kratka povijest bolesti* boluje od nekih manjih početnih tegoba, no generalno bih rekao kako ona na gotovo nevidljiv način uspijeva nadići neoegzistencijalistički diskurz, što joj je temelj, da bi se poetički otvorila prema razigranijim varijantama. Upravo na oblicima razigranosti njezino pjesništvo, čini mi se, može graditi neki budući ulog.



## **Hrvoje Jurić: *O nastajanju i nestajanju***

**AGM, Zagreb, 2005.**

Poezija u prozi zahvalan je žanr između ostaloga zato što može razviti priču, zato što može preuzeti govore gotovo nespojive s „klasičnim“ oblikom pjesme, zato što se može puno slobodnije upuštati u miješanja, pretapanja, kombiniranja, ostajući pritom poetičnom – metaforičnom i igrivom, a da joj metonimijsko načelo pritom ne našteti, nego je dodatno obogati i učini sadržajnijim. Uostalom, u *Našoj ljubavnici tlapnji*, načelo neuhvatljivosti, znači neopisivosti potvrđena je u svojoj dijakronijskoj perspektivi. Upravo zahvaljujući tomu svojstvu sveprotežnosti, pjesma u prozi opire se znanstvenomu definiranju premda je gotovo izvjesno da kod detektiranja njezine forme nema većih problema. Sva moć i nemoć scijentističkoga uma njoj nipošto ne odmaže, dapače, čini od nje poželjnu destinaciju.

Hrvoje Jurić u svojoj novoj zbirci *O nastajanju i nestajanju*, nakon *Nominativa*, vjerojatno je preskočio pokoji padež. Zbirka je to poetsko-proznih zapisa kojima, barem se meni čini, ništa ne nedostaje. Čak štoviše – mogu reći da, sasvim nekritički, jedna od rijetkih knjiga mlađih autora koja u sebi posjeduje čitateljsku dimenziju. Nije dosadna, nije stereotipna, o stvarnosti je, ali je nadilazi, o osobnome je, ali nije patetična i puna je općih mjesta, o pojedinačnome je, ali je i univerzalna, dovoljno liriska da bi bila filozofična, dovoljno utjecaja može se u njoj prepoznati, dovoljno da bi bila autonomna.

Na razmeđi između opisa, svega što ulazi u vidokrug, između pripovijedanja, naoko svega što se može ispričovijedati te između meditacija o svemu prethodno navedenome, između registracije, referencije i karakteristične poetske opservacije o viđenome i doživljenome, pjesništvo Hrvoja Jurića prije svega određeno je fenomenologijom. I to u njezinu osnovnome značenju koje sve fenomene podvlači pod rad svijesti, bilo da je riječ o prividu bilo o suprotnosti – istini. „Povratak stvarima“ stvarnosti kod autora nije redukcionistički određen, nego se uporište nalazi u psihologiji, u različitim asocijativnim i spoznajnim vezama s bićem, sa subjektom. Povratak stvarima opisuje karakter subjekta. No njegov identitet nije bez ironije u tekstu „osobni identitet“ usmjeren ne prema sebi, identitetu subjekta pjesme, nego, naprotiv, prema teorijskim modama koje se kod nas relativno brzo smjenjuju, pa se tako pitanja kulture i kulturnih, valjda i nekulturnih identiteta sada papagajski ponavljaju. Takovrsno polemiziranje s

filozofijom i sociologijom, psihoanalizom i kulturalnim studijima vrijedno je zato što ponovno nastoji pjesništvu dati moć koju je ono u međuvremenu, razumljivo, izgubilo. Aktivistička gesta, u svakome slučaju programatska, gotovo bernhardovski direktna.

No bilo bi neozbiljno ne primijetiti da se i religijskomu pejzažu u autorovim pjesmama posvećuje stanovita pažnja. Riječ je o „usebljenju“, kako kaže istoimena pjesma, o proizvodnji scenarija poistovjećivanja, zamjene ili pak najobičnije igre, koja je katkada ironična, katkada uvjetovana ritmom pisanja, zovom tekstualnosti. Uostalom, *blank document (recovered)* u „elektonskome titraju“ ne imenuje Boga, no priziva „decentriranu egzistenciju“ i prazno mjesto gdje nekada življaše bijeli Bog ili netko sličnoga ustrojstva u fizičkome i psihološkome smislu. O čemu nemamo pretjerano pouzdanih potvrda.

Zanimljivo je da se u njegovim pjesmama mogu prepoznati utjecaji, koji to i ne moraju biti: u pjesmi *počeli su stizati glasovi*, uzimam je paradigmatičnim tekstom za komunikaciju u smjeru prema drugim tekstovima i prema čitateljima, iz pozicije unutrašnjega govora, toga famoznog drugog, u formi koja nagovještava proročki diskurz negdje mutno mogu se prepoznati W. Blake, F. Nietzsche, F. Hölderlin: oni nestaju da bi otvorili prostor nepoznatome i novome, što se može promatrati sasvim u duhu metapoetičkoga komentara. Time se pjesma iskazuje naoko svemoćnom – u mutnoj formi polutransparentnosti nagovještava moguće utjecaje, iskazuje se formom svjesne sebe i, što je najvažnije, ne intelektualizira, s obzirom na to da ne operira konceptualnim gestama. Uostalom, sličnu će praksu korespondencije i dijaloga uspostaviti s R. Barthesom, koji dakako nije imenovan, u pjesmi *kroz klavire i kroz violine*. Ili pak, Rimbaud, *Sezona u paklu, Iluminacije*. Drugim riječima, znanje nije u Jurićevu diskurzu prepreka pjevanju, nego putokaz u kojem smjeru komunikacija s prošlošću može ići da bi ostalo dovoljno mjesta autorskomu prisustvu. Trećim riječima, svijest o nužnosti svjesnoga zaborava o zanatu pisanja kod Hrvoja Jurića sasvim je jasna.

Četvrtim riječima, kao što sam već ustvrdio, pjesništvo Hrvoja Jurića svojom zrelošću odskače od naraštajnih poetika. Naime, ne uskraćujući jeziku, „užasu jezične moći“, da povezuje malo s velikim, pojedinačno s univerzalnim, da u svijetu vidi neprekinuti niz uzročnosti i veza, Jurić kao da na mala vrata uvodi pojmove koji se opiru idiotarijama teorije koje u svemu vide ideologiju humanizma. Riječ je o sljedećim pojmovima: vrijeme, riječ, ljubav, istina, očiglednostima itd. Otvarajući prostor pjesme i nešto većim pričama od onih malih, Hrvoje Jurić ukazuje na istrošenost narcističkoga

modela jadikovanja i pisanja o vlastitim banalnim iskustvima koji su trebali, kao, biti otpor, a postali su srcecrapajućim pokušajima pjevanja. Knjiga *O nastajanju i nestajanju* nije tek jezični štos, nego doslovce to što imenuje – vrijeme, osobno ili neko drugo, svejedno, a koje ukazuje na nestalnost, na mijenu, jedino trajnu činjenicu.

**Saška Rojc: *Puzzlerojc*****AGM, Zagreb, 2007.**

Postoje knjige, vjerujem da je riječ o općemu čitateljskomu iskustvu, koje jednostavno nekritički doživimo, koje dakle i nekritički prihvaćamo kao neku vrstu psihološkoga aksioma. U tim je čitateljskim trenucima posve nebitno uspijevaju li one podnijeti neki više ili manje strog kritički diskurz, u tim je trenucima važno upravo ono što nam tekst nudi i servira. Sasvim je razumljivo da smo time u zoni relativiziranja, da je vrijednosna uranilovka jednostavno postavljena posvuda. Pa nas tako teorija uči da aksiološke pozicije (na njih se najčešće poziva) ovise o rasnim, spolnim, socijalnim, ideološkim i tko zna kojim sve ne pogledima. Tom se logikom diferenciranja i razvlašćivanja univerzalnoga subjekta može ići u beskraj – beskraj je dakle kulturalna logika formirana značajnim dijelom na dekonstrukciji. Stoga mi se čini logičnim, a i općim je mjestom, na vlastitu ulogu kritičara gledati barem dvojako – kao čitatelja i kao nekoga koji je samomu sebi dodijelio ulogu u kojoj često nije ugodno. S te strane gledano, iz pozicije nejasnih „javnih“ identiteta, kako se uopće išta suvislo može reći o identitetima drugih, kroz njihove knjige, a da to unaprijed nije u zoni partikularnoga, narcističkoga subjekta? Nikako. Recimo da je knjiga koja me potaknula prebaciti se iz diskurza kojemu je teorija i povijest književnosti nezaobilazna, popudbina sasvim skromna, gotovo pa intimna – oblikom i sadržajem, knjiga je sasvim nenametljiva i u inflaciji pisane riječi jednim dijelom uspijeva izboriti se za neko vlastito mjesto razlike.

*Puzzlerojc* ne samo da svoju već početnu zavodljivost duguje naslovu (jer ime je znak, ili znak je ime), nego već i autoričino ime intrigira otvaranje knjige. Dvostruko imenovanje, slaganje, konstrukcija, dvostruka lakoća igre. Pa ako se s jedne strane u poeziji očekuje spoznaja, ako se očekuje jezik/„jezik“, vjerujem da se očekuje emocija, time sveukupno život, sasvim ne nužno, ako uopće, stvaran. Odveć bi jednostavan i predvidljiv put bio krenuti od konstrukcije identiteta, njegove „lebdeće“, varijabilne, zamjenjive podloge koju nam naslov nudi, pa ipak ne kažem da jednostavnost neću izbjeći. Sasvim jednostavno Saška Rojc pripovijeda o svemu i svačemu vezanome uz odrastanje, tijelo, ljubavi, svakodnevicu, književnost, kulturu općenito i nenametljivo, humor. Po nekoj inertnoj logici stvari ona bi se mogla ugurati pod pjesništvo koje u zbilji prepoznaje svoje ishodište, no čini mi se kako igra povezivanja i asocijacija sa

suvremenom pjesničkom scenom ipak može rezultirati značenjske prijenose i drugamo: manje prema u zbirci prizvanoj Anki Žagar, više prema Ani Brnardić i Dorti Jagić. Negdje sasvim daleko, premda ne i do kraja skriveno, može se osjetiti u Saškinu diskurzu i energizam Vesne Parun – odnos prema prostoru kao i prema tijelu. Riječ je generalno o nježnu grebanju po mladalačkome „naivnom“ pogledu koji je samo fingiran, a tekstovi se u stvari nerijetko poentiliraju, čime autorica (po)kazuje da nije riječ samo o pjesmama koje plijene svojom empatijom. Doduše, ne treba previše očekivati od lirike koja ironizira uglavnom tek vlastitu poziciju u svijetu, a da pritom ne „problematizira“ predmete svoga pjevanja. Pa ipak u tome sitnom procjepu između nekih zahtjeva za sasvim tradicionalnim pjesničkim kondicijama i pokušaja estradizacije lirike (ne u smislu Dedića i Fiamenga) kao dvaju terminativnih primjera supostojanja razlika, Saškino je pjesništvo baštinilo oba koncepta. Lagano ludistička igra presjecište je želje za izgubljenom arkadijom transcendencije i smisla koje uvijek ima neko „duboko“ utjelovljenje, odnosno za konceptom usidrenim u prezentnome distribuiranju atrakcija, spektakla, zavodljivosti. Ako se subjekt gleda u tome „bigbraderovskom“ ključu virenja (čime se tekst nenametljivo poigrava), onda ironija i humor svakako služe za diskretnu kritiku buržoazije neukusa. Infantilistički pogled također je u tome kontekstu upregnut te je njegovo mjesto određeno iskrivljavanjem perspektiva. Jer ako je otac na službenome putu, dijete gubi nadzor autoriteta te je kudikamo oslobođenije za razvijanje vlastite žudnje. Infantilizam i dječja perspektiva, ženska vizura i ironični humor tako su mjesto zavodljive razornosti svakodnevice.

Bez velikih gesta, naoko samo kroz intimnost, pjesništvo Saške Rojc na neki način govori o onome o čemu se ne govori javno, barem ne pod cijenu estradnoga efekta, odnosno devalvacije. Pa i sam čin pisanja pjesama otpor je dekonstrukcijama koje se pod pritiskom komercijalizacije postale destrukcijom. Kako mi se čini, Saška Rojc jedino je i mogla ponuditi Subjekt u krhotinama, ali istovremeno ga učiniti prihvatljivim, da ne kažemo smislenu organiziranim. (Auto)ironija je pritom vjerujem ono posljednje mjesto kojim slobodna volja još raspolaže pred naletom tržišta. Pritom se ne libi uplesti ni ideološke „nepodopštine“ kao u pjesmi *i-vo-lo-la*: „svidalo mi se njegovo prezime. Volim sve ribare, jer sam s mora. / svidao mi se bijeli konj. Svidao mi se komemorativni centar. I kapa / nakrivo. Bio mi on baš lola. Zgodnooki. Zato sam bila on. Na priredbama i državnim praznicima, ponekad.“

---

*Puzzlerojc* je nepretenciozna knjiga sa šarmom koju svakako valja pročitati. Sve više od toga otvoreno je dopisivanjima.

## Tomislav Čadež: *Liječnikatolik.hr* Durieux, Zagreb, 2007.

Čini mi se da su tri hrvatska pjesnika vrijednosni okvir ratne poezije – Zvonimir Mrkonjić, Ivan Rogić Nehajev i Tomica Bajsčić. Svaki je iz svoga poetičkog obzora ukazao na problem nad problemom pjevanja o proteklome užasu – imenovanje. Opće je književno mjesto da u trenutku kada se jednoznačno poveže ime/naziv i stvar, događaj, osjećaj, da se dakle pada u banalnost. Uzimajući književnoj umjetnosti mnogostruka značenja, neizrečenost i slutnju, nagovještaj, igru skrivanja i pokazivanja uzima joj se, patetično rečeno – duša, ono što ona oduvijek i jest – transcendentalna djelatnost s druge strane spoznaje. Stoga je davanje imena stvarima i događajima osjetljiv posao – jer s jedne strane u ratnome diskurzu on mora biti jedinstveno prepoznatljiv u svome kontekstu, a s druge se mora skrivati da bi nadišao jednoobrazne topose prepoznatljivosti i postao univerzalnim govorom, odnosno pjevanjem o bilo kojem ratu. Uvriježeno je mišljenje o ratnoj prozi da najbolji tekstovi nastaju s određenim odmakom od događaja, kada manifestni sadržaji zauzimaju rezervne položaje u pamćenju, ali – što je s poezijom? Pjesma je oduvijek bila jednim dijelom u funkciji propagande, legitimacije, regrutiranja, njezina je performativna moć u ratnom vremenu velika, kohezijska je to snaga koja svjesno angažira niz određenih vrijednosti domoljublja. Što nam ona govori, kamo smjera, o čemu je u konačnici kada se objavi dvanaest godina nakon rata?

Tomislav Čadež, jasno je, ishodi iz navedena konteksta. Tomislav Čadež nakon *Putu u Hollywood* (2002.) poduzima zanimljiv poetski put koji je u nekim crtama sličan pjesništvu Borisa Dežulovića. Tomislav Čadež prije svega ispisiuje određeni kronotop tuzemnoga prostora, sve pleće oko bergmanovske igre šaha sa smrću – „Najradije pišem o smrti, / zato što se plašim da mi ne pobjegne.“ (*Pjesma s elementom straha*). Knjigu otvara ciklus o smrti (*Pisma starom u grob*), zatvara je pjesma *Majčin sprovod*. Između ciklus *Upute za smrt*. Uostalom, kao i u drugim pjesmama, ona se prezentira lišena transcendentnoga okvira, smrt nije ništa drugo nego neumitna logika života, koju je još u srednjemu vijeku možda najbolje opisala *pripovijest o tri mrtva i tri živa*. Iz toga će makabrističkoga zbiljskog i duhovnog okružja „negativnu“ prisutnost Čadež upisivati kao dio svakidašnje putničke prtljage koju nam je namjerio rat, odnosno politika. Na „stranu“ to što na sve „strane“ izbija novinarstvo, ono je u ovome slučaju, čini mi se,

iskorišteno s poprilično eksplicitne umješnosti da je i ironija vrlo često preblag izraz. Ukoliko pjesničke knjige imaju tezu, onda bi zbirka *liječnikatolik.hr* rekla sljedeće: politika je dovela do rata, rat je doveo do smrti, smrt je dovela do tjeskobe, tjeskoba je dovela do rezignacije prema svemu, rezignacija prema svemu dovela je do „smrti čovjeka“, odnosno humanizma. Stoga *liječeni katolik* intrigantan je naslov koji ne implicira izliječenje, već nagovještava proces liječenja od svega ranije navedenoga. No Čadežov pjesnički subjekt angažiran je sasvim suprotno od dežurnih društvenih, znači kulturnih i političkih struktura kojima je nacija vrijednost sama po sebi, odnosno njezin aksiom. Dapače, dekonstrukcija koju autor poduzima izrazito je etičke perspektive, koja, pojednostavljeno rečeno, prvo želi sa sebe oprati prljavštinu, oprati tako što će je imenovati, napisati, reći – viknuti. Pa ako jednomu nedavno preminulomu velikom pjesniku *Hrvati idu na jetra* onda će tu istu, sada već opću, moramo priznati, logiku primijeniti i Čadež u tekstu *Pjesma s elementom odvratnosti*: „O, kako je odvratan hrvatski jezik, / kako okolišan, neprecizan, lišen nijansi, / grub čovjek grubo ga valja, / raste iz trbuha najgorih političara, / mucaju ga literati na najvišem stupnju, / bolesno umorne tete u samoposlugama, / njihove siromašne kćeri koje će / uspjeti postati kurve ili manekenke, / naše profesorice hrvatskoga jezika, / lišene bilo kakve očekivane sreće, / naše buduće majke koje će proklinjati / ubojice svojih sinova idiotskim frazama / iz dubokog vrela narodne mrežne kulture“. Pjesma je samo sublimacija cijele zbirke, osobito dvaju ciklusa – *Elementa* te *Kroatističkih studija*. Oba ciklusa govore o duhovnome propadanju koje je generirao rat te iz neogzistencijalističke vizure detektiraju pravi izvor ravnodušnosti, koja dakle nipošto nije neodređeno-apstraktnoga karaktera. Stoga dio Čadežovih pjesama ne čitamo „samo“ kao pjesme nego i kao komentar, agitaciju, kroniku ili kakav drugovrsni tekst kojemu je teza prije svega moralnoga karaktera. No i ti su tekstovi, kao i značajan dio zbirke, kadšto depresivno-tužni, katkada sjetni, što su elementi knjige koji je, po mome sudu, uzdižu iznad prosjeka pjevanja o ratu i poraću.

Tomislav Čadež kao dobar novinar pokazao je da može biti i dobar pjesnik. Spojivši novinarsku lucidnost s nužnom pjesničkom oštroumnosti, pokazao je da može biti činjenično točan, pritom ironičan, a istovremeno i duhovit, sve u dva stiha: „Ispred bazilike Svetog Petra / najvećeg trgovačkog centra na svijetu, (...)“ (*Susret s Bogom u najvećoj crkvi na svijetu*). Također je napisao knjigu koja svojim prepoznatljivim i još uvijek svježim kontekstom ponovno ponavlja pitanja koja su toliki, ne samo književnici,



prije njega postavljali, pitanja koja govore o ljudskim načinima bivanja u svijetu i odlaska iz njega. Univerzalna priča u humanosti i njezinu napuštanju tijekom XX. stoljeća. Čadežova verzija s lokalnim štihom i univerzalnim čovjekovim dvojbama. Pjesništvo koje baštini i jednoga J. Amihaja. Rekao bih da mi je knjiga dobra.

## Zvezdana Jembrih: *Ljubavnici; Kraljica; Glad*

Autorska kuća, Zagreb, 2007.

Povratak pjesništva sebi samome? Napustiti iluziju o tome da je ono uvjet opstanka književnosti? Gotovo kao njezina savjest – što je manje ima, to ga je više. S pjesništvom se događaju, na njegovim krajnjim rubovima, dvije stvari – pozitivna: to što ono nema svoju Nives da u 40 000 primjeraka prodaje bljezgarije te negativna: ta što ih na blogu ispisuje. Što je između? Vjera da metafora čuva tajnu, misterij, neizrecivo – metafiziku? Ili ono nastavlja postojati nekom inercijom zahvaljujući dugome pamćenju? Nikada kao danas nismo u prvi plan stavljali logos, no riječ nikada nije tako brzo iščezavala, nije tako brzo postajala bezvrijednom. Vjerujem da se s poezijom posljednjih tridesetak godina događaju bitne stvari, ne u smislu o čemu i kako piše, već je važno kuda se ona kreće. Ako je ona nekada bila vezana uz glazbu i emociju i prije svega bila javna i podsjećala na arkadiju, danas kada je arkadija mit, ona postaje skrivena i ponovno upoznaje emociju, makar je i ne bilo. Naravno da neću biti nimalo korektan, ali vjerojatno političan, kada kažem da emocija ipak jest evidentnija kod književnica, što samo po sebi ništa ne znači, no: slažem se i sa Sanjom Jukić i s Teom Benčić Rimay kada primjećuju da je hrvatska poezija posljednjih dvadesetak godina u kvalitativnome ženskorodnom znaku. No s potonjom se ne slažem što od nepostojećega „ženskog pisma“ radi rodni geto.

Jedna je pjesnikinja, počesto samo uzgredno spominjana, primjer kako se ozbiljna lirika može ispisivati u naoko za nju negostoljubivu vremenu. U povećoj zbirci *Ljubavnici; Kraljica; Glad* Zvezdana Jembrih ispisuje mali kompendij toposa bitnih za hrvatsko pjesništvo uopće. Počev od negativne atribucije vezane uz egzistenciju (ciklus *Glad*), ljubavne poezije (ciklus *Ljubavnica*), preko naglašavanja rodnoga statusa (ciklus *Kraljica*) pa do inzularnosti kojom je bogato hrvatsko pjesništvo, i na kraju izuzetno zanimljiv ciklus, jednim svojim dijelom i konceptualan – *Skoro sto zapisa*. Ne treba posebno ni spominjati da makar u dalekim odjecima podsjećaju na Manganelijeve *Centurije*. Ako je za Marthu Nussbaum jedan od uvjeta velikog pjesništva pravednost, onda se ne može mimoći ni ekologiju koju Zvezdana Jembrih upisuje u pjesništvo. Vjerujem kako *land-art*, čime se i inače bavi, nisu neodvojivi od naglašavanja aspekta prirode u kulturi. Odnos prema prirodi odnos je prema fizisu koji je ujedno i sam bitak.

Veza između biološkoga tijela prirode koju reprezentira ekologija te metaforičkoga okoliša pjesme jest upravo u osiguravanju mogućnosti te veze, koja je svakako metaforička. Značenje koje tako cirkulira od brojnih „stavaka“ o stablu, rijeci, Plominu, siječnju, visibabama itd. prema pjesništvu nije samo podsjećanje na njegovu baštinu, primjerice u tzv. pejzažnoj lirici (pjesništvo iskustva prostora), nego naprosto podsjećanje na pamćenje i prirode i kulture. Ono što je doista posebno u pjesništvu Zvezdane Jembrih jest način na koji ona pristupa pjesmi: ona je, tako mi se barem čini, ne prostor poetičkih aluzija (to je nusprodukt, sekundarni učinak), nego prije svega prostor emocije, osjećaja, atmosfere, nagovještaja. Drugim riječima, svega onoga što je u zoni slutnje, a ne u domeni klasičnoga književnokritičkoga opisa. I time se vraća u okrilje lirike, pa čak i u klasičnome smislu kako ju je gledao klasični idealizam: mjesto gdje duševnost i emotivnost uz zanatsku stranu dolaze do punoga izražaja. Da bi lirsko djelo bilo shvaćeno u svjetlu umjetnosti, ono u sebi mora objediniti tri aspekta – mora biti jedinstveno, mora posjedovati unutrašnju logiku razvoja te mora posjedovati određene muzičke kvalitete koje se postižu metrom, između ostaloga. Ritam pjesništva Zvezdane Jembrih određuju kratki stihovi (dvije-tri riječi, a i manje akcenatskih cjelina), a strofe su joj najčešće organizirane unutar semantičkoga središta, ograničene jednom rečenicom. Autoričin je stil pregnantan, u kojemu se istovremeno događa gramatičko sažimanje, a značenjsko širenje, on pretendira metaforičko-slikovnomu i asocijativnomu nizanju, povezivanju, preskakivanju, želi reći gotovo nemoguće: „ stoljeće / od ljubavi do ljubavi / od stoljeća do stoljeća / samoća / u tvrdoj tvrđavi / stubište od vatre / tišina / i ništa“ (*Ljubav I*). I ono ne manje bitno što se vezuje uz subjekt pjesme, tu prvenstveno mislim na gramatički subjekt – on se u svome „rodoslovlju“ također pokazuje finim mjestom razlike prema „divljoj duši“ Marije Čudine, prema nostalgičnome pamćenju Adriane Škunce, prema ekstrovertiranome glasu Vesne Parun, prema djetinjastoj bučnosti Tatjane Gromače, prema kultiviranome pisanju Sibile Petlevski i prema manirističkoj Gordani Benić te zaigranoj Anki Žagar, s kojom možda i najviše toga dijeli u osjećaju za detalj, emociju i ljubav prema tišini, šutnji, bjelini, u konačnici i prirodi.

Sasvim mi je jasno kako pjesništvo Zvezdane Jembrih, nažalost, zbog svoga tihog koncepta ostaje na rubovima književnoga života, no ono je „problematično“ i zbog još nečega: nudi povratak njemu samome. A to je gesta koja nužno znači poznavanje, načitanost, osjećaj za mjeru u svakome smislu i prije svega određivanje parametara unutar različitih svjetova: osobnih, društveno-kolektivnih, književnih i uopće

---

neprofitabilno-umjetničkih te svakako povijesnih. Za takav odabir, rekao bih, potrebna je senzibilnost.

## Nikola Kraljić: *Oblak u moru: nove pjesme*

Lukom, Zagreb, 2011.

Majakovskome je oblak bio u hlačama, a Kraljiću je on u moru. Otkrivao bih toplu vodu ustvrđujući da je more vrlo plodnomu omišaljskom pjesniku ishodište, no čini mi se da bi se na njegov mediteranski diskurz mogla primijeniti druga oznaka koju je Milorad Stojević vezao uz čakavsko pjesničko iskustvo. Riječ je o antejeskome kompleksu koji govori o vezanosti boga Anteja uz zemlju, odakle mu i nadnaravna snaga, stoga se pjesništvo na narječju još uvijek ne poistovjećuje dominantno uz estetsku funkciju, nego je pred sebe postavilo puno širi okvir, a riječ je o antropološko-etnografskome zadatku pamćenja bitka. S jedne strane Kraljić inzistira na antejskome kompleksu, podrazumijevajući pritom Primorje u najširem značenju riječi, a s druge strane, sada u ublaženim varijantama, jezik osamostaljuje, odvaja ga od pretpostavljenih predmetnotematskih dominantni tla: prirode, ljudi, običaja, domovine. No kao i kod svakoga dobrog pjesništva u njemu koegzistiraju (ne)spojive razlike koje istovremeno baš te predmetne topose inkorporiraju u prakse kojima je proizvodna dimenzija jezika u prvome planu. Budući da Kraljevićev Antej nije personifikacija nonića koji igraju briškulu i trešete (k njih se, uzgred, ne odriče), nego zemaljski princip koji u zemlji (kraj, lokalni topos, regija itd.) vidi ono što joj antropologija dodjeljuje – princip stvaranja i razaranja. Time zemlju, a zapravo Primorje, svoj Omišalj koji bi mogao biti analogan Pupačićevoj Cetinskoj krajini, poima u svojoj biofilnoj varijanti kao generator erosa. Stoga njegovo pjesništvo na tako postavljenome planu generira trojaku situaciju: hiperprodukciju, tematski eros koji u vedroj varijanti slavi život i konačno – jezični eros, užitak u tekstu koji se često formira unutar makaronskih obrazaca, mnoštvenošću formalnih pojavljivanja, konkretizmom i vizualnom poezijom. Drugim riječima, Kraljićevo pjesništvo određeno je Viškom, proizvodnjom, a time i potrošnjom. Interesantno je kako zapravo vrlo uzak krug tema Kraljić uspijeva permutirati, umnažati i multiplicirati. Određeno lokalnošću, ono biva univerzalnim, objedinjuje puno toga: iskustva egzistencije, prostora i jezika, Mrkonjićevim terminima rečeno, koje kombinira baš sve fenomenološke modele što ih je ponudila naša analitička misao.

Kraljićeva poezija i u ovoj zbirci nenametljivo prelazi čakavsku, odnosno štokavsku idiomsku granicu, umrežavajući razlike u jedinstvo shvaćajući da one time to

prestaju biti, što ih se češće koristi. Rekao bih kako je Nikola Kraljić pjesnik koji najdosljednije u hrvatskome pjesništvu radi na takovrsnome prelaženju jezičnih, a time i pjesničkih barijera, koje su, ne treba se zavaravati, još uvijek snažne. Stoga „krhotine sjećanja“ imaju svoju jasno denotiranu društveno-intimnu dimenziju baš kao što one paralelno rade i na jezičnopovijesnoj i teorijskoj razini. Svojevremeno sam na jednome mjestu za Kraljićevu zbirku pjesama *Krinka* ustvrdio kako je autorov provodni postupak maskiranje prostora jezikom i obrnuto – jezik prostorom čime se objedinjavaju i lice i naličje, i svjesne i podsvjesne dimezije poezije.

Upravo na tim janusovskim suprotnostima početka i svršetka, odnosno s dvama licima od kojih jedno je okrenuto prošlosti, a drugo budućnosti, Kraljić inzistira i u posljednjoj knjizi. Pomirujući gornje (oblak) i donje (more) prostore u naslovu zbirke autor aludira na čitav registar binarnosti koje svoju najdramatičniju primjenu, još uvijek, nalaze u teološkoj simbolici. Naravno da Kraljić ništa ne čini dramatično, stoga i Bogu pripisuje attribute sreće i veselosti. Ili, drugim riječima, oksimoronskom je logikom u navedenu opusu prisutna specifična kinetička djelatnost – dinamična statika. Jedan pojam opovrgava drugi, potom reverzibilnost, optimizam se susreće s pesimizmom, škrtost motiva dinamiziraju različite stilističke varijante koje očučuju uvijek isto. Zapravo Nikola Kraljić svojim pjesništvom, nimalo intuitivno, svjesno potvrđuje jedno od temeljnih načela mediteranskoga duga trajanja koje govori o jedva primjetnim promjenama znakova u vremenu, stoga nije čudo da temporalnost igra odlučujuću ulogu u razumijevanju općega i pojedinačnoga pjesništva navedenoga areala.

U zbirci pjesama *Oblak u moru* dva su izrazito naglašena predmetnotematska registra, što u svojim terminativnim oznakama odgovaraju prvim i posljednjim stvarima – erosu i tanatosu. Ako je jedna od karakteristika želje ta da se prožima s tragovima sjećanja, onda bismo kod Kraljića, primjerice u pjesmama *Sumanuti stihovi* te *Kušin* mogli prepoznati ljubavnu memoriju koja već na razini pojma apostrofira euforiju, a u pjesnikovoj hiperprodukciji, glad za rječju, rekao bi Barthes, prepoznajem i glad za stvaralačkim, igrivim, putenim, tajanstvenim jezicima erotike. Stoga se može reći da je – „(...) U fonoteci njenih sjećanja / vjerujem / buče uzdasi (...)“ (Iz fonoteke) – pamćenje mjesto koje se nalazi na razmeđi prošlosti i budućnosti, a za ovu zbirku pjesama to znači radikalno suprotstavljanje života i smrti. Nije slučajno da se simboli intimnosti vezuju uz zatvorene prostore, što nam je poznato od Bachelarda, kod Kraljića je jasno naznačeno takovrsno simbolno polje već u naslovu ciklusa i istoimene – *U kuću, u stablo, u zemlju*.

Moto su joj Bollovi stihovi: „Uostalom, sve što je napisano, / napisano je protiv smrti.“ Govorom, imenovanjem smrti ona se prisvaja, postaje osobnijom, manje prijetećom te se njezina dramatična vještina intimizira kroz pjesniku važne tope Života (kuća konoba, zemlja, nebo, more itd.). Time se smrt ujedno razdvaja od svetoga, budući da ju se subjektivizira, ona se i distancira od općih značenja. No kako se obično smrt pojavljuje u funkciji zastrašivanja, Kraljić je i tu učinio inverziju, njezinu semantiku upućuje prema živome i erotičkome. Sučeljavanje s prirodnim tijekom tako je s posljednjih pomaknuto na prve stvari, poistovjetimo li riječ sa Životom, što bje u početku. Kraljić, zapravo, gotovo sakralno, opsesivno i vitalistički slavi Život, odnosno Prirodu. Kraljićevo pjesništvo oponaša istovrsni prirodni vitalizam. Da se malo poigram i proširim priču, grijeh je nepoznanica baš kao i potiskivanje i askeza u Prirodi, pa kada Bataille veli „Odreći se svijeta, sreće, istine, tijela, moralo bi, po mom mišljenju, izazvati stid. Nema težeg grijeha“ kao što nema stida kod omišaljškoga pjesnika.

Kao što Albert Camus kaže „Mi Mediteranci“ tako cijelim svojim pjesničkim iskustvom Nikola Kraljić upućuje na uzvišenost koju prepoznaje u Prirodi dovodeći je, ili točnije, vraćajući je primordijalnoj osnovi bitka. Pjesnikov je Prostor otvoren, određen prije svega svjetlošću, stoga nimalo nije čudno što u *Oblaku u moru* on pamti ne samo svjetlost, nego svjetle trenutke Života. Drugim riječima, funkcija je ovakva postupka, iz antropološke vizure, izrazito tradicijska, jer sjećanje poistovjećuje s čuvanjem. Nije li to, zapravo, jedna od funkcija umjetnosti uopće? Potamnijela svjetlost Mediterana, „kakav je nekad bio“, prikazana u gotovo arkadijskim toposima kod Nikole Kraljića, apostrofira sukob viđenja, s jedne strane njegova ontološka bit, a s druge njezin postupni gubitak, odnosno nestajanje aure. Naravno, s time je korespodentan proces, do razine poistovjećivanja prirode i čovjeka, odnosno personifikacije čitave Prirode, Prostora i Baštine.

Dakle i u ovoj se knjizi Nikola Kraljić kreće pouzdanim pjesničkim putovima i ovoga puta vrlo vitalnima. Krećući od fenomenologije sitnoga, maloga, pojedinačnoga, od dijela prema metonimijskoj cjelovitosti, kreće se prema sintezama, i svojih pjesničkih preokupacija, jezičnih te predmetnih i prostornih te kulturoloških, vrijednosnih. Pritom je uvijek kontemplativan, meditativan, kadšto istočnjački lapidaran. Kontemplativnost je temelj Kraljićeva opusa jer kroz nju promišlja bazične stvari suživota – čovjeka i prirode, muškarca i žene, riječi i stvari. Pritom, naravno, iz mediteranskoga habitusa u kojemu se iskustvo sedimentira, baš nikada ne prekida, autorovo pjesništvo u ovisnosti je od

sličnih pjesničkih iskustava, osobito onih talijanskih. Završio bih stihom Kraljićeve pjesme koja duhovito, a književnicima vjerujem razumljivo, govori o početku stvaranja – „(...) Blagoslovljena božanska besciljnosti (...)“