

Sveučilište J. J. Strossmayera u Osijeka
Filozofski fakultet
Diplomski studij hrvatskoga jezika i književnosti

Marina Tomić
Estetika proze Damira Miloša
Diplomski rad

Mentor: prof. dr. sc. Goran Rem

Osijek, 2011.

„Estetika proze Damira Miloša“ rad je koji tematizira Milošev tekst, stavljajući naglasak na opusno uspostavljene značajke njegovoga rada, kao i, prvenstveno, onoga po čemu je taj rad drugačiji i specifičan, te kao takav izaziva i određen respekt unutar korpusa suvremene hrvatske književnosti. Kako se radi o autoru koji tijekom svoga dugogodišnjega rada nije bitnije odstupao od vizure kretanja teksta koju je ustanovio još sredinom osamdesetih godina prošloga stoljeća, bitno je odrediti koje od tih značajki, na koji način i s kojom svrhom pronalazimo u njegovom spisateljskom djelovanju, te kako ga te i takve značajke marginaliziraju u konceptu suvremene hrvatske proze. Damir Miloš, bilo da se radi o dječjem piscu ili piscu za (malo *drugačije*) odrasle, zanimljiva je tekstualna pojava s kraja 20. i početka 21. stoljeća koja postmodernizmom uspostavljene silnice upražnjava na sebi svojstven, autentičan i originalan način. Rad će pokazati o čemu se u njegovim pripovjednim šumama zapravo radi te kako u njima opstati ukoliko se nađete u ulozi kritičara subjekta koji pokušava saznati je li maleno bliže od daleko i je li, primjerice, teško bliže od veliko. Kako bi to sam Miloš rekao, razotkrivamo autora koji to ustvari nije. U pitanju je nadareni čitatelj koji je pukim slučajem postao autor nekog teksta.

Ključne riječi: jezik, gramatika, mjesto razlike, filozofija egzistencije, teorija percepcije, teorija kaosa

Uvod

Tekst Damira Miloša kao jednog od autora suvremene hrvatske prozne scene potrebno je smjestiti unutar prostorno-vremenskih koordinata, imajući uvijek u vidu činjenicu da se njegov opus od istoga korpusa književnih djela uvelike razlikuje. U radu će se navedene razlike pokušati rastumačiti polazeći od poetičkih odrednica epohe u kojemu se spomenuti autorski tekst javlja (postmodernizam, *kvorumaštvo* osamdesetih), odnosno od kojih taj tekst odstupa. Damir Miloš zadržava svojim pisanjem poziciju onoga s margine, a čime je ustanovljen taj pogled s ruba scene pokazat će se u analizi estetskih informacija koje tekst nudi.

Specifičan pogled na priču, gotovo zazor od nje, za svoju će posljedicu imati književni materijal nimalo zanemarive vrijednosti koja svoje stilističke instrumente pronalazu u jednom drugačijem dijalogu s *drugim*, dijalogu koji svoj oslonac traži unutar modusa svoje nedovršenosti. Postaviti se prema čudesnom, nadrealistički *zirnuti* preko rubova teorije koju će (is)koristiti spomenuti autor, bit će zanimljivo ukoliko uspijemo raskrinkati strategije labirinta u kojemu se brzopotezni čitatelj prelako gubi. *Ja* se u tekstu na osobit način (ne) ističe, a kako korespondira s vremenom i prostorom postat će značajno za dešifriranje nekih bitnosti opusa. Konačno, rad će reći koje su to temeljne ideje koje autor tekstem i u tekstu zagovara te kako je ideja ušla u književni medij.

Damir Miloš kao mjesto razlike hrvatskoga proznog teksta svojim pozamašnim opusom kao i marljivom ustrajnošću rada na originalnosti svoga teksta, predstavljat će svojevrsni izazov čitanju. A to je, kako su jednom prilikom tijekom čitanja njegova teksta kritičari napomenuli, odlika dobre književnosti.

1. Riječ-dvije o jezičnom stvaranju *novoga*

Pitanja estetike kojima se stalno i neumorno vraćaju stručnjaci (narav umjetničkoga djela, njegovo funkcioniranje, narav estetičkog osjećaja, mehanizmi stvaranja i sustava umjetnosti) u razmatranju književnog opusa koji je pred nama dat će odgovor o estetičkom iskustvu koje ono ima za svoju posljedicu. Kako i teoretičar Yves Michaud ističe, oblik djela *nije vrednovan radi njega samoga, nego radi estetske kvalitete koju stvara. (...) Oblik jednoga djela, to je stanje u kojemu ono ostavlja norme ili konvencije svojega medija. Umjetnik radi sa i protiv otpora svojega medija: pod njegovim pritiskom. To pretpostavlja da je on više ili manje svjesno ovladao konvencijama toga medija. Jednako tako gledatelj mora zamijetiti inovaciju oblika i radi toga mora raspolagati jednom spoznajnom pozadinom koja će mu to omogućiti.*¹ Damir Miloš nije autor koji je recipijentima svoje pisanje prepustio obavijeno nejasnim, maglovitim sferama, barem što se ključnih postavki njegova rada tiče. On revno slijedi određene samopostavljene temelje, a koje je, još od svojih spisateljskih početaka, u mnogim navratima detaljno obrazlagao i tumačio. Naime, već nakon prve *trojke* svojih uradaka, prvijenca „Pogled grad“ (1985), romana „Se“ (1987) te romana „Smrt u Opatiji“ (1988), Miloš je vlastitim pogovorom objasnio strategiju dugoga tekstualnog plova kojim će davne 1985. godine zajedriti te zaključio kako je riječ o *projektu koji bi se trebao nastaviti, a osnovni cilj je ne ispisivati već napisano iako se temelji na poznavanju kako tradicionalne tako i suvremene književnosti.*²

Bit je, dakle, u *neispisivanju već napisanog*,³ a što podrazumijeva izbjegavanje pristajanja na pravila gramatike nekog jezika, jer se time, zaključuje Miloš, ujedno pristaje na ispisivanje već unaprijed zadanog, poznatog sadržaja. *Da bi se izmaklo otuđenju što ga proizvodi današnje društvo, ima još samo ovo sredstvo: bijeg naprijed: svaki stari jezik smjesta je kompromitiran, a svaki jezik postaje star čim se ponavlja (...) Suprotnost (nož vrijednosti) nije nužno između posvećenih, imenovanih opreka (materijalizam i idealizam, reformizam i revolucija itd.), nego je svagda i posvuda između iznimke i pravila. Pravilo je zloraba, iznimka je naslada. (...) Sve prije nego pravilo (općenitost, stereotip, idiolekt: gusti jezik).*⁴

¹ Michaud, Yves, *Umjetnost u plinovitom stanju (ogled o trijumfu estetike)*, Naklada Ljevak, Zagreb, 2004, str. 108.

² Miloš, Damir, *Smrt u Opatiji*, Izdavački centar Rijeka, Rijeka, 1988, str. 94.

³ *Nepovjerenje prema stereotipu (vezano uz nasladu prema novoj riječi ili neodrživom govoru) jest načelo posvemašnje nepostojanosti koja ne poštuje ništa (nikakav sadržaj, nikakav izbor). Mučnina se javlja čim se sveza između dviju važnih riječi sama po sebi razumije. A čim se nešto samo po sebi razumije, ja to napuštam: u tome se sastoji naslada.* Barthes, Roland, *Užitak u tekstu*, Meandar, Zagreb, 2004, str. 136.

⁴ Barthes, Roland, *Užitak u tekstu*, Meandar, Zagreb, 2004, str. 134.

Miloš će pritom u svojoj tezi otići korak dalje pitajući se može li se onda upravo nepridržavanjem gramatičkih pravila *tvrditi da postoji jedan drugi (drugačiji, niti paralelan niti skriven) svijet do kojega je moguće doći napuštanjem danas postojeće gramatike.*⁵ Naime, upravo će na toj tezi počivati cjelokupan Milošev prozni opus koji zapravo ne negira postojeću gramatiku, nego se razvija upravo na temelju poznavanja njezinih pravila, pokušavajući pronaći drugu i drugačiju radi stvaranja *novog. Kako neki jezik, koji pripada jeziku, može biti izvan jezika? Kako poizvanjštiti (staviti van) načine govora svijeta, a ne sakriti se u nekom zadnjem govorenju u odnosu na koji bi svi drugi bili naprosto preneseni, navedeni? Tek što imenujem, imenovan sam: uhvaćen u suparništvu imena. Na koji se način tekst može „izvući“ iz rata fikcija i sociolekata? – postupnim radom iscrpljivanja. Tekst ponajprije dokida svaki metajezik, te je upravo u tome tekst: nikakav glas (Znanost, Razlog, Ustanova) nije u pozadini onog što izriče. Tekst zatim ništi do kraja, sve do proturječja, vlastitu diskurzivnu kategoriju, svoju sociolingvističku referenciju (svoju „vrstu“) (...) Napokon, tekst može, ako želi, napasti kanonske strukture samog jezika (Sollers): rječnik (razbarušene kovanice, riječi-ladice, transliteracije), sintaksu (nema više logične stanice, nema više rečenice). Treba izazvati transmutacijom (a ne više samo transformacijom), pojavu novog alkemijskog stanja jezične tvari; to nečuveno stanje, ta užarena kovina, izvan podrijetla i izvan općenja, tada je naprosto jezik, a ne neki jezik, pa bio on razriješen, oponašan, ironiziran.*⁶

Zdenko Lešić složio bi se da *devijacija od norme još nije i njeno potpuno napuštanje. Nepriznavanje pojedinih elemenata sistema ne vodi obavezno negaciji čitavog sistema. Naprotiv, ono može da dovede do njegovog unapređenja.*⁷ Sam Miloš takvo će pisanje okarakterizirati djelatnošću koja *drži rečenicu otvorenom*, a za koju je, dakako, osim obrazovanog autora koji će svjesno i kvalitetno balansirati između vlastitosti i tradicije (kao i priče koju stvara ne znajući što će biti napisano), potreban jednako tako obrazovan recipijent, čitatelj koji će prepoznati to novo u agramatičkom poretku teksta te se na taj način, jednako kao i sam autor, prepustiti nadolazećem svijetu. *Bartovski tekstovi naslade. Užitak u komadima; jezik u komadima; kultura u komadima. Oni su izopačeni u tome što su izvan svake zamislive svršnosti – čak svršnosti užitka.*⁸ Ili, kako bi Umberto Eco istaknuo, *fikcionalna pripovijest nužno je i fatalno hitra jer, gradeći svijet koji se sastoji od mnoštva događaja i likova, ne može izreći sve o tom svijetu. Samo nagovješćujući ona neprestano traži da čitatelj popunjava čitav niz praznina. Naposljetku (...) svaki je tekst*

⁵ Miloš, Damir, *Autor i gramatika*, „Quorum“, godina III, broj 6-7, Zagreb, str. 102.

⁶ Barthes, Roland, *Užitak u tekstu*, Meandar, Zagreb, 2004, str. 126.

⁷ Lešić, Zdenko, *Jezik i književno djelo*, Svjetlost, Sarajevo, 1982, str. 21.

⁸ Barthes, Roland, *Užitak u tekstu*, Meandar, Zagreb, 2004, str. 142.

*lijena mašina koja od čitatelja traži da obavlja dio njezinih zadaća.*⁹ Pritom i autor i čitatelj dijele ulogu istraživača jer je pretpostavka da je istraživanjem u jeziku (u ovom slučaju pisanjem i čitanjem takvoga teksta) omogućena drugačija percepcija svijeta. *Spektar boja u prelijevanju (u pravilu ka ljubičastom) iritirat će čula, ako je Milošev tekst i u čemu dogmatičan onda je ova, kristalna, ulica namijenjena onim, vjerojatno rijetkim, sugovornicima spremnim prihvatiti sinestezijski obrazac (njegovu radikalizaciju) kao konstitutivni komunikacijski princip prvoga reda.*¹⁰

Igrat će se Miloš i sa žanrovima kako bi stvorio odmak od granica nametnutih žanrovskim ustrojstvom teksta. Tako će „Klitostora“ htjeti biti erotski roman, ali će se groteska i ironija u metapogledu na taj žanr itekako umiješati u postupak kreiranja tekstualne zbilje i nastat će međuprostoru teksta koji će odmakom od žanrovskoga očekivanja opravdati svoju drugačijost.

Isti postupak ponovit će i multižanrovska „Smrt u Opatiji“, ovoga puta tekst gomilanja žanrova, od kojih je početni onaj kriminalističko-filmski.

„Nabukodonozor“ će svoj *pseudo-* pronaći u povijesnoj priči/žanru, koja će zanimljivo komunicirati sa suvremenom tematikom i objasniti agresiju stvarnosti koja okružuje realne prostorno-vremenske izvantekstovne kulise.

„Cesta“ sa svojim paradoksalnim donaslovnim dometkom *ostajanje* uvelike oponaša žanr romana/filma ceste, koji je Miloš *začinio* ne samo drugom (i drugačijom) pričom unutar djela, nego i pričom o putovanju cestom koja je sve samo ne klasična i stereotipna za navedeni žanr.

Postmodernistička žanrovska eksperimentiranja pronaći će se i u „Kapetanovom dnevniku“ koji je dnevnički zapis otvorio liniji priče koja s tom i takvom prirodom teksta nema nikakve veze. Kretanje priče kroz priču originalni je potez probijanja okvira žanra (ili ovdje forme) i osigurava mjesto razlike promatranom autoru.

A zaigranost (pa i ironičnost) u pristupu žanrovima možda najzanimljivije pokazuje upravo „Autobiografija“ koja naslovno metasugerira upravo ono što će već u prvim redovima rado iznevjeriti: pisanje o autorskom *Ja*. Dakako da se dnevničko-pripovjedačko iznošenje detalja o kreatoru teksta ovdje niti najmanje ne uzima kao strategija stvaranja teksta.

⁹ Eco, Umberto, *Šest šetnji pripovjednim šumama*, Algoritam, Zagreb, 2005, str. 11-12.

¹⁰ Bogišić, Vlaho, *Tri ulice Miloševa grada*, u knjizi „Pogled grad“, Književna omladina Hrvatske, Zagreb, 1985, str. 90.

2. Postmodernistički *background*, *kvorumaški* početak i, posljedično, nepatvoreno mjesto razlike

Imajući na umu da je Damir Miloš bio aktivan član prve postave *kvorumaša*¹¹ osamdesetih godina prošloga stoljeća, sukladno tomu, jezični je ludizam karakteristikom početaka njegova proznog rada, a, kako će se pokazati kasnije, Miloš je toj koncepciji pisanja ostao vjeran do današnjih dana. Poznato je da, što se tiče same estetike postmodernizma u okviru kojega Miloš nesumnjivo stvara svoj opus, *kombinatorički princip ludizma zauzima važno mjesto: umjetničko se djelo svodi na igralačku instalaciju u kojoj se određeni i zadani sustav elemenata neprekidno prekombinira prema pravilima igre. Autor ne otkriva fiktivne svjetove, nego dobiva zadane materijale (citate, diskurse, norme). Moment nereferencijalnosti igre prenosi se u oblast estetike, autonomnost procesa, autofunkcionalnost (po Jakobsonu) radikalizira se do predodžbe o (umjetničkom) tekstu kao stroju ili programu koji reproducira vlastite mogućnosti i neprekidno razvija „signifikante“ (Derrida) (...) Uloga autora svodi se na ulogu aranžera, organizatora, prodavača uvijek tuđih i već otprije postojećih materijala.*¹² Dakle, strategija rada na tekstu, vječno razmatranje pomaka u jeziku, onoga što navedeni vremensko-prostorni okvir suvremenosti, kako je poznato, itekako voli, te rad s/na rezultatima tih (novo)tvorevina, (p)ostat će spomenutom glavnom označnicom Miloševih romana. *Postmodernistički roman ne pokušava stvoriti održivu realističku iluziju: otvoren je za sve one iluzorne trikove stereotipne i narativne manipulacije, kao i različita tumačenja u svim svojim proturječjima i nedosljednostima, a koji su glavne značajke postmodernističke misli. Njegova unutrašnja teorija, spremnost da čitatelju prikaže svoju formalnu funkciju, tipično su postmodernističke crte ne samo romana nego i filma, naprimjer kao kod Godarda koji prilagođava Brechtovu tehniku umetanja znaka ili teksta, a također i u vizualnoj umjetnosti, koja se u to vrijeme veoma često bavi „sama sobom“.*¹³

¹¹ Časopis *Quorum* pokrenut je 1985. godine. Prvi urednik bio je Branko Čegec. Časopis se pojavio kao rezultat vrlo sličnoga, gotovo istoga duhovnog etimona generacije rođene nakon 1950. godine, koja svoj zajednički prostor pronalazi na stranicama spomenutoga časopisa. Časopisna koncepcija koja je osim književne proizvodnje (poetske i prozne) autora (rođenih od 1954.-1968.) pratila suvremena kretanja u književnoj teoriji, te objelodanjivala transmedijske tekstove i "svježe" kritičke pristupe. Naravno, niti prevođenje suvremenih svjetskih književnih autora i književnih teoretičara nije zaobiđeno u uredničkoj koncepciji časopisa. Gotovo nepromijenjenu koncepciju (samo nešto proširenu trenutnim interesima uredničkoga kolegija i suvremnoga čitatelja) *Quorum* je zadržao do danas. Sablić-Tomić, Helena, Rem, Goran, *Suvremena hrvatska književnost*, Osijek, 2008, str. 149.

¹² Löve, Aage A. Hansen, *Umjetnost kao igra. Modeli ludizma između romantizma i postmodernizma. (Nacrt)*, u zborniku „Ludizam (zagrebački pojmovnik kulture 20. stoljeća)“, uredili: Živa Benčić i Aleksandar Flaker, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Slon, Zagreb, 1994, str. 31.

¹³ Butler, Christopher, *Postmodernizam*, Šahinpašić, Sarajevo/ Zagreb, 2007, str. 74.

Bartovski rečeno, *to je istančano, gotovo neizdržljivo stanje jezika: pripovjednost je dekonstruirana pa ipak pripovijest ostaje čitljiva: nikada dva ruba pukotine nisu bila jasnija i finija, nikada užitak bolje podaren čitaocu – ako barem ima smisla za nadzirane prekide, patvorene konformizme i neizravne destrukcije.*¹⁴ Ili, kako bi to, primjerice, Milivoj Solar rekao, ako se raspravlja o strukturi proze, *raspravlja se zapravo redovno o strukturi prozom predstavljena svijeta. Motivi i njihovo povezivanje, činjenična građa skupljena iz povijesnih ili iz drugih izvora, karakteri i njihovi odnosi, vremenske i prostorne koordinate i načini njihova osvještavanja, isprekidani ili neprekinuti lanac događaja s uzročno-posljedičnim ili pak slučajnim vezama; – to su najviše korištene mogućnosti.*¹⁵

U skladu s tim, a promatrajući ovdje fokusirane tekstualne predloške, uočavamo kako je to proza u kojoj se pripovjedne linije nadrealno (formalno i sadržajno) isprepleću na nekoliko načina: a) *uguravanjem* jedne priče u drugu (osobito druga polovica Miloševog opusa, počevši s „Kapetanovim dnevnikom“), b) supostojanjem kroz tekstualno *ulijevanje*, na razini ulomka, jedne priče u drugu (naznačeno, primjerice, grafičkom, kurzivnom različitosti u „Autobiografiji“), c) miješanjem priča koje je označeno na razini grafostilematike distinkcijom između velikih i malih slova unutar jednoga ulomka („Se“) ili, pak, d) kada je jedan od načina *miksiranja* pripovjednih linija onaj zamršenijeg tipa, gdje se *uguravanje* priče u priču (oprimereno romanom „Cesta“) uočava na način na koji je pripovjedne linije gotovo teško odvojiti jednu od druge ne pozivajući se isključivo na njihovu semantičku različitost.

a) – *Hajde, skidaj se – zauvijek, jer ničeg više nije bilo između usamljenih bljeskova svjetlosti, postajući sve glasniji, bolno mi se zabadajući u oči.*

- *Divina, shvati da sam nervozan, a ne bih se danas htio s tobom svađati, ne samo s tobom, ni sa kim. – nakon, svjetlost se razlila u ostajanje, otimajući mraku trajanje.*

- *Zašto bi se posvađali? – sve dok mrak nije počeo bljeskati nekad ritmom svjetlosti.*¹⁶

¹⁴ Barthes, Roland, *Užitak u tekstu*, Meandar, Zagreb, 2004, str. 109.

¹⁵ Solar, Milivoj, *Teorija proze*, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb, 1989, str. 57.

¹⁶ Miloš, Damir, *Klitostora*, Meandar, Zagreb, 2000, str.57.

b) *Zagledan u mene smiješio se... požurujući me... Krenuo sam... u početku oprezno, sve brže, brže, u trk... Grebanje grana, strah crnog biljaka... Noć?! Oooo, kako je lijepo utrčati na čistinu sela... kako je lijepo...*

Danas je svečano proslavljen rođendan moja bake. Na stol je izneseno mnoštvo torti, pića, domaće rakije i voća. Sladoled se topio u golemim količinama.¹⁷

c) *Ako mogu reći, vaša tolerantnost izjednačava svaki trud s neradom... ja mislim... – U POČETKU, ŠTO JE BILO U POČETKU?! Nije on bio tolerantan, prije-nezainteresiran. U odnosu na istinu nezainteresiran. Ne zbog njega, istine radi. Dopuštao je da ne dira u nju. Ali, potpitanje: – Ne razumijem zašto onda držite predavanja, ako tako mislite?! – PA BILO JE VALJDA NEŠTO?! – Iako nisam obavezan odgovoriti vam na to pitanje, a sasvim sigurno nisam dužan iskreno odgovoriti, niti možete znati da li je odgovor iskren, ja to radim zbog drugih istina koje to nisu ili jesu, ništa manje ili više nego ova o kojoj govorimo. – BILO JE TO DAVNO. – Ispričavam se, ne znam o kojoj istini govorimo? – NE, NEMA TOME TAKO DAVNO JER ZEMLJA JE VEĆ BILA OKRUGLA KAD SE LED POČEO TOPITI. – Ako vam odgovorim da je Istina Ne-istina, reći ćete kako ste to već pročitali. – I NIJE PROŠLO TAKO MNOGO, GOTOVO SE SAV PODIJELIO NA OBLAKE I VODU. (...)*¹⁸

d) *Što će biljka sada učiniti? Hoće li, zavedena svjetlošću, pokušati klijati prema gore, naići na staklo, ili će, ne znam kako, shvatiti da je svjetlost lažna? Hoće li shvatiti da postoji zamka? Ha, zamka za biljke!*

*Kamioni, skrećući na cestu, pred sobom razmičući leteće mnoštvo, iza sebe su stvarali tunel, na trenutak bez letača.*¹⁹

¹⁷ Miloš, Damir, *Autobiografija*, Otokar Keršovani, Opatija, 1989, str. 70.

¹⁸ Miloš, Damir, *Se*, Izdavački centar Radničkog sveučilišta „Božidar Maslarić“, Osijek, 1987, str. 11.

¹⁹ Miloš, Damir, *Cesta (ostajanje)*, Meandarmedia, Zagreb, 2008.

Već samo promatranjem navedenih značajki Miloševog opusa nameće se, razmatrajući prostor ludizma forme ali i sadržaja, zaključak da taj, removski rečeno, *prozni David Lynch* ne pristaje na *mainstream*-književnost predratne/poratne hrvatske književne scene i ostaje vjeran originalnom, gotovo marginalnom, stvaranju svoje autentične „priče“. *Miloš odbacuje jezik kakav mu nameće tradicija romana, odbacuje jasnu povezanost označenog i označitelja, izbacuje potrebu za pričom kao čvrstom strukturom koja na mjestu drži sve svoje označitelje, izbacuje jasnu, mimetičku pripovijest koja odražava stvarni svijet quid pro quo i upućuje se drugim stazama, koristeći drugačije moduse pripovijedanja. Poput filmova Davida Lyncha, u kojima je radnja savršeno kauzalno strukturirana, no unatoč tome izmiče racionalnom tumačenju. Tek ako posegnemo izvan priče, u simboličku tradiciju jezika, rekombiniramo dostupne simbole – tek ćemo se tada približiti kakvom-takvom tumačenju koje bi nam podarilo smisao. Takvo je djelovanje svojevrsno nasilje nad pričom, nasilje koje svjedoči o tome kako ljudski um nije spreman za ambivalentnost i unutar svakog teksta prokušava pronaći njegovu glavnu ideju, strukturiranu nit vodilju koja bi sve stavila na svoje mjesto.*²⁰

²⁰ Vladanović, Matko, *KRITIKA 20: Damir Miloš*, <http://booksa.hr/vijesti/hot-spot/1412>

3. Priča koja to nije

Baveći se teorijom u tematiziranju i stvaranju zbilje svojih djela, Damir Miloš gradit će opus, još od prvih redaka pa sve do posljednjega romana „Cesta“, istražujući mogućnosti koje mu nudi upravo medij književnosti, a držeći se pritom, kako je spomenuto, svoje vlastite, temeljne postavke istraživanja, točnije, kako sam autor tvrdi, sinestezijske osjetila.

Kako sam autor tvrdi, *jezik se razvija iz suradnje različitih osjetila, taktilnog, vidnog, slušnog... Ukratko bi se to moglo ovako izreći: taktilnim osjetom mi učimo što je glatko, što hrpavo. Nakon nekog vremena samim gledanjem prepoznajemo što je glatko, bez potrebe da ga opišemo. Vid preuzima iskustvo taktilnog, a jezik, preuzimajući tako nastala iskustva u riječi, u govor, omogućava čovjeku da opipava i nikad postojeće stvari, ili više nikad dostupne stvari, događaje...*²¹ Primjera je za navedeno unutar opusa Damira Miloša mnogo:

Padao sam u rupu, crnu, nečije radoznalosti, bačen s ruba, ispraćen pogledom, dočekan uhom:

- Duboka je...

Ledenom vodom usporen, zgrčen u pucanje, tonuo sam vječnom mirovanju, smrti kamena... Visoko negdje, kao meta bljesku groma, ledom okovane, stoje kamene... Prkoseći nebu, nekad, kradući mu snijeg, šljio sam vrh planine...

*Poslijepodne, ciljajući, u strijelu sam se pritajio. Pažljivo na tetivu luka naslonjen, nategnut u pucanje, odahnuo sam zrakom... Sve do mesa srne, u skok pogođene. Na smrt preplašena, trčala je sve gušćom šumom sišući njenu krv, život je kapala. Iznemogla, na bok se, lomeći me, srušila. Strahujući od lovca, nije se micala, toplom krvlju gušeći me...*²²

Osjetiti tekstualno tijelo. Takve osjete koje (i koji) tijelo teksta određuje/u s raznih, i istovremeno, strana, redovito prati, logično, prezent. Ne opisuje se ono što je bilo, nego se slikovitošću dira ono *sada*, priča se piše sada, prostor se istražuje sada, tekst se grabi upravo ovim, izre-

²¹ Miloš, Damir, *Autor i gramatika*, Quorum, godina III, broj 6-7, Zagreb, str. 104-105.

²² Miloš, Damir, *Kapetanov dnevnik*, Naklada MD, Zagreb, 1991, str. 86.

čenim trenutkom doživljavanja. *Prema onome što se utiskuje u naša osjetila stvarnost bi trebala doživljavati neprestane mijene jer su osjetilne impresije uvijek različite i ne postoje dva perceptivna doživljaja koja su se dogodila u identičnim uvjetima. Suprotno očekivanju, zbilja se ne vidi i ne doživljava kao neprestana fluktuacija bez oblika i zakonitosti, nego kao postojan uređeni svijet definiranih oblika, pravilan i podložan određenom redu. Takva slika svijeta proizlazi iz aktivnog dijaloga subjekta s izvanjskim svijetom, pri čemu se taj svijet oblikuje i mijenja, ali se isto tako mijenja i formira sam čovjek, proširujući svoje znanje o svijetu i nastojeći istovremeno razmaknuti ograde svojih spoznajnih moći. Pod ljudskim djelatnim činom podrazumijeva se mnogo više od aktivnosti pet osjetila, od neposredne fizičke interakcije s izvanjskom realnošću; pritom prije svega misli se na stvaralačku djelatnost čovjeka, na umijeće simboliziranja koje mu omogućuje da dešifrira zbilju i kaos impresija artikulira u spoznaju stvarnosti.*²³ Utoliko i grafička oznaka trotočja, uzimanja daha, uprizorenost upravo jednoga stanja koje se gradi svakim novim grafičkim znakom:

Skrivajući ogledalo iza leđa, približim se njegovu divljem bijesu... Grčeci zube, njemu ga pokazem!

*Muk... divlji je ples prestao, bubnjevi... Iznenaden pojavom još jednog!? Nešto je promrmljao, jednom od najbližih rekao. Odveže ga. Okrećući se, razgledava se... Pa oko ogledala... Ništa?! Nikog?! Trgne se! Kao da je shvatio gdje se skriva, onaj... Tiho, poput crne mačke, prišulja se svome liku. Beskonačno...*²⁴

Čitajući, primjerice, roman koji bilježi mitski²⁵ shvaćena priča, kako bi se skenirajućem oku percepcije olakšalo kretanje kroz, naime, doslovni labirint teksta, ovdje je bitno poslušati Solara koji ističe da *svijet proznog književnog djela biva shvaćen po analogiji sa svijetom mita, sa svijetom koji se može razumjeti jedino preko shvaćanja posebnih mitskih, što će reći neznanstvenih, veza i odnosa među ljudima i događajima. Ako je iskustvo književnosti na koje se oslanja*

²³ Fiolčić, Martina, Puceković, Kristina, Stulić, Zdenka, <http://krbrz.com/2011/03/krajobraz-percepcija-i-osjetila/>

²⁴ Miloš, Damir, *Kapetanov dnevnik*, Naklada MD, Zagreb, 1991, str. 87.

²⁵ *Mitsko u književnosti zahvaća tako zbilju koja još nije shvaćena kao svijet podložan prirodnim i društvenim zakonima, ali koja je ipak nešto već oblikovano, pregledno i podložno daljnjoj obradi. Mitska slika svijeta bila bi, dakle, način strukturiranja zbilje koji je književnost zadržala i nakon svjetskopovijesne pobjede logosa. Bez obzira što je logos zavladao stvarnim svijetom, svijetom prirode i organiziranog društvenog života, mythos, kao lijepa „divlja misao“ raste još uvijek na individualnom, subjektivnom, iracionalnom tlu umjetnosti.* Solar, Milivoj, *Teorija proze*, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb, 1989, str. 67.

*pred-razumijevanje svijeta književnog djela orijentirano prema mitskim koordinatama prostora, vremena, zbiljanja i ljudskih sudbina, analiza će nužno nastojati da makar i na shematiku svede upravo ono što bismo mogli nazvati neznanstvenom, mitskom slikom svijeta, a to će se na književnoteoretskom području iskazati kao dominacija onih pojmova koji obuhvaćaju priču kao priču, pojmova poput fabule, sižea, motiva, karakterizacije i perspektive.*²⁶

Jedna od stilskih strategija pisanja Damira Miloša svakako je i humorističnost nastala kao produkt nonsensnih ruganja tipičnim, topos-mjestima proze, onima koje bi čitatelj u svom iščekivanju povezivosti pročitano rado *zgrabio*, dakle, za njih se uhvatio. Ipak, autor teksta, prepoznajući upravo takva mjesta kao plodno tlo svome autorskom potezu (bilo da se radi o opisima likova, dijalozima, netipičnom ponašanju u određenim situacijama, dogodovštinama koje od junaka čine antijunaka i sl.), čini od njih zanimljiv stilistički instrument. Kako bi to Christopher Butler rekao, *humorističnost teksta povezana je s nesuvislošću koju osjećamo između tekstualnog hladnog predstavljanja onoga ne-sasvim-stereotipnog, i našeg otpora tome.*²⁷

Priče Damira Miloša ne samo da se *ulijevaju* jedna u drugu u pojedinim romanima nego se njegovi tekstovi intertekstualiziraju²⁸ i na makrorazini kompletnoga opusa; tako će se u mnogim romanima često naći, primjerice, starac iz „Bijeloga klauna“, a „Autobiografija“ (2) će na mahove prizivati i tekst romana „Se“ (1), osobito u gradnji prapriče, točnije priče o postanku svijeta, njegove personificirane flore i faune, potaknuto poznatim lajtmotivom romana „Se“ – dosadom:

(1) – *NE, NEMA TOME TAKO DAVNO, JER ZEMLJA JE VEĆ BILA OKRUGLA KAD SE LED POČEO TOPITI. (...) – I NIJE PROŠLO TAKO MNOGO, GOTOVO SE SAV PODIJELIO NA OBLAKE I VODU. (...) – A IZMEĐU NJIH DOSADA... DOSADA... (...) – NE BAŠ KRATKO ŽIVJELI SU PARALELNO, GORE OBLACI, DOLJE VODA. (...) – I ONDA JE I OBLACIMA DOSADILO TE ODJEDNOM: KIŠA, GRAD, GROMOVI, MUNJE, UDARE PO VODI!!! (...)*²⁹

²⁶ Solar, Milivoj, *Teorija proze*, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb, 1989, str. 59.

²⁷ Butler, Christopher, *Postmodernizam*, Šahinpašić, Sarajevo/ Zagreb, 2007, str. 69.

²⁸ (...) *upravo je to inter-tekst: nemogućnost da se živi izvan beskonačnog teksta – bio taj tekst Proust, ili dnevni list, ili televizijski zaslon: knjiga stvara smisao, smisao stvara život.* Barthes, Roland, *Užitak u tekstu*, Meandar, Zagreb, 2004, str. 130.

²⁹ Miloš, Damir, *Se*, Izdavački centar Radničkog sveučilišta „Božidar Maslarić“, Osijek, 1987, str. 11.

(2) *Gore oblaci, dolje voda, lijevo oblaci i voda, desno voda i oblaci... sveta simetrija... Nakon, između oblaka i vode, rasla je dosada. Gore oblaci, dolje voda... u sredini dosada... Kad, odjednom, oblacima ta strašna dosada dosadi, i udri po vodi! Odozgo nadolje, slijeva nadesno zdesna nalijevo, grmjeli su, sijevali, snijegom vodu zatrpavali, vodom je, groznom kišom zalijevali... (...)*³⁰

Strategija je to piščeve težnje za nedovršenošću, izbjegavanjem točke, kraja, izbjegavanjem priče koja nakon što kaže sve što ima za reći, zauvijek prestaje. U njegovim djelima, njegovom tekstu, priča je itekako živa, ona vodi i upravlja autora kroz sam proces pisanja, i to ne pukoga prepričavanja već kreiranja i uvijek ponovnoga stvaranja, stavljajući pisca u položaj onoga koji stvoreno samo prati, možda tek i usmjerava, ali svakako dopušta da tkivo štiva svojevrijedno prelazi granice medija kada god i koliko god je navedeno moguće. Primjer ludističkog širenja teksta u „Kapetanovom dnevniku“ kada se autor(i) miješaju u tijek tekstualne radnje:

18. veljače

Pismo?! Tko to meni piše? Bez pečata, datuma, samo na mene naslovljeno?

Poštovani! Poštovani, ako se to u Vašem slučaju može reći. Sa zanimanjem pratimo Vaše izdržavanje kazne. Uočili smo Vaš trud, dnevni, Vaš napor, želju da kaznu što prije izdržite. Ali, razmislite! Razmislite, jer Vaša kazna nije vremenska! Nije vremenska, ponavljamo, iako, ako ovako nastavite, može postati doživotna!

S poštovanjem:

*Autori*³¹

Već u prvijencu „Pogled grad“, tematski (ipak) vrlo transparentnom, na toj tekstualnoj razini gotovo, usuđujemo se reći, jednostavnom romanu, lutanju među koricama teksta Damira Miloša nema puno mjesta, no sama provokativnost strategije pisanja njegove *priče* (nikako nje-

³⁰ Miloš, Damir, *Autobiografija*, Otokar Keršovani, Opatija, 1989, str. 80.

³¹ Miloš, Damir, *Kapetanov dnevnik*, Naklada MD, Zagreb, 1991, str. 69.

zinoga (pre)priča(va)nja koje nikada nije samo, ili nije uopće, tek to) u praksi *mrsi*, kako bi Eco rekao, u svojoj teoriji inače prohodnu pripovjednu šumu³².

Proširimo perspektivu i recimo to ovako: već se u prvom romanu ovoga plodnog pisca uočava strategija dinamičnoga Nad-Ja-kretanja kroz semantičke barijere tijekom teksta, ali i na razini forme tome vrlo sukladnih spisateljskih poteza. Kako Bogišić tvrdi, „Pogled grad“ *zamišljen kao zbir silnica, prije prenosi senzibilnost jezika kao sustava u književnost, nego što književnu ideju (naracijski) uobličava jezikom.*³³ Navedeno treba zapamtiti; tražit će se čitatelj koji će poput Rolanda Barthesa uživati u tim protrčavanjima pripovjednim šumama, uvijek iznova vraćajući se pri tom napredovanju na ranije uočeno, osobito na makrorazini kompletnoga promatranog tekstualnog traganja za novim.

Detaljnije, provlačeći se kroz estetički učinak Miloševog teksta, složiti ćemo se s Barthesom, pa i više od toga: *Ono u čemu uživam u nekoj prozi nije, dakle, neposredno ni njezin sadržaj, pa ni njezina struktura, nego su to prije ogrebotine što ih ostavljam na njezinu lijepom omočaju: jurim, skačem, dižem glavu, ponovno uranjam. (...) drugo čitanje ne prelazi ni preko čega; ono važe, prianja uz tekst, ono čita, ako se može tako reći, prilježno i sa zanosom, dohvaća u svakoj točki teksta asinetu kojom presijeca jezike – a ne anegdotu: nju ne opčinja (logička) pro-težnost, izlistavanje istinâ, nego raslojavanje procesa značenja; kao u igri u kojoj se jedan na drugi slažu dlanovi, nadražnost ne nastaje u svadljivoj žurbi, nego u nekoj vrsti okomitog urnebesâ (okomitosti jezika i njegova uništenja); upravo u času kad svaka (različita) ruka skače preko druge (a ne jedna za drugom) nastaje rupa koja odnosi subjekt igre – subjekt teksta.*³⁴

Dublju psihološku karakterizaciju likova koji, primjerice, u romanu „Autobiografija“ imaju ulogu pripovjedača u dvjema pripovjednim linijama, zamjenjuje česta gotovo pa humorističnost postupaka glavnih (ali i ostalih) likova, njihovih misli ili opisa događaja. *Paralelno s „obojenim“ impresijama Miloš fokusira (projicira) planove, izravnim i neposrednim (već „neuralgičnošću“ motiviranim) leksičkim obiljem prodire u čovjeka kojeg često (pa ni u glavnoj varijanti) nema potrebu ni imenovati. Izdvajanjem intimnog (neatraktivnog, dapače arogantnog) na i u*

³² *Kroz šumu se može hodati na dva načina. Prvi je da se iskuša jedan ili više puteva (kako bismo, na primjer, što prije izašli iz šume, ili stigli do bakine kuće, ili do kuće Palčića, ili Ivice i Marice); drugi je hodati s ciljem da upoznamo šumu, da otkrijemo zašto su neki putevi prohodni a neki nisu. Slično tome, pripovjedni se tekst može čitati na dva načina. Svaki je tekst upućen, prije svega, modelu čitatelja prve razine, koji, sasvim opravdano, želi znati kako priča završava (...) No svaki je tekst upućen i modelu čitatelja druge razine, koji se pita kakvim čitateljem priča od njege ili nje traži da postane i koji želi saznati na koji je točno način model autora vodičem čitatelju. Eco, Umberto, Šest šetnji pripovjednim šumama, Algoritam, Zagreb, 2005, str. 39.*

³³ Bogišić, Vlaho, *Tri ulice Miloševa grada*, u knjizi „Pogled grad“, Književna omladina Hrvatske, Zagreb, 1985, str. 92.

³⁴ Barthes, Roland, *Užitak u tekstu*, Meandar, Zagreb, 2004, str. 111-112.

čovjeku čini paradoksalni obrat; fundamentalnost njegova teksta ponajprije je u prožimanju aspekta i čula.³⁵ U skladu je to s postmodernističkim pismom, gdje, kako ističe Ihab Hassan, bezja-stvenost ili gubitak dubine predstavljaju jednu od postmodernističkih značajki. *Predajući se igri jezika, razlikama od kojih je pluralistički sačinjena zbilja, jastvo podražava svoju odsutnost čak dok mu se igrama prikrada smrt. Raspršuje se u stilovima bez dubine, onemogućujući, izbjegavajući interpretaciju.*³⁶

Bilo da se radi o, primjerice, bolesnoj starici, smrti, dobivanju posla, situacijama koje stereotipno nameću određene reakcije, u Miloševoj prozi ovi motivi redovito bivaju spojeni tako da začuđuju, nasmijavaju i/ili često u potpunosti izokreću zbilju inače poduprtu čitateljevim znanjem o svijetu. Upravo zato proza je to koja ostavlja dojam konstantnoga zaigranog propitkivanja onoga što se prima kao estetska informacija, propitkivanja namjere teksta, ali i propitkivanja onoga što se od implicitnog čitatelja, čini se, očekuje:

*Gamad! Gamad! I gmizavci! Gmizavci gadniji od gamadi! Izgledom molećivi, usto i otrovni! Gmizava otrovna gamad! Gamad odvratna otrovna nikom potrebna! Nema Boga! Pandara dandara odvratna nepotrebna! Dandara pandara, kam-kam, gulaš od šiš i unutra miš, metvice i trokaton, tripl-pipl, krug oko tog pinguli ponguli rest set i gem, miš i kraći šiš, dandara mandara, tigar lav i zar, sa svijeta nek ne stane gamad otrovna ljigavo nepotrebna! Sad!*³⁷

³⁵ Bogišić, Vlaho, *Tri ulice Miloševa grada*, u knjizi „Pogled grad“, Književna omladina Hrvatske, Zagreb, 1985, str. 91.

³⁶ Hassan, Ihab, *Pluralizam u postmodernističkoj perspektivi*, „Quorum“, godina III, broj 3-4, Zagreb, 1987, str. 26.

³⁷ Miloš, Damir, *Autobiografija*, Otokar Keršovani, Opatija, 1989, str. 79.

4. Uvodno o kada? i gdje?

Prije svega, pri upitima (o) GDJE i KADA, podsjeća Josip Užarević, nužno je upozoriti na trovrstnost prostorno-vremenskih relacija prema djelu/tekstu. *S jedne strane djelo se nalazi u određenom prostoru i vremenu (kao dio kulture, povijesnoga sklopa i sl.). S druge strane, prostor i vrijeme nužne su komponente 'fiziologije teksta', to jest – u prvome redu – njegove fizičke danosti. S treće pak strane, prostor i vrijeme mogu biti elementi teksta – tj. mogu funkcionirati kao komponente njegova svijeta.*³⁸

Vremensko-prostorni okvir suvremenosti u kojoj svoje spisateljsko djelovanje započinje i Damir Miloš, onaj postmodernističkoj (ili, po nekima³⁹, post-postmodernističkoj), svoje početne referentne točke, kako je spomenuto, smješta unutar osamdesetih godina prošlog stoljeća i veže uz tada novonastali književni časopis „Quorum“. Kako ističe Helena Sablić-Tomić, *zatečeni književni kontekst osamdesetih godina prošloga stoljeća rezultat je i postmodernoga stanja koje svoju materijalizaciju pronalazi i u književnosti.*⁴⁰

Devedesete⁴¹ su, pak, posebice na hrvatskim prostorima, specifično mjesto umjetničkog (re)kreiranja, koje je zbog svojih izvantekstualnih uzroka, ukoričenih u prejakoj stvarnosnoj zbilji, imalo za posljedicu dvije strategije bivanja unutar književnomedijskog prostora: jedni su se pisci kroz turobnost preglasne stvarnosti kretali šutnjom, odnosno ispisivanjem tih i takvih stvarnosnih tragova, i, logično, vrlo autobiografsko-realističnih⁴², dok su se neki od njih oglašavali s pozicija marginalizirane *mimo-stvarnosti*, nemimetičkim pismom u kojemu je biće teksta tražilo bijeg/oslonac/prostor aktualizacije. Upravo ovim potonjima pridružuje se i Miloševo tražanje jer je, čini se, kroz posljednjih nekoliko desetljeća on jedan od onih (rijetkih?) koji su svoj

³⁸ Užarević, Josip, *Kompozicija lirske pjesme*, Zagreb, 1991, str. 39.

³⁹ Michaud, Yves, *Umjetnost u plinovitom stanju (ogled o trijumfu estetike)*, Naklada Ljevak, Zagreb, 2004.

⁴⁰ Sablić-Tomić, Helena, Rem, Goran, *Suvremena hrvatska književnost*, Osijek, 2008, str. 148.

⁴¹ *Devedesete su godine ispisivale otiske izvanknjiževnih događanja (Domovinski rat od 1991. do 1994. godine, priznanje suverenosti Hrvatske) po svim dostupnim prostorima i medijima koji su željenu poruku mogli prenijeti različitim adresatima na različitim adresama. (...) Demokratske promjene u društvu, stvaranje samostalne države, snažan nacionalni trend, devalvacija društvenih i duhovnih vrijednosti, ekonomska kriza – samo su neke odrednice društvene prakse kroz koju se artikulira život pojedinca. I autor i čitatelj svjedoče događanjima u zbilji, a pozicija svjedoka koji je rat vidio svojim očima osigurava mu i pravo na zaštitu vlastitoga povijesnoga, psihoanalitičkog i autobiografskog identiteta. (...) Takvu jaku poziciju i svojevrsnu odgovornost preuzeli su i autori i čitatelji. Jedni i drugi, kao subjekti komunikacijskog procesa književne proizvodnje, posljednjih su nekoliko desetljeća već razvili aktivan odnos prema zbilji koju su ovjeravali mimetičkim, tekstualnim, ironijskim, narativnim strategijama kako bi u devedesetima iz pozicije mimetičkoga odnosa prema samome sebi stvarnost pretvorili u tekst.* Sablić-Tomić, Helena, Rem, Goran, *Suvremena hrvatska književnost*, Osijek, 2008, str. 115.

⁴² *Kontekst u kojemu se autori i čitatelji počinjju brinuti o vlastitom jastvu stavlja ih u subjektivnu poziciju prema zbilji – prvi je restauriraju i tekstem konzerviraju, a drugi iskustvom u ratnoj zbilji ovjeravaju vjerodostojnost informacija iznesenih u tekstu.* Sablić-Tomić, Helena, Rem, Goran, *Suvremena hrvatska književnost*, Osijek, 2008, str. 116.

opus profilirali u okviru netipične nadrealistične tematsko-motivske sheme kretanja, dok se isti odmak od realizma vidi, što se posebice tiče strukture njegovog teksta, na razini sadržaja (osim, istina, pokatkad i na razini multižanrovski obojene forme). Butler navodi da takvo prizivanje nekadašnjih spisateljskih strategija, dakle, takav odnos prema tradiciji u postmodernističkim tekstovima postaje strategijom sasvim *legitimnog* kreiranja teksta. Dakle, *valja imati na umu da i u umjetnostima opstaju alternativne tradicije. Dva su razloga za to: prvi je taj što se modernističke tradicije nastavljaju, i što ima mnogo umjetnika koji su nešto naučili iz postmodernizma iako nisu njegovi odani sljedbenici. Neke modernističke pokrete, kao što su dadaizam i pokret primjene dišanovskih ili „pronađenih“ objekata, konstruktivizam (koji je utjecao na minimalističko ili color-field slikarstvo), te nadrealizam (koji je nadahnuo postmodernistički kolaž iracionalno povezanih slika, kao naprimjer u Rauschenbergovu djelu), postmodernisti su izgleda bez zazora prisvojili. Uvijek postoje sličnosti i elementi koji se prenose iz jednog razdoblja u drugo (ili kako se kaže 'ništa novo pod suncem')*.⁴³ Navedeno vrijedi i do današnjih dana njegovoga pisanja, stoga se najviše u tom i takvom prostoru treba oslušivati Miloševo estetsko mjesto razlike.

A odnos prema intertekstualno (ali i intermedijalno) postavljenoj tradiciji ogleda se kroz referencije na Bibliju, starozavjetne priče o Noi (voda kao mjesto radnje, izgubljenost subjekta), Abrahamu (subjekt u odnosu s mnoštvom jednodimenzionalno postavljenih partnerica, centar radnje karikiran do praznine), novozavjetnim prorocima, mitološkom Odiseju (također *link* s morskim pučinama i izgubljenošću lutajućeg Ja u tekstu), Vergiliju (kao svojevrsnom autoritetu mitološki orijentiranoj publici tekstualnog i izvantekstualnog profila), Nabukodonozoru koji će *dobiti* čitav roman za pojačavanje sebstva itd. Svoje će odnose s tradicijom i književnim *autoritetima* Miloš najčešće dozirati vrlo suptilno kako bi se povezivanje s velepoštovanim likovima i autorima visoke književnosti dokazalo u svojoj prikrivenoj ironiji, odnosno, ako je o ponešto drugačijim *linkovima* riječ, sugestivno će se novim spojem dvaju tekstova dati pojačani doprinos novonastaloj tekstualnoj materiji:

⁴³ Butler, Christopher, *Postmodernizam*, Šahinpašić, Sarajevo/ Zagreb, 2007, str. 124.

vezali me. Bila je to jedina sličnost s Itakom. Zaliječnog uputili me na liječenje. Bijela košuljica i mnoštvo novih prijatelja. Iako nije bio Kartazanin, Hanibal nije dao nikome ući niti izaći, Lazar je umirao dva puta dnevno ne popuštajući nagovaranju njegova obožavatelja da to čini češće, Melhior je tvrdio da svijet nije okrugao, Gašpar je uvjeravao Melhiora da se njegov prijatelj zove Melkior, a ne Melhior, i da, uostalom, pita Tolomeja, ne, ne! Timoteja! Ali, od Timoteja ni riječi, bio je na smrt preplašen. Istina, bilo je tu i predstavnika drugih kultura, ali ovi su mi bili nekako najbliži... niti sam ja imao vremena svih upoznati. Tek nekoliko dana, jer ja sam bio pod upitnikom, na promatranju.⁴⁴

⁴⁴ Miloš, Damir, *Smrt u Opatiji*, Izdavački centar Rijeka, Rijeka, 1988, str. 88.

4.1 Prostor teksta. *Gdje? je i dalje, uvijek, igralište ludizma i guranja granica*

Forma, kompozicija, *šareno* mjesto na kojem se Miloš zaista može i želi igrati, također nije iznimka u iscrtavanjima njegovog mjesta razlike: početni „Pogled grad“, gust ali razlomljen podnaslovnim motivskim usmjeravanjima (uvijek jednom imenicom koja, malim slovima i gotovo nezamjetljivo, mimo teksta, siječe gustoću *Nad-Ja*-kretanja tekstualnim ulicama Grada), na nadrealnoj grafostilističkoj razini, a vrlo vezano uz semantiku onoga iz čega izvire, čak i crtežom i rukopisnim potezima kreira tijelo teksta.

„Kapetanov dnevnik“ na rubovima stranica zaista ima dnevničke datumske smjernice, iako je njihova stilistička instrumentnost upravo u razilaženju semantičke vremenske dimenzije teksta i njegove datumske naslovne sugestije.

„Autobiografiju“ krase grafička podijeljenost pripovjednih linija na razini ulomka (svaki sljedeći ulomak, s obzirom na priču kojoj pripada, razlikuje se od prethodnoga (ne)kurzivnim pismom), a „Meke ulice“ i „Kornatske priče“ oponašaju zbirke kratkih priča strategijom naslovnih rezanja, iako se, ipak, radi o, čak niti cikličnim, romanima.

„Se“ ima posebnost u *uguravanju* priče u priču, gdje se isto uočava upravo na razini forme grafičkim razlikovanjem slova (potez koji će Miloš, barem na razini sugestije formom, kasnije napustiti i ostaviti čitatelju zamršeniji, onaj semantički, način odvajanja linija priče):

Ako mogu reći, vaša tolerantnost izjednačava svaki trud s neradom... ja mislim... – U POČETKU, ŠTO JE BILO U POČETKU?! Nije on bio tolerantan, prije-nezainteresiran. U odnosu na istinu nezainteresiran. Ne zbog njega, istine radi. Dopuštao je da ne dira u nju. Ali, potpitanje: – Ne razumijem zašto onda držite predavanja, ako tako mislite?! – PA BILO JE VALJDA NEŠTO?! – Iako nisam obavezan odgovoriti vam na to pitanje, a sasvim sigurno nisam dužan iskreno odgovoriti, niti možete znati da li je odgovor iskren, ja to radim zbog drugih istina koje to nisu ili jesu, ništa manje ili više nego ova o kojoj govorimo. – BILO JE TO DAVNO. – Ispričavam se, ne znam o kojoj istini govorimo? – NE, NEMA TOME TAKO DAVNO JER ZEMLJA JE VEĆ BILA OKRUGLA KAD SE LED POČEO TOPITI. – Ako vam odgovorim da je

*Istina Ne-istina, reći ćete kako ste to već pročitali. – I NIJE PROŠLO TAKO MNOGO, GOTOVO SE SAV PODIJELIO NA OBLAKE I VODU. (...)*⁴⁵

Često su romani, primjerice, „Kravata“, „Nabukodonozor“, „Klitostora“, „Cesta“, pisani bez ikakve grafičke, naslovne, bilo kakve, sugestije i razdvojenosti, dakle, grafički ostajući na razini gusto zbijene tekstualne mase kroz koju se oku percepcije često nije lako (niti na razini forme) provlačiti. Ako uđemo dublje u semantiku teksta „Kravate“, odvajanje erotskih epizoda prisutnih tijekom cijeloga trajanja teksta nije na grafostilističkoj razini sugerirano nikakvim posebnostima, iako je više negoli vidljivo da se postupak ispisivanja, gotovo reklamno umetnutih, erotskih epizodica uobličениh u recepte za pripravljanje jela (a koje čak podsjećaju na zalihosno umetnute erotske scene filmova B produkcije koje održavaju recipijenta budnim) ne ulančava u netom ispisan tijek radnje romana:

*Kolač s jabukama: žutanjke i šećer izmiješajte, pa im dodajte pjenasto izmiješan maslac. On neka se skine, a ostatak maslaca neka si dobro utrlja da lakše klizne. Bjelanjak istucite u snijeg. Ne dajte mu da odmah uđe, neka vas prvo jezikom uzbuđi. Brašno pomiješajte s praškom za pecivo, a jabuke očistite i izrežite u tanje kriške. Sad neka uđe! (...)*⁴⁶

I uopće je odnos prema seksualnosti kod Miloša sveden na grotesku, estetikom ružnoće podebljan čin zadovoljenja nagona, tim više što su njegovi likovi teoretska plošnost subjektne razine teksta, svojevrсни poligoni vježbanju spisateljsko-teorijskih strategija. Ne krasi ih, kako je spomenuto, karakterna transparentnost, dubina, emotivnost. Utoliko su i bilo koji činovi emotivno neopravdani, svedeni na najnužnije, tek nekoliko riječi, oštih i suhих, prodiranje muškarca u ženu, tek čin, tek to:

⁴⁵ Miloš, Damir, *Se*, Izdavački centar Radničkog sveučilišta „Božidar Maslarić“, Osijek, 1987, str. 11.

⁴⁶ Miloš, Damir, *Kravata*, Meandar, Zagreb, 1998, str. 10.

Dok mi je otkopčavala hlače, rekao sam, po tko zna koji put da razumijem. Zamoli me da se skinem, i namjestim se najudobnije. Neka kažem na vrijeme, jer šteta bi bila prosuti sjeme. Prva je sperma najplodnija.

Svršio sam duboko, u širom raširenu.⁴⁷

Danas je prekrasan dan. Gore je nebo, i jest, dolje zemlja, i ona jest, a u sredini život. Ljudi. Muškarci hvataju žene, i obrnuto. Onda ih, kod kuće, bace na krevet i jebedu. Bože! Što muškarci vole jebat ženske! Vole se i ženske, ali muškarci naročito. Evo, na primjer moj prijatelj, zovemo ga Jebač, on strašno voli jebat. A njegova prijateljica, ne znam kako se zove jer su se tek pred neki dan upoznali, ona govori da je on najviše voli jebat. I njezina majka. Tata se čudi ot kud mu tolika želja da jebe njegovu kćer, a kćeri govori da nije dobro što je ovaj toliko jebe. Zbog pičke. On se brani, da ne može zamisliti da je ne jebe. Jebi ga, nije ni njemu lako.⁴⁸

Što se grafičke drugačijosti tiče, ona se javlja i u knjizi „Smrt u Opatiji“. Kako se u tekstu kao lik u jednom trenutku javlja vrtlar, *okopavanje*, vrlo miloševski rečeno, *džungle* teksta sugerirano je i naslovnim ludizmom, kada se dijelovi teksta podnaslovljuju nazivima biljaka te njihovim kratkim kurzivnim unutarzagradnim opisima. Tražiti semantičku povezanost naslovne sugestije i teksta koji ju slijedi mogućnost je koja je ostavljena konzumentskoj publici, a sve skupa izgleda ovako:

GRAH

(osim što proizvodi mokraću i deblja, od njega se i ružno sanja)

Doktor i direktor pričali su kojekakve priče, već dogođene ili ne, uglavnom otimačine, i, da im oprostim, silovanja. Potrajalo je to...⁴⁹

⁴⁷ Miloš, Damir, *Cesta (ostajanje)*, Meandarmedia, Zagreb, 2008, str. 70.

⁴⁸ Miloš, Damir, *Autobiografija*, Otokar Keršovani, Opatija, 1989, str. 34.

⁴⁹ Miloš, Damir, *Smrt u Opatiji*, Izdavački centar Rijeka, Rijeka, 1988, str. 15.

U romanima namijenjenima mlađoj populaciji, lektinom „Bijelom klaunu“ te romanima „Zoe“ i „Nepoznata priča“, Miloš je i stilski i formom jednostavniji, pristupačniji negoli je to slučaj s *prozom za odrasle*. Naracija je tu najčešće nastrojena fabularno, događaji se, dakle, kronološki, motivacijski nižu jedan za drugim, slikovitost radnje uokvirena je logičnim podnaslovnim sugestijama, a izraz pojednostavljen. Sva se strategija ludizma smješta unutar semantičke razine priče, stoga je prepoznatljivi Milošev autorski potpis i dalje upečatljivo prisutan. Tematska istraživanja, dakle, ne odmiču od tekstova stilski/formom namijenjenih različitim recipijentskom uzrastu.

4.2 Gdje? i kada? u tekstu

Prostor u Miloševim tekstovima, kako i sam autor često programatski ističe, uvijek je onaj na kojemu je trud ostavljanja oštine traga (uvijek, redovito) uzaludan. More koje subjekta prima ali i briše, džungla, nepregledna cesta, snijeg ili, pak, jednolična, vječna pustinja uvijek su ti prostori *na* (i *u*) kojima se može biti, trajati, tragati, vući tragove, kretati se u krug, paralelno, okomito, kopati, graditi, rušiti, ali prostor koji svoje disanje neće prilagoditi, promijeniti disanjem subjekta niti njegove djelatnosti. Kakav je onda to prostor? I što taj i takav prostor govori o onome *Ja* u njemu?:

Dojadila mi plaža bez tragova. Kakav je to pijesak na kome ne ostaju tragovi?! Nema činjenica. Nema činjenica!?... Ali, neka bude, činjenica nema... neka se jednom želja složi s njima. Nije ništa bilo! Početnik sam!

- Oprostite, a kako vi onda uopće znate da vi, mislim, kao pojedinac, egzistirate? Ako možete, odgovorite mi konkretno.

Pljas! Nogom zgazih gnjidu!

- Mislite li da će vaš san biti miran?

Pljas! Nogom zgazih lijenčinu!

- Pustite ga, vidite da ima erekciju!

Pljas! Nogom zgazih neki ego!

- Mislite li...

- Prestani! Nosi se! Nisam ti ja Sokrat! Odjebi!⁵⁰

To je, između ostalog, prostor slobodnog kreiranja, kretanja priče, jastva, prostor koji se može promatrati, ali ne i (prepričavajući) ukrotiti, personificirati na onoj najprimitivnijoj razini. Jednako tako, za naglasiti je da se isti princip pripisuje i onom *Ja* u tekstu: nema odvajanja sub-

⁵⁰ Miloš, Damir, *Smrt u Opatiji*, Izdavački centar Rijeka, Rijeka, 1988, str. 48.

jekta od prostora, jer subjekt na takav način, neodvajanjem, postaje dijelom prostora koji ga asimilira, prima u sebe (ali i obrnuto). A subjekt kakvoga Miloš sugerira ne može i ne treba asimilirati drugačiji, opipljiviji prostor:

Uskoro sam shvatio o kakvom se putu radi... Polako sam gubio snagu, snagu mašte... a ona mi je bila potrebna da ovo tijelo nasuprot mene vidi, dodiruje, osjeća isto što i ja. Znao sam da bolest nadolazi. Moje je žensko tijelo, ili muško, svejedno, počelo voditi vlastiti život. U početku bilo je to kao slabljenje vida, stvari su postajale dvostruke. Dva lica istog predmeta nudila su se mojoj ruci... nisam shvaćao s koje strane da im priđem, kako da ih uhvatim... Ono drugo tijelo upuštalo se u nešto drugo. Bilo je sigurno da nešto moram učiniti prije negoli bolest prevlada...⁵¹

Promatrajući upravo spomenuti odnos subjekta u tekstu i prostora, Karl Jaspers rekao bi da *posle prodora u prostor sveobuhvatnog postoji dvostruka mogućnost: Ili tonem u bezdan beskrajnog, stojim usred ništavila pred kojim sam jedino pomoću sebe samog ono što mogu biti. (...) Ili uočavanje širine izaziva bezgraničnu sposobnost posmatranja i spremnost. U sveobuhvatnom mi iz celokupnog porekla biće dolazi u susret. Ja sam sebe poklanjam sebi. I jedno i drugo je moguće. U supstancijalnom gubljenju sebe opažam ništavilo. U činjenici što sam sam sebi poklonjen opažam obilje sveobuhvatnog.*⁵² Tako se *Ja* prostora pretvara u *Ja* u tekstu, čak i *Ja* teksta, na način da se kreirano oslobađa upravo slobodom nekreiranja, otvorenošću definiranja sebstva koje to, možda, i ne želi. Biti slobodno kreiran nekreiranjem. Biti. Prostor, tekst, prostrano *Ja*.

Vrijeme je najdinamičniji dio strukture Miloševog opusa. On ne voli prevelik broj likova/subjekata (osim, iznimno, u početnim romanima kada se svojevrsni eksperiment proteže i na subjektu razinu teksta), a prostor najčešće prati više-manje ustaljen tijek priče u romanu, s izmjenom ili dvije, ovisno o nekim drugim, uglavnom opravdanim, strategijama teksta, no zato je vrijeme često ono koje najviše provocira percepciju čitanja/doživljavanja stvarajući tekstualna komešanja priče. Bilo da se radi o reverzibilno-cikličnom odnosu prema vremenu u tekstu, ili velikim vremenskim skokovima unutar priče nekih romana, fantastičnost u tekstu može velik dio

⁵¹ Miloš, Damir, *Smrt u Opatiji*, Izdavački centar Rijeka, Rijeka, 1988, str. 78.

⁵² Jaspers, Karl, *Filozofija egzistencije*, Prosveta, Beograd, 1973, str. 58-59.

svoga egzistiranja unutar radnje/izgradnje lika zahvaliti upravo nesvakidašnjim poimanjem vremenskih orijentira. A samo problematiziranje odnosa vrijeme-prostor poistovječeno je s problematikom, primjerice, motiva džungle u „Autobiografiji“, mjesta radnje u kojemu se nepostojeće vremensko-prostorne relacije i brišu i konstantno od strane protagonista pokušavaju uspostaviti, što ova proza pokazuje i svojom formom i sadržajem:

*Da ja nisam odavde njima je jasno, jer sada sam tu. Da nisam tu, nitko se ne bi pitao gdje sam, pa zašto da se sada brinu o meni kad sam ovdje. Za njih se sve događa ili ovdje ili negdje drugdje, ali nikada prije ili poslije. Ne samo da ne znaju što je prošlost, već prošlost mjere prostorom. Vrijeme se njima rasteglo u prostor.*⁵³

Tako će u romanu „Pogled grad“ te granice komešanja prostorno-vremenskog jastva zaintrigirati čitatelja/promatrača brzinom promjene kadrova svojevrsnoga *mravinjak-bivanja*, više prostorne negoli vremenske, gdje će jedan *Ja* biti brzinom izmjene kadra u filmu zamijenjen drugim, jednako fokusno bitnim, a da *Ja* teksta neće znati koliko prostor ostaje zapravo tu, ostaje taj *link* do *hvatanja* definicije, do kreiranja materije teksta, ta podloga svemu i tom bogatom ničemu:

*Vlasnik pročelav, donekle crn, odgovori mu da u ovu gostionicu uopće ne svraćaju kriminalci. Policajac se pažljivo osvrne, promotri lica gostiju, pozdravi, zatvori vrata. Istog trenutka čovjek u najtamnijem dijelu zadimljene prostorije ustane, uđe u WC. Za stolom do njega sjedila je žena, stara otprilike od trideset do pedeset godina, prosijeda i s maramom oko vrata, upalih očiju, umorna. U ruci joj metla i sifon. Predahnula je na trenutak a zatim nastavila čistiti. Za šankom čovjek, naslonjen, zapravo čovječuljak živahnog pogleda. Odijelo, bijela košulja, kravata, plava, tamnoplava. Desnom nogom na šipki što mu omogućava prirodniji položaj tijela. Nervozno je pušio držeći u istoj ruci čašu. Iznenada, polupraznu čašu tresne o zid. Tresak!*⁵⁴

⁵³ Miloš, Damir, *Autobiografija*, Otokar Keršovani, Opatija, 1989, str. 54.

⁵⁴ Miloš, Damir, *Pogled grad*, Književna omladina Hrvatske, Zagreb, 1985, str. 11.

Detaljnije o takvom stvaranju subjekta: *Sve što jeste, jeste kao opažljivo i upotrebljivo, kao materijal, kao sredstvo i cilj bez konačnog cilja. Istina ne leži u nečemu što se može da održi, u nečemu već znanom, ili u nečemu što se može znati, ili u nečemu bezuslovnom, nego u onome što nastaje ovde i sada u situaciji u kojoj se nalazi postojanje i što iz toga proizlazi.*⁵⁵

Kao i u romanu „Se“: postoji distinkcija prostora (ovdje, uvjetno rečeno, urbanog i ruralnog) strogo vezana ne samo uz tijek radnje nego i uz izgradnju glavnoga lika/subjekta u djelu. Izmjenom prostornih orijentira priče događaju se i svojevrsni obrati unutar glavnog lika na razini gotovo cijelog opusa, a vremenska je komponenta radnje romana u određenom smislu ipak u poziciji izgradnje logičkih postavki djela (pa je, shodno tomu, vremenska *petljancija* uzrokom pomaka u shvaćanju same priče). Iako vrijeme *proklizava* brzo/sporo u skladu s tijekom radnje, prostor se u Miloševom opusu (ipak) ne mijenja jednakom brzinom. Glavni lik pokušava, patetično rečeno, otkriti sebe sebi, a izmjena je prostora, pa i vremena, u izravnoj funkciji poticanja izgradnje/otkrivanja njegove vlastitosti/ličnosti. Pritom je zamjetljiva vremenska sporost odnosno ubrzanost, kako bi se stvorila ta miloševska dinamika.

„Smrt u Opatiji“ iznimna je tekstualna tvorevina, barem kada je o prostorno/vremenskim dimenzijama u tekstu riječ, jer na nesvakidašnji način teče praćenje subjektivih mijena (spola, zanimanja, (ne)površnih oznaka lika). Prostor se spoznaje vrlo miloševski, dakle sinestezijom osjetila:

*S crnim preko očiju više nisam mogao gledati oko sebe, ali ne gledajući vidio sam mnogo više! Nestalo je lijevo, desno, vidio sam sebe na prostranoj livadi zamišljajući ono oko mene, oslušujući... Sluhom opipavao sam okoliš, hladnoćom razlikovao dan od noći. Još dugo nisam mogao razlikovati biljke, sve dok mi vjetar ne razdvoji šum velikih od povijanja malih... Boje su počele zvučati, muklo bora od lepršavog trave... Sve je lakše bilo hodati prema, teže kroz... sve dok nisam osjetio sve... sve... puzeći.*⁵⁶

Spomenutom sinestezijom kojom se grabi vrijeme/prostor omogućuje se stvaranje tog lutajućeg *Ja* u romanu, onoga koji mijenja spolove, namjere, zanimanja, pa čak i stadije evolucije. Spoznati prostor postaje spoznati Se(be), što se potvrdilo i prethodnim, ali i sljedećim romanima.

⁵⁵ Jaspers, Karl, *Filozofija egzistencije*, Prosveta, Beograd, 1973, str. 64.

⁵⁶ Miloš, Damir, *Smrt u Opatiji*, Izdavački centar Rijeka, Rijeka, 1988, str. 43.

Vizualnost džungle uvijek je povezana s emocijama protagonista u njoj, stoga se kretanje subjekta kroz prostor/ljude/vlastito pamćenje poklapa s kretanjem spoznaje implicitnog čitatelja teksta (vidljivo u romanu „Autobiografija“):

Htio sam ojačati, biti snažan, uključiti se u njihove svakodnevne poslove, i tako saznati... Saznati! Prenosio sam kamenje s jednog kraja sela na drugi, granje bacao poput koplja, penjao se po obližnjem drveću, obližnjem... još uvijek u strahu pred džunglom. Nisam zalazio u nju. Izgledom podsjećala me na gomilu straha. Zeleni strah isprepleten bez ikakvog reda, razloga... bezrazložan, nedokučiv, ali uvijek prisutan. Vježbao sam skočiti što dalje, što više... privikavajući se, privikavajući...⁵⁷

Prisutno je tu, i svrsishodno, poigravanje formom dnevničkih zapisa i „slobodnog“ tijeka radnje, što će stvoriti dvije priče unutar romana: umetnutu kurzivnu ja-forma priču, nešto poput memoarskoga vraćanja u prošlost, vremenom zaodjenutih zgoda i nezgoda te prepričavanja faktografskih podataka o subjektu, dok će druga priča, ona kojom roman počinje i završava, svoj prostor radnje situirati u džungli (spomenuto bitno miloševsko mjesto radnje). Glavni lik, pripovjedač, ujedno je i fokalizator, što je strategija obiju priča. Njegovo otkrivanje svijeta divljine i približavanje takvom prostoru, ujedno je ono što percipira i sam čitatelj, lišen za cjelovitost inače karakterističnih *Nad-Ja* informacija: glavni lik pati od amnezije, stoga se vremenska dimenzija vidno gubi u njemu potpuno nepoznatom prostoru, a sam je prostor ovdje ispunjen neciviliziranošću stanovnika s kojima je, kao i sa samim prostorom, komunikacija onemogućena, odnosno vrlo ograničavajuće dozirana kroz radnju romana. Vremenski priču iz džungle karakterizira prezent (perfekt je vrlo doslovno izgubljen), dok drugu karakterizira kurzivni perfekt koji *koketira* sa žanrom autobiografije. U tom kurzivnom su, čini se umetnutom, dijelu romana cjelovitije zaokružene crtice, epizode života, sižejno zaokružene, dakle, sjećanjem, perfektom, dok je glavni dio romana (ako se može tako olako zaključiti superiornost jedne priče nad drugom) obilježen prezentom koji ulančava kronološke događaje protagonista u džungli. Stekao bi se tako prvi dojam da je kurzivni dio (tek) prepričavanje (auto)biografskih događaja glavnog lika pripovjedača, no igri s percepcijom i tu ima mjesta: osim često nonsensnih događaja (baka, primjerice, umire nekoliko puta, a pripovjedač kao usputnu anegdodu priča i svoju, detaljima oblikovanu, smrt), dinamiku teksta na razini sadržaja stvara sižejna igra upravo s vremenskom perspektivom. Pri-

⁵⁷ Miloš, Damir, *Autobiografija*, Otokar Keršovani, Opatija, 1989, str. 53.

povjedač dnevnički opisuje događaje prije svoga rođenja kojima nije niti prisustvovao, a zatim se govori o gotovo nebitnim malim epizodama koje stoje tik uz velike faktografske crtice opisane istim načinom prepričavanja, što iznova zahtijeva napor u *kroćenju* priče koja, dakako, izmiče i bježi pri svakom daljnjem *hvatanju* teksta:

*Danas je svečano proslavljen rođendan moje bake. Na stol je izneseno mnoštvo torti, pića, domaće rakije i voća. Sladoled se topio u golemim količinama. Baka je primala čestitke, darove, telegrame, čak se smjela u obraz s nepoznatim i poznatim muškarcima poljubiti. Muž, ipak, na oprezu. Slavlje je potrajalo do zore i velika je šteta što svemu tome nisam prisustvovao. U to vrijeme još nisam bio rođen (...)*⁵⁸

Rezultat je, najčešće, ironiziranje cjelokupne egzistencije obilježene ustaljeno „velikim“ događajima i životnim prekretnicama, a najčešće se upravo tako govori o smrti i obredima vezanim uz nju (smrt je kod Miloša tek jedna usputna životna anegdota koja za onoga kojemu se događa čak nije niti svojevrsna prekretnica a još manje kraj: o njoj se može još *nakon* pričati, šaliti se, ponavljati ju kroz vremensko-prostorno kretanje subjekta/individue):

*Iako mala, porodica je meni veliki teret. Čovjeka vrlo obvezuje imati mamu, tatu, baku, osim sestre. Jednog dana i ja ću imati potomke, ali tek kad mi umru tata i mama. Pokušavam razmišljati i o mogućnostima da roditelji mog djeteta ne dožive njegovo rođenje.*⁵⁹

*Baki sam osigurao smještaj u staračkom domu. Došli su po nju i odvezli je. Poslije toga vidio sam je još samo jednom. Umrla je, gotovo s pedeset kilograma, potpuno zamućene svijesti. Na pogrebu smo bili svi, osim mrtvih, ne računajući baku, a odmah nakon pogreba vratili smo se kući. Bio je lijep sunčan dan. Ni noć nije bila mnogo gora.*⁶⁰

⁵⁸ Miloš, Damir, *Autobiografija*, Otokar Keršovani, Opatija, 1989, str. 71.

⁵⁹ Miloš, Damir, *Autobiografija*, Otokar Keršovani, Opatija, 1989, str. 53.

⁶⁰ Miloš, Damir, *Autobiografija*, Otokar Keršovani, Opatija, 1989, str. 56.

*Baka je bila vrlo nezadovoljna s posljednjim pogrebom kojem je prisustvovala. U njezino vrijeme, tj. u vrijeme njezinih pogreba, nije se veselilo, pilo i zajebavalo na pokopu. Nosilo se cvijeće, svi u crnom, plakalo se, plakalo, jer tužno je kad netko umre. Objasnim da je to bio moj pogreb, da smo se tako dogovorili, prijatelji i ja, prije negoli sam umro. Ona ne želi slušati takve gluposti, da sam umor neće ni da čuje, iako je bila na tom pogrebu, mom pogrebu. Uostalom, zaključno, ona je prva na redu. I da se nisi smijao!*⁶¹

Nadrealni nonsens strategijom je romana „Kapetanov dnevnik“ koji svoju *buncajuću* naraciju oblikuje poigravanjem upravo vremensko-prostornim kulisama u tekstu, ali, jednako tako, i subjektima te samim, percepciji čitatelja izmičućim, tijekom radnje. Roman je to koji u svojoj strategiji besmisleno-kaotičnog sadrži postupke što zamagljuju hodanje kroz ovu dnevnički (ja-formom) zapisanu pripovjednu šumu gdje se vremenska nelogičnost očituje već na razini krivo postavljene kronologije datuma, pa se grafičko-semantički sugerirajuću fabulu *ubija* sižejnim potezima priče u priči. Efekt haluciniranja postignut je izmjenom ja-pripovjedača s tematskim iskliznućima i motivski naoko nepovezanim dijelovima radnje teksta, kao i isprekidanošću (često infantilne) sintakse. Prostor jednako tako gubi svoju realnu podlogu, jer se unatoč očekivanim morsko-plovidbenim prostorima javlja priča u kojoj vremenska dimenzija kroči infantilnom naracijom *Nad-Ja*, da bi se zatim često vraćala onoj prvotnoj, kapetanski sveznajućoj. Rezultat svega je, kako je rečeno, zaigranost spoznaje kroz sinesteziju osjetila, ludističko poigravanje kulisama priče, izgubljenost u tkivu priče koja to nije. Kontinuitet teksta je, dakle, razbijen na svim tekstualnim razinama, što zahtijeva široko postavljenu percepciju kroz *upijanje* teksta.

„Nabukodonozor“ se također prostorno poigrava različitim mjestima radnje, uključujući i prostor sna, stoga se zamršenost pripovjedne linije upravo zbog toga sižejno, formom, različitim perspektivama pripovjedača/glavnoga lika, trudi pri stvaranju na mnogim razinama kompleksnoga romana te po mnogim kritičarima zaista vrhunskoga ostvarenja Miloševog opusa. Vrijeme je tu prostor, često:

*Bilo je to, ne tako davno, u onom jarku, da li prokletom, mojeg, našeg, bilo čijeg djetinjstva. Kao ispružena ruka, dječja, eksplodirala je bomba, nečijeg, ili mojeg sjećanja...*⁶²

⁶¹ Miloš, Damir, *Autobiografija*, Otokar Keršovani, Opatija, 1989, str. 75-76.

⁶² Miloš, Damir, *Nabukodonozor*, Meandar, Zagreb, 1995, str. 5.

Priče su umetnute jedna u drugu te se dodiruju u prostoru svijesti glavnoga lika, iako se za razliku od nekih drugih Miloševih romana, ovdje može reći da je priča iz sna podređena bolničkoj priči o Viktoru. Vremenski se, dakle, uočava postmodernističko poigravanje s povijesnom podlogom u liku Nabukodonozora, koje je u kontrastu sa suvremenošću glavne pripovjedne linije. Prostorno vrlo transparentan, roman ne izmiče čitateljskoj percepciji koliko je to strategija u nekim drugim Miloševim romanima, ali je zato zanimljiv prijelaz pripovjednih linija, kao i njihova semantička opravdanost u tijeku radnje (nešto što Miloš nije ranije radio kada su u pitanju semantički odvojene pripovjedne linije teksta).

„Otok snova“ zanimljivo je promatrati upravo iz prostorne perspektive. Naime, igra sa i oko čudesnog ovdje je u prvome planu, osobito ako se u obzir uzme mjesto radnje koje u erotskim igrarijama situira likove romana. Miloševska je opsjednutost morem i otocima kao prostorom lajtmotivski-stereotipna, stoga se zanimljivost prostora u tekstu očituje u uvijek novim međuprostorima poznatoga, u stvaranju jednoga zasebnog svijeta unutar onog na koji smo percipijski naviknuti. Rezultat je naglasak na osjetilima kojima se ti i takvi svjetovi doživljavaju, kao i trijumfu mašte u nadrealnom bivanju na mjestima koja se iznova i iznova kao strategija rađaju na stranicama Miloševe proze.

„Kravata“ nastavlja ono što je Miloš kao glavni spisateljski potez najavio u prethodnim romanima: čudesni svjetovi postaju (poput onih u prozi za djecu) glavnom postajom radnje romana te se na istom mjestu nalaze i likovi iz romana kao što je „Bijeli klaun“, erotske epizode u obliku recepata za kolače, kao i nadrealistički kreiran prostor ulica iz kojih nema izlaza. Rezultat je, dakle, šarenilo prostora koje čudesnomu u postmodernističkom smislu daje jednu novu dimenziju.

Romanom „Klitostora“ Miloš nastavlja s ispisivanjem erotski nabijenih jezičnih igrarija, s tim da se ovoga puta stavlja naglasak na grotesku u semantičkom smislu, pa radnja obiluje začudnim, nesvakidašnjim pa i perverznim prizorima, a sve to upakirano u naslovno sugeriranu i erotski orijentiranu tematiku radnje. Pritom su prostorno-vremenske odrednice unutar same priče zanimljive samo mjestimično, i to češće ona vremenska koja utječe na dinamiku radnje i izgradnju fabule teksta. Kako zaključuje Igor Gajin, *premda Miloš paralogičnim, disperzivnim i na izgled anarhičnim pripovijedanjem, te kompliciranom, ali poetičnom sintaksom ponekad uistinu pomuči čitatelja, «Klitostora» ipak sadrži elementarnu fabularnu nit (s izvanrednim i izuzetno*

duhovitim obratom!), kao i uzbudljivo prepletanje ekscitne erotske tematike s erotikom pripovijedanja.⁶³

„Smetlar“ za strategiju ima ponovno sinesteziju osjetila, iako je bitno smanjen jezično-eksperimentatorski kontekst na razini stila, osobito ako ga usporedimo s prethodnim Miloševim romanima. Naglasak je na radnji koja u ovom slučaju primat daje tematsko-motivskoj razini teksta, dok su likovi, kao i promjene prostor/vrijeme, u drugom planu. *Krimi zaplet tek je narativni okvir u koji autor (kroz usta smetlara, odnosno putem njegova dnevnika) umeće brojne monološke, esejističko-filozofske dionice o mirisu, njegovoj strukturi i osnovi, te vrstama, moćima i tajnama mirisa. Tako nam se otkrivaju zanimljive ali i upitne teze o anatomiji i naravi mirisa, od kojih su među interesantnijima svakako one o povezanosti mirisa i straha, o spermi kao nosiocu jedinstvene mirisne esencije svake muške ljudske jedinice te o oceanima kao mjestima svojevrsnih „bezmirisnih oaza i čepova“.*⁶⁴

Sinestezija prostor-lik-radnja najjače se očituje u romanima „Kornatske priče“ i „Meke ulice“, gdje je ispisivanje prostora (bez naglaska na vrijeme koje u tim romanima igra drugotnu ulogu) svojevrsna osobitost građenja teksta. Gotovo putopisna tečnost priče tim romanima daje ozbiljnost, pa je fokus na prostor Kornata ujedno i tematsko-motivsko središte teksta. Ili, kako bi to Jagna Pogačnik rekla, *Kornati postaju gotovo mitski prostor, u kojem su mnoge pojave negdje na tankoj granici prema fantastici, postaju prostor samootkrivanja i propitivanja vlastite usamljenosti zbog koje se često upravo na njih i dolazi. Kako će to negdje pri kraju otkriti pripovjedač, njihova je božica Hestija jer na Kornatima žive dobrovoljni izgnanici iz uobičajenog svijeta, a to je jedna od tajni koju će mu priopćiti spomenuti starac. Fascinantno je kako Miloš, uz mnoštvo poetičnih dijelova, pa i onih u kojima je između čovjeka i mora uspostavljena erotska dimenzija, razotkriva ne samo mnogobrojne detalje kornatske «prirode i društva», već i posve demistificira neka opća mjesta koja se obično, u svakodnevnom životu ali i literaturi, vezuju uz more, od pojava kojima daje posve nova značenja (kao što su plima ili morske nemani), do toga kako je svaki govor o moru u svojoj biti govor o samome sebi.*⁶⁵ Na semantičkoj razini povezani do te mjere da možemo zaključiti kako se jedan nastavlja na drugoga, romani su to u kojima prostor, kako je rečeno, dobiva samosvijest i sa strahopoštovanjem ga se ogledava sa svih perspektiva, dok je vrijeme ono koje potvrđuje sporost priče jer samo njegovo *protjecanje* na prostoru u tekstu ne radi gotovo nikakve pomake, a što je vidljivo i u egzistenciji *Ja* u tekstu. I dalje situiran na

⁶³ Gajin, Igor, *Izvanredna perverzija*, http://www.morsko-prase.hr/knjige_3.htm

⁶⁴ Alajbegović, Božidar, *Mirisi, more i eros*, http://kopus.net/kopus_stari/wwwroot/smetlar.htm

⁶⁵ Pogačnik, Jagna, *Damir Miloš – "Kornatske priče"*, <http://www.mvinfo.hr/izdvojeno-kritike-opsirnije.php?ppar=780>

nadrealno-fantastičin temeljima, ovaj tekst govori da je autor, *i dalje sklon povremenim jezičnim eksperimentima na razini sintakse, zadnjim naslovima promijenio svoj izraz do razine na kojoj ispisuje vrlo pročišćenu prozu u kojoj se originalnost i eksperiment iskazuju u drugoj domeni, onoj fabule. Neimenovani pripovjedač "Mekih ulica" niže kratke zapise u kojima se može iščitati ne samo fenomenologija otočke samoće i tajanstvenosti mora, već i sklonost mudrosnom uopćavanju i podizanju njegove otočke proze gotovo na mističnu razinu.*⁶⁶

Ocean, nepregledan Prostor onoga koji kreira priču. Opisano u „Cesti“:

*Koliko sam malih mora upoznao prije oceana? Šest, ili pet, jer tko može tvrditi gdje počinje jedno, a završava ono prije more. Za ocean se točno zna gdje počinje. Poznao sam najkraći put do njega, ali kao da sam ga oduvijek izbjegavao. Taj osjećaj nečega što je tu oduvijek, mučio me, pokušavajući otkriti tragove svojeg nekad postojanja. Jesam li mogao sam sebi ostaviti tragove? Postoje li kratice kroz ovaj život? (...) Začudno je bilo pronaći na oceanu kratice. I kako je more malo, nedovoljno da bude ispupčeno. (...) Ocean. Mislio sam da je, onako golem i trom, opasan. Nisam slušao one koji su mi o njemu pričali, vjerujući samo onima koji se s njega nisu vratili.*⁶⁷

Tekst je to koji ponovno uspostavlja pripovjedne linije koje se ne dotiču niti imaju ikakve poveznice na bilo kojoj razini romana. Njihovo supostojanje kao strategija ispisivanja materije između dviju korica sada je već nepisano pravilo proze Damira Miloša, jednako kao i traganje za nepreglednim prostorima u kojima se nadrealna pričanja migolje na način Davida Lyncha. I sve je polako, odmjereno, sve je dovoljno nejasno da bi bilo jasno. Vremensko-prostorni obrisi teksta tek su nekakve kulise realne iluzije. Sve ostalo samo je priča koja izmiče, dakle – živi.

⁶⁶ Pogačnik, Jagna, *Damir Miloš: Meke ulice*, <http://www.mvinfo.hr/izdvojeno-kritike-opsirnije.php?ppar=2662>

⁶⁷ Miloš, Damir, *Cesta (ostajanje)*, Meandarmedia, Zagreb, 2008, str. 17.

5. Pogled iznutra.⁶⁸ Tematsko-motivska razina teksta

Već je ranije bilo govora o idejnim postavkama Miloševoga teksta, osobito kada se o tematskom planu opusa govori. Naime, sinestezija svih osjetila u kreiranju i doživljavanju slike svijeta uočljiva je spisateljska strategija koja se provlači kroz cijeli opus, pritom je bitno da u teorijama spoznaje, a koje je Miloš oprimjerio svojim književno-umjetničkim radom, vid jest najvažniji u percipiranju stvarnosti jer nam od njega dolazi najviše informacija⁶⁹ (druga osjetila uvijek su tek nadopuna osjetilu vida), kao i zbog činjenice da je vid osjetilo pomoću kojega razmišljamo, no sinestezija osjetila, odnosno prizivanje ostalih osjetila u stvaranje opažaja, kao i primat nekih drugih osjetila, dolazi do izražaja kod ljudi koji su na bilo koji način zakinuti za primarni ljudski osjet.

I tu kreće cijela priča. Naime, stvoriti zbilju svijeta kojega bismo tekstualno opipali na drugačiji, nov način, možda se može ako ga opipavamo ne samo vizualno, ili čak ne vizualno uopće. *Konačno, čitav proces percipiranja nije stvar osjetila, nego čovjeka u cjelini. Ljudsko oko, usput budi rečeno, i ne spada među najrazvijenije organe vida; oko nekih životinja savršnije je građeno i bolje reagira na svjetlosne podražaje pa ipak njihov zamjedbeni svijet nije tako bogat ni sadržajan kao što je ljudski. Isto vrijedi i za ostala osjetila koja su u mnogih životinja anatomske i fiziološke superiorna ljudskim osjetilima što im ne omogućava superiornost iskustva. Prednost je čovjeka u njegovoj djelatnoj moći, sposobnosti da radi, gradi, analizira stvari oko sebe, ispituje, testira i uvijek iznova iskušava u bezbroj novih situacija i mogućnosti. To činjenje može tako postati stvaralački čin kojim čovjek na posve autentičan način stvara svoj svijet udahnujući mu smisao i život.*⁷⁰

U tom smislu i postmodernistička fragmentarnost teksta i unutar teksta navodi čitatelja da svoje viđenje svijeta, stvaranje slika, prečesto ne može činiti/percipirati na linearan, pojednostavljen način. Sve ono poznato lomi se i ukida, semantička razina postaje primarnom nositeljicom ludističkih igranja s implicitnim čitateljem/primateljem estetske informacije, a rezanje, komada-

⁶⁸ *S piscem naslade (i njegovim čitaocem) počinje neodrživi, nemogući tekst. Taj tekst je izvan užitka, izvan kritike, osim da bude dosegnut nekim drugim tekstom naslade: vi ne možete govoriti „o“ takvom tekstu, možete samo govoriti „u“ njemu, na njegov način, učiti u bezumni plagijat, histerično potvrditi prazninu naslade (a ne opsjednuto ponavljati slovo užitka).* Barthes, Roland, *Užitak u tekstu*, Meandar, Zagreb, 2004, str. 119.

⁶⁹ *Teoriju optičkog toka je iznio američki psiholog James J. Gibson, a ona se bavi percepcijom okoline iz motrišta promatrača koji se kreće, te uključuje uobičajenu interakciju promatrača i njegove okoline kroz kretanje, za razliku od tradicionalnih teorija koje u odnos promatrača i okoline postavljaju fiksne točke motrišta. Optički tok služi za određivanje smjera kretanja, udaljenosti i brzine drugih pokretnih objekata, te se smatra osnovnim principom vida.* Fiolić, Martina, Puceković, Kristina, Stulić, Zdenka, <http://krbrz.com/2011/03/krajobraz-percepcija-i-osjetila/>

⁷⁰ Fiolić, Martina, Puceković, Kristina, Stulić, Zdenka, <http://krbrz.com/2011/03/krajobraz-percepcija-i-osjetila/>

nje, interferiranje dijelova teksta koji (ne)želi biti cjelina samo je još jedna u nizu strategija kojom Miloš pokušava stvoriti novo. *Postmodernista tek raskida; on se pretvara da vjeruje samo fragmentima. "Totalizacija" je njegova krajnja sramota – bilo kakva da je sinteza, društvena, epistemska, pa i poetska. Odatle proizlazi njegovo preferiranje montaže, kolaža, pronadenog ili izrezanog književnog predmeta, parataktičnih na uštrb hipotaktičnih oblika, metonimije nad metaforom, šizofrenije nad paranojom. Stoga on pribjegava paradoksu, paralogiji, parabazi, parakritici, otvorenosti prelomljenoga, neopravdanim marginama.*⁷¹

Upravo zahvaljujući tomu otvara se pred čitateljem čitav jedan novi spoznajni svijet koji je bitno upiti onim drugim Barthesovim čitanjem, raslojavanjem onoga što se sugerira ne samo Nad-Ja promatranju teksta, nego jednako tako i subjektu u tekstu koji se „snalazi“ s onim što mu je dano, bilo da gradi sebe kao identitet koji egzistira u nekom prostoru i vremenu, kada se mnogo toga unutar njegove percepcije pronalazi i iz prostora sjećanja⁷², dakle, utjecajem vremena, bilo da gradi prostor u kojemu se kao unutar kulisa može na određen način igrati. Prisvojiti prostor, pokoriti ga. Sebe. Upravo je zanimljiv način na koji i *Nad-Ja* i *Ja* osvajaju prostor, percepcijom skladište informacije koje im dolaze (osobito kada te situacije koketiraju s kategorijama čudesnog u Miloševom tekstu). U teoriji percepcije jasno se objašnjava ta potreba za uopćavanjem: *Jedna od primarnih upotreba percepcije jest da ona stvara modele koji objašnjavaju naglašavanje reda u predmetu opažanja. Dakle, prepoznavanje uzoraka za apstrahiranje iz senzornih podataka i za dobivanje pojednostavljene i moćne slike (simbol, metaforu) je srž svega što se percipira. Kako bi se opisali ili vizualizirali apstraktni pojmovi, kao što su sloboda ili pravda (žena s bakljom, žena s vagom) koriste se mentalne slike, kao i kod nastojanja da se krajobraz reducira u utisak koji zadovoljava ljudsku potrebu za uopćavanjem i koji je u svezi s mnogim od unaprijed stvorenih stavova.*⁷³ Upravo zato kod Miloševih likova možemo pratiti reakcije na okolinu, druge, pa i same sebe. Utoliko je uočljiva i promjena subjekta, odnosno prebacivanje subjekta iz *Ja* u *On*, oprimjereno u „Smrti u Opatiji“. Uočavamo, dakle, spolne pa i druge osobitosti subjekta, koji se gotovo nadrealnim nizanjem događaja (što, dakako, kaotičnošću svoje prirode opterećuje uspostavljanje percepcijskog reda) prebacuje iz subjekta u objekte, ciklično, zbog čega se vrijeme, ne toliko i prostor toga romana, stavlja u prvi plan. Kaotično poigravanje subjektom razinom teksta uočljivo je na sličan način i u drugim romanima, primjerice, „Autobiografiji“:

⁷¹ Hassan, Ihab, *Pluralizam u postmodernističkoj perspektivi*, „Quorum“, godina III, broj 3-4, Zagreb, 1987, str. 25.

⁷² Jednim je dijelom uloga sjećanja učinkovita pohrana informacija koje se lako mogu doznati u pamet, ako se sjećanje promatra kao uzorak aktivnosti unutar mozga. Određeno sjećanje se izvlači pomoću aluzije koja okida uzorak unutar čitavog raspona koje stvaraju sjećanje. Slijedi da se iz malog dijela poznatog uzorka ostatak može rekonstruirati, a to se zove „sadržaj koji se može adresirati“ i čini dio konekcionističkog modela. Fiolčić, Martina, Puceković, Kristina, Stulić, Zdenka, <http://krbrz.com/2011/03/krajobraz-percepcija-i-osjetila/>

⁷³ Fiolčić, Martina, Puceković, Kristina, Stulić, Zdenka, <http://krbrz.com/2011/03/krajobraz-percepcija-i-osjetila/>

Ne znam da li sam se probudio, ili otvorila oči, ili se dogodilo nešto drugo, treće, četvrta, peta... nanizane ukrug oko mene, dodirujući se, i sebe, uzdizale naprijed nagnute sjenke... Ležao sam. Kad sam ih ugledala uspravile se, neke i otišle, pomislio sam zauvijek. Oči zabode sunce. Njihov crni pokret u bljesak doživio sam kao odobravanje, pitajući se zašto dobri, ili, zašto zli?!⁷⁴

Filozofija egzistencije. Vrlo vidljivo u romanu „Autobiografija“ kada se subjekt/lik/pripovjedač nakon amnezije nalazi u prostoru koji ne zna i koji parcijalno tek upoznaje, nikada posve. Jednako tako, pokušava spoznati sebe, ali o je tek u onoj mogućnosti svega što bi mogao biti, bilo da se radi o pokoravanju autoritetu grupe, postati jedan od njih, ili, pak, da se vrati u svoje *Ja* od ranije, prije nesreće, s drugim i drugačijim znanjima i iskustvima. Kada bi do te spoznaje došlo, kojim god načinom, bi li to značilo da je spoznato ono što on zapravo jest? *Stoga ono što ja sam jesam uvek ostaje pitanje, a ipak je to i izvesnost koja sve drugo održava i ispunjava. Ono što ja zaista jesam, nikada ne postaje moj posed, nego je uvek moja sposobnost da budem. Kad bih to znao, ja više ne bih bio ono što zaista jesam, jer u vremenskom postojanju ja sebe uočavam samo kao ono što je zadato. Stoga se istina egzistencije može zasnivati na sebi u prostoj bezuslovnosti, ne želeći pri tom sebe da zna.*⁷⁵

„Autobiografija“ sadrži u svojoj priči glavnoga lika situiranog u džungli, lika koji bi iz prizme filozofije egzistencije predstavljao izuzetak u društvu u kojemu se nalazi. Svoju je izuzetost iz plemena shvaćao kao tragediju, htio je, dakle, biti ono opće, ono što on sam nije, ali jednako tako on svoj identitet, razumijevanje sebe kao izuzetka, može samo pomoću općeg. U onom trenutku kada je izuzetak (lik u romanu) pokušao sebe priopćiti općem (plemenu u džungli), kada je, dakle, izabrao jednu istinu za izvjesnost, ali istinu koja se ne može priopćiti, on je bio istina u kojoj nitko nije mogao sudjelovati. Takav izuzetak, tvrdi Jaspers, bio je kao da ga uopće nema, što je bilo uočljivo i na primjeru „Autobiografije“. *Jedan predmet vidimo kao organiziranu stvar koja se razlikuje od svoje okoline zato što su njeni dijelovi na neki način povezani tako da stvaraju cjelinu. Ako su ti dijelovi u harmoniji doživjet ćemo ih kao nešto lijepo, no ako jedna ili više stvari ne izgleda da se na pravilan način nadovezuje na drugu, to ćemo doživjeti kao kaos.*⁷⁶ Vrlo jednostavno.

⁷⁴ Miloš, Damir, *Autobiografija*, Otokar Keršovani, Opatija, 1989.

⁷⁵ Jaspers, Karl, *Filozofija egzistencije*, Prosveta, Beograd, 1973, str. 65.

⁷⁶ Fiolić, Martina, Puceković, Kristina, Stulić, Zdenka, <http://krbrz.com/2011/03/krajobraz-percepcija-i-osjetila/>

Sam kaos možda je i najjače vidljiv u romanima „Pogled grad“ i „Smrt u Opatiji“. Kaos na razini tematike „Pogled grada“ vidljiv je u dinamici neprekidnog kretanja, događanja, stavljanja na fokus na pojedine čestice sustava koji teži uređenosti i koje su svaka za sebe jedan zaseban, ali otvoren sustav, sustav u kojemu nitko nije superiorniji i koji je, dakle, otvoren prema primanju svih utjecaja izvana. *Otvoreni sustavi izmjenjuju energiju s okolinom (interaktivnost) i zato disipativni, s ireverzibilnim tijekom događanja (po čemu se razlikuju od strojeva). Skloni su homeostazi (ravnoteži) i spontano se prilagođavaju okolnostima (samostvaralaštvo, autopoiesis). Zato neprestano osciliraju između stanja reda i nereda. Promjene su skokovite: sustav reagira tako da skuplja (akumulira) utjecaje (informacije) izvana, sve do točke kad stupa u reakciju, prilagodbu.* Taj je prostor, uvjetno rečeno, omeđen tek tim prostorom grada koji je ovdje atraktor⁷⁷, ali i kaotični otvoreni sustav za sebe unutar kojega svaka od čestica sustava stvara svoje titrajuće kaotičnosti i mijenja navedeni makrosustav (kao i svoj vlastiti mikrosustav) iz trenutka u trenutak. Ništa, dakle, nije statično, niti jedno stanje pojedine individue, jer svaku mijenja kretanje susjednog parametra i jer se svako kretanje odražava na sustav. Kaos je vidljiv u supostojanju svega i svih u istom trenutku. Objedinjuje ih kategorija prostora koji je u ovom primjeru sustav u kojemu se sve događa. *Fraktalno strukturiran, svijet je „promjenjivi uzorak“ (oksimoronski spoj pridjeva i imenice!) koji se djelomično ponavlja, ali se nikad ne ponavlja u potpunosti i uvijek je nov i različit (nužna posljedica vremenske dimenzije).*⁷⁸

U „Smrti u Opatiji“ ta je kategorija otvorenog sustava unutar razine subjekta, gdje se sve oscilacije subjekta kroz vrijeme i prostor ujediniuju u jedan kaotičan sustav kojemu je sama subjektivna razina u tekstu atraktor, ali se ona migolji na načine da preispituje, dekonstruira svoju prirodu Jastva. *Atraktori djeluju kao magneti koji ograničavaju varijable, ponašanja ili pojave unutar određenog raspona.*⁷⁹

⁷⁷ Atraktor je mjesto kojemu teže čestice u gibanju, gdje se njihove putanje približavaju, kao da su privučene gravitacijom ili magnetizmom. (...) Atraktori imaju proturječne učinke: usredištavajući, čuvaju posebnost, ali i privlače okolno drugo (...) Ivas, Ivan, *Govorni fraktali*, u knjizi „Važno je imati stila“, Disput, Zagreb, 2002, str. 204.

⁷⁸ Ivas, Ivan, *Govorni fraktali*, u knjizi „Važno je imati stila“, Disput, Zagreb, 2002, str. 206.

⁷⁹ Ivas, Ivan, *Govorni fraktali*, u knjizi „Važno je imati stila“, Disput, Zagreb, 2002, str. 205.

Zaključak

Pregledati na opusnoj razini romane Damira Miloša kako bi se uočila estetska obilježja njegove autorske poetike situirane u postmodernističkoj suvremenosti hrvatske proze bio je zadatak ovoga rada. Postmodernizam daje određenu slobodu pri korespondiranju s različitošću brojnih sfera, a što je Miloš iskoristio kao idejno-tematsku strategiju, čini se, i više negoli uspješno. Ispitujući kroz komunikaciju osjetila percepcijsko stvaranje jedne kaotične slike svijeta, književnost je u ovom slučaju svoj odnos prema stvarnosti ostvarila kroz ludističku zaigranost, grotesknost te ironično-humoristični odmak od realnosti. Rezultat: mjesto razlike na kojemu svoje ime spretno upisuje ovaj svestrani i plodni pisac. U vremenu u kojemu se od strane pisaca stvarnošću podcjenjuje čitatelja, Miloš radi upravo suprotno (čak i kada se njegovo čitateljsko okruženje kreće u okviru mlađanog dobnog uzrasta, ili ga svjesno, namjerno zaobilazi): provocirat će čitateljevu strpljivost, percepciju, pa čak i emociju, ali znat će kome se, kako i zašto obraćati već dugi niz godina kako bi uputio estetsku informaciju svoga teksta.

Još od provokativnih osamdesetih godina prošloga stoljeća, preko preglasno tihih devedesetih, Miloš je ušao u novo desetljeće stvarajući zavidan korpus ozbiljnih, sada već promišljajućih tekstova koji o sebi govore vrlo profinjenom teorijskom *potkovanošću*, bilo da se radi o tradicijskim ostavštinama, bilo da se radi o dekonstruiranju žanra, lika, priče, bilo da se radi o dekonstruiranju samoga implicitnog čitatelja. Tekst je to koji se, ispisujući Se(be), obraća možda jedino sebi. Na potencijalnom je čitatelju mogućnost izbora i odluka o sudjelovanju u visokim standardima teksta koji je predložak ovom radu.

Bez odstupanja, povlađivanja, prilagodbe, tekst koji je u radu analiziran pokazuje da se radi o Piscu, kao i činjenicu da taj Pisac zna što radi. Mjesto razlike koje zagovara već dugi niz godina osigurava mu poziciju elitističkoga trona. Zaslužno.

Summary

'Esthetics of Damir Miloš's prose' is a paper researching Miloš's text. It is focused on characteristics which arise from his whole literal work, and, primarily, on elements giving it a different, specific and respectable note within the corpus of modern croatian literature. Damir Miloš is an author with a long history of literal preoccupations and he hasn't, at least in a greater way, changed a view inside his texts since middle 80's of the last century. Considering this, it is extremely important to define which are these elements giving his work a different and, in modern croatian prose, somewhat marginalized position. Also, the paper researches which are the ways of incorporating these elements into Miloš's texts and what is meant to achieve by using them. Miloš's work can be read by children and also by, in a way different, adults. This makes him an interesting textual appearance at the end of the 20th and beginning of the 21th century, since he combines his specific, authentic and original style with postmodern poetics. The paper shows what Miloš's narrative woods actually consist of, and which are the ways of surviving them if you find yourself playing a role of a critic subject trying to find out if small is closer than far or, for example, if hard is closer than big. As Miloš himself would say, we are exposing an author who actually isn't one. Actually, the author of this text is a gifted reader, writing by pure coincidence.

Popis literature

Izvori:

1. Miloš, Damir, *Autobiografija*, Otokar Keršovani, Opatija, 1989.
2. Miloš, Damir, *Bijeli klaun*, Mladost, Zagreb, 1988.
3. Miloš, Damir, *Cesta (ostajanje)*, Meandarmedia, Zagreb, 2008.
4. Miloš, Damir, *Kapetanov dnevnik*, Naklada MD, Zagreb, 1991.
5. Miloš, Damir, *Klitostora*, Meandar, Zagreb, 2000.
6. Miloš, Damir, *Kornatske priče*, Naklada Ljevak, Zagreb, 2006.
7. Miloš, Damir, *Kravata*, Meandar, Zagreb, 1998.
8. Miloš, Damir, *Meke ulice*, Naklada Ljevak, Zagreb, 2008.
9. Miloš, Damir, *Nabukodonozor*, Meandar, Zagreb, 1995.
10. Miloš, Damir, *Nepoznata priča*, Mladost, Zagreb, 1989.
11. Miloš, Damir, *Otok snova*, Meandar, Zagreb, 1996.
12. Miloš, Damir, *Pogled grad*, Književna omladina Hrvatske, Zagreb, 1985.
13. Miloš, Damir, *Se*, Izdavački centar Radničkog sveučilišta „Božidar Maslarić“, Osijek, 1987.
14. Miloš, Damir, *Smetlar*, Meandar, Zagreb, 2005.
15. Miloš, Damir, *Smrt u Opatiji*, Izdavački centar Rijeka, Rijeka, 1988.
16. Miloš, Damir, *Zoe*, Izdavački centar Rijeka, Rijeka, 1992.

Literatura:

1. Alajbegović, Božidar, *Mirisi, more i eros*, http://kupus.net/kupus_stari/wwwroot/smetlar.htm
2. Barthes, Roland, *Užitak u tekstu*, Meandar, Zagreb, 2004.
3. Bogišić, Vlaho, *Tri ulice Miloševa grada*, u knjizi „Pogled grad“, Književna omladina Hrvatske, Zagreb, 1985.
4. Butler, Christopher, *Postmodernizam*, Šahinpašić, Sarajevo/ Zagreb, 2007.
5. Eco, Umberto, *Šest šetnji pripovjednim šumama*, Algoritam, Zagreb, 2005.

6. Fiolić, Martina, Puceković, Kristina, Stulić, Zdenka, <http://krbrz.com/2011/03/krajobraz-percepcija-i-osjetila/>
7. Gajin, Igor, *Izvanredna perverzija*, http://www.morsko-prase.hr/knjige_3.htm
8. Hassan, Ihab, *Pluralizam u postmodernističkoj perspektivi*, „Quorum“, godina III, broj 3-4, Zagreb, 1987.
9. Ivas, Ivan, *Govorni fraktali*, u knjizi „Važno je imati stila“, Disput, Zagreb, 2002.
10. Jaspers, Karl, *Filozofija egzistencije*, Prosveta, Beograd, 1973.
11. Lešić, Zdenko, *Jezik i književno djelo*, Svjetlost, Sarajevo, 1982.
12. Löve, Aage A. Hansen, *Umjetnost kao igra. Modeli ludizma između romantizma i postmodernizma. (Nacrt)*, u zborniku „Ludizam (zagrebački pojmovnik kulture 20. stoljeća)“, uredili: Živa Benčić i Aleksandar Flaker, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Slon, Zagreb, 1994.
13. Michaud, Yves, *Umjetnost u plinovitom stanju (ogled o trijumfu estetike)*, Naklada Ljevak, Zagreb, 2004, str. 108.
14. Miloš, Damir, *Autor i gramatika*, „Quorum“, godina III, broj 6-7, Zagreb.
15. Pogačnik, Jagna, *Damir Miloš – "Kornatske priče"*, <http://www.mvinfo.hr/izdvojeno-kritike-opsirnije.php?ppar=780>Sablić-Tomić, Helena, Rem, Goran, *Suvremena hrvatska književnost*, Osijek, 2008.
16. Pogačnik, Jagna, *Damir Miloš: Meke ulice*, <http://www.mvinfo.hr/izdvojeno-kritike-opsirnije.php?ppar=2662>
17. Solar, Milivoj, *Teorija proze*, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb, 1989.
18. Užarević, Josip, *Kompozicija lirske pjesme*, Zagreb, 1991.
19. Vladanović, Matko, *KRITIKA 20: Damir Miloš*, <http://booksa.hr/vijesti/hot-spot/1412>