

Retorika kritike

Rem, Goran

Authored book / Autorska knjiga

Publication status / Verzija rada: **Published version / Objavljena verzija rada (izdavačev PDF)**

Publication year / Godina izdavanja: **2010**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:142:854185>

Rights / Prava: [Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International/Imenovanje-Nekomercijalno-Bez prerada 4.0 međunarodna](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2025-03-11**



FILOZOFSKI FAKULTET
SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

Repository / Repozitorij:

[FFOS-repository - Repository of the Faculty of Humanities and Social Sciences Osijek](#)



Goran Rem

RETORIKA KRITIKE

Knjižnica
NEOTRADIČIJA

Nakladnik
Matica hrvatska, Ogranak Osijek

Za nakladnika
Ivica Vuletić

Urednik
Josip CveniĆ

Oblikovanje naslovnice
Studio L

Oblikovanje i unos
Ivica Nećak

ISBN 978-953-242-068-2

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i
sveučilišne knjižnice Zagreb, pod brojem 739022

Tisak
Grafika

Osijek, lipanj 2010.

Goran Rem
RETORIKA KRITIKE

književna i medijska kritika

Osijek, lipnja 2010.

uvodna napomena

Nakon *Zadovoljštine u tekstu* iz 1989., ovo je moja druga knjiga kritike. Prvom sam knjigom fokusirao najuže recepcijsko polje sredine i kraja osamdesetih, a *Retorika kritike* je *dokumentarij* najvećeg dijela mojega pisanja kritike u proteklih 30 godina (doslovnije, prvi je tekst datiran 1980., a posljednji 2010.). Ne mogu tvrditi da je tu sve što sam kritičarski napisao, iako je zacijelo većina tu i pokušao sam pretražiti sve što sam se sjetio. Osim toga, i znam da tu nije sve, ali neke stvari naprosto nisam uspio pronaći.

Ovdje sam uvrstio *redateljske verzije* tekstova, naime njihov izvorni i prvotni autorski rukopisni integrum, pošto je na njih pri objelodanjivanju često *svašta* utjecalo. U ovu knjigu nije uvršten kritički materijal iz *Zadovoljštine u tekstu*.

Uz žanrovske razlike samih tekstova, proizašle iz predmetnih zahtjeva (poezija, proza, drama, esejistika, studije, teatar, rock koncert, likovnost, multimedija...), ali još i više iz medija za koje su pisane (dnevne novine, tjednik, podlistak za kulturu, omladinski tisak, književne novine, književni časopisi, medijski časopisi, predgovori, pogovori, predstavljački konspekti za usmeno izlaganje, uvodnici, uredničke recenzije...), knjigom je komponirana i najjednostavnija podjela na *jedannajedan* kritičke tekstove i na *panoramske oblike* esejističko-preglednoga pisma. Te *jedannajedan* tekstove razdijelio sam i u dvije skupine kritika: književnih i

medijskih, no zbog toga tematskog ključa, panoramski su tekstovi dijelom prešli u medijski odjeljak.

Svakako je, neupitno, kritičarskim pismom i urednikovanjem, pisao sam svoj neki plan takvoga rada krajem osamdesetih te mogu ovdje citirati i komadić toga sinopsisa, primjerice zrcalno je kako je Branko Čegec sredinom osamdesetih objavio daljnje pisanje kritike, i to usred svoje najintenzivnije projektantske koncentracije oko *Quoruma*. Pripomenuti je: i *Dakovački su susreti kritičara* više puta imali tematskom sastavnicom uredničke koncepte, posve je to sukladnom informacijom. Ili, ako se vratimo Čegecu, vidjeti je kako je u posljednjih dvadesetak godina kroz izdavačku kuću *Meandar* i *Centar za knjigu* zapravo izprojektirao opet takvu edicijsku kompoziciju koja propitno prikazuje i kritički vrjednuje. A da ne ostane samo ta njegova nakladnička kompozicija megačasopisnim poljem, što ona sofisticirano zapravo jest, odlučio se pokrenuti i doslovni tiskani periodik, koji, k tome, svojom koncepcijom piše i jako kulturno kritičko pismo, naime sudjeluje u nepostojećoj polemici: *elektroničke ili tiskane knjige*. *Tema* je tiskani – podnaslovno žanrovski precizno imenovan – *časopis za knjigu*.

Naime, logično je, to je isto autorsko *redateljско* pismo, s aktivnom recepcijskom strategijom.

Prilog uvodnoj riječi:

UREDNIKOVANJE¹

1.

Suvremeno uredničko djelovanje mora kritički istraživati, mora biti kritikom. Mora se pokretljivo i komunikativno otvarati novinama, ali s uvidom temeljenim na iskustvu tradicije. Tako postavljen odnos novoga i starijega, ima i svoju drugu kritičku varijantu. Naime, njegovanje tradicijskog i naslijeđenog mora se također određivati spram mogućnosti i potreba recepcijskog obzora suvremenosti. Posao je, osim toga, u toj istoj gesti, i znati narušavati čitateljsko očekivanje i upravo takvim postupkom pojačavati čitateljsku pažnju. Dakle, čitateljski se obzor uredničkim djelovanjem treba ispitivati, valja mu odgovarati i iznenađivati ga. I jednim i drugim postupkom - oblikovati ga.

2.

Da bi se tako postavljeno uredničko djelovanje moglo izvoditi neophodno je približiti konkretnu autorsku inicijativu. To znači da urednički kontakti ne trebaju biti samo jednokratni tj. vezivani samo uz pojedine projekte i pojedinačne poslove. Usuprot tome, potrebno je stvoriti stalno suradništvo i u stalnom otvorenom razgovoru artikulirati uredničke poslove. U tom smislu vrijedan je oblik djelovanja kroz približavanje izvjesnog broja kućnih pisaca. To se ne treba činiti po svaku cijenu, naime inzistirati na tome, ali uspješno izabran tim takvih pisaca može znatno pomoći u radu urednika.

3.

Suvremeno uredničko djelovanje, također, mora otvoreno postavljati svoje zamisli u kritičku provjeru inozemnih informacija. To znači da treba osigurati dotok, ali i protok najsvježijih informacija aktualne književne scene okružja, svijeta. To podrazumijeva i pokretljiv prevodilački tim, a isto tako i kakvu stalniju inozemnu suradnju. I ovdje valja istaknuti da se i te informacije treba koristiti vrlo kritički s podjednakim aktualitetom i tradicijskim reaktualitetom.

4.

I, konačno, suvremeno uredničko djelovanje njegujući i razvijajući medij knjige mora problematizirati naslijeđene strategije izdavaštva s, upravo nezadrživim mijenama u prostorima medijskih artikulacija. Zadržavati i njegovati, dakle, Znak kuće, ali ga i osuvremenjivati i medijskim obnavljanjem dalje dinamizirati.

¹ *NZMH*, Zagreb 1989.

Urednikovao sam u knjižnicama *Quorum*, *Čuvari buke*, *Slavonica*, *Croatica*, *Brodski pisci*, *Knjižnica ffos*, *Pannonius* i *Neotradicija*. Tridesetijedan naslov niza *Neotradicije* uređivao sam autorskim kritičkim konceptom.

književna kritika

Jasna Melvinger: *Visoke strane ležaja*, Novi Sad 1979.²

Poezija koja nesumnjivo ima svoju jaku autorsku poetiku slaboće. U ovoj zbirci – utvrđivanu, utvrđenu i, naravno, nužno nedovršenu.

Pjesnikovanje koje je u toj zbirci problematizirano, osvjetljeno je kao jednostavno, ali i jedino moguće *autopjanstvo* subjekta: *I piće sam i onaj tko ispija*. Taj je izriječ pjesnička kruna samoće, programatski izriječ, gotovo kao Krležino bivanje sam sa svojim sobom ili Tinov pojam mojstvo.

To i jest glavni, prvi (dakle, moderno općepjesnički) sloj – krug pokretačkih snaga ovih stihova. Drugi sloj – krug, je organizam prirode. Slojevi neraslojeni, krugovi isprepleteni, učvršćeni snažnim korijenjem. Sartrovskim? I zapravo, što je u tom pjesnik – zemlja, tlo ili stablo, krošnja? Samo pisac? Pitanja neodgovorljiva, ali postavljiva (i postavljena), te za poeziju već zamjerna količina određujućih pojmova. Pokušavajući dosljedno odgovarati i čvršće određivati, samo bismo suštavnije promašivali.

Ćutilnost zbirkovnog uma dakako reflektira punktove tema i problema (a sam ciklusni način organizacije zbirke, to potkrjepljuje), no one se sve kreću tako tijesno priljubljene uz svaki pokret i misao tekstnog subjekta, da bi previdjeti aktivnu autopoeitičnost bilo velikom pogrješkom.

Jedan od prvih okusa, mirisa, dojmova, koje ova poezija ostavlja, jest putenost, tjelesna prisutnost, koja svojom pismov-

² *Rijek*, Osijek 1980.

nošću približava čitateljski pozor. Zapravo, otklanja opasnost od visokoparnosti i jeftino metaforičnog intelektualizma, upravo pitanja kakva su nekoliko redaka ranije ovdje zabilježena. Naime, postoje unutar pjesmovnih stihova imenovanja i slaganja slika koja privlače toj interpretaciji patetičnog egzistencijalizma, ali to nije prihvaćati tako olako.

Takvo uvažavanje vlastitog tijela je ona veza, bršljan, koji raste tkivom poezije u prirodu, ili natrag, pismo je Priroda i Tijelo. (Uostalom, kada je pjesnikovanje išlo bez prirode? Od romantizma do danas – nikada! Niti kod romantičnih metafizičara! Ide li? Davno je prošlo (uopće nije!), ali romantizam nije neke stvari govorio u prazno, nego u, čini se, vječnu poetičku upitnicu).

Svakako da i um ima svoju vezu. I ta veza dovodi na scenu treći sloj – krug – suvremenost, znanost, civilizaciju, samo što je ovaj sloj – krug, daleko najteže opisati (a kamoli određivati), a niti ne predstavlja puni krug nego tek sugestiju reljefa. Prije bismo najplošnije uočili – samo kružnicu, omeđenje.

A nije li baš to prostor za najznačajnija poetska taloženja? Ako i nije, ali *Najveće se riječi podrazumijevaju* – kazuje jedan stih posljednje pjesme u zbirci. Uostalom, neću načinjati stare rasprave o utjecaju konkretne društvene situacije na umjetnost. To znamo. Čitajući ovu poeziju, možemo se sjetiti i teorije o skraćenom ponavljanju evolucije u tijeku razvoja djeteta u majčinoj utrobi. Oglada li ta teorija činjenice ili ne, ne znam, ali znam da tekstni Organizam ove pjesnikinje kuca, manje ili više Jasnim, no svakako živućim bilom tekstne prirode.

Ili, riječima latinskog pisca Petronija: *niti začeti, niti roditi ne može duh, ako nije natopljen silnim obiljem znanosti.*

U ovim rečenicama ima nekoliko premisa.

Miroslav Slavko Mađer: *Četrdeset i devet*, Split 1979.³

*A što bih jedino potomcima htio namrijeti u baštinu – bila bi VEDRINA Kristalna kocka vedrine.*⁴

Iskustvo pjesnikovanja i življenja odčitano u vedrini i neskladnoj jasnoći svakodnijevanja, mogla bi biti prva i nesklapno zvučeca pripomena. Naime, zbirka pjesama Miroslava Slavka Mađera naslovljena 49⁵ izdana je u četrdeset i devetoj pjesnikovoj godini i sadrži četrdeset i devet pjesama. To je jasno.

Nejasno je nešto drugo, kako će Mađerov pjesnički subjekt nakon te ultimativne zbirke, još očekivano osjetljivo i vrlo *sentimentalno*⁶, obnovljeno deskribirati prostor Prirode, napose šume, za koji sada u 49 izvješćuje da je bez duhovne emisije, da *ne ulazi više u me?* Tešku je rečenicu napisao Mađer.

Naime, dok je stari dobri Josip Kozarac svoj jedinstveni realizam u *Slavonskoj šumi* strateški superiorno potvrdio mudrošću ciljanja realnog čitateljstva, naime, da bi svoje realističke poruke poslao, on ih je pisao *reklamnim spotovima* koje realno čitateljstvo razumije – pisao ih je romantičarskim emocionalnim, dotle krugovaš–prostorni lirik Miroslav S. Mađer, nakon što je transopusno zagrlio pismo svojega brata Slavka i njegovu prostornu mistiku puteno raspričao i rapsodirao, svoju šumu u zbirci 49 nekako neočekivano rano predaje sjećanju na sad. Taj paradoks Mađerova opusnog odnosa prema lenijskom

³ *Rijek*, Osijek 1980.

⁴ Tin Ujević

⁵ Miroslav Slavko Mađer: *Četrdeset i devet*, Split 1979.

⁶ *i vrlo žovijalno*, zapisuje stih iz zbirke 49

usudu Modernog Ivana Kozarca, pokazuje kako je park postao suburbanom doživljaju Prirode jaka podtekstnica te je sve udaljenija negospodarena šuma nešto što zahtijeva objašnjenje! Ali, ukratko, prije razjašnjavanja, najaviti je, Mađer se sa Šumom oprašta jer ispituje težinu riječi, jer važe njihovu inter ili transtekstualnost, dapače izjednačuje težinu kolokvijalizama i lirizama, stoga je mitska šuma stjecište obadva tvarna ispitivanja. I riječi *šuma* i njezine izletničko-zavičajne povijesti. Takva tiha središnjica zbirke 49, okupljena oko prostornog i literarnog slavonsko-šokačkog mitema *šume*, objašnjava projekcije koje ostatak zbirke gradi, naime objašnjava kako se ta središnjost Šume – oslabljuje! Naime, opusno je taj motiv jako uočljiv kod Mađera i iščekivana je njegova pozicija pa onda kada se tako oslabljeno pojavljuje, onda je jasno da je nešto nejasnoće u zbirkovnom planu! Riječ je o izbjegavanju same ideje kakva središta.

Jer, utjelovljuje se pred čitateljskim očima, transtekstira, oblikuje slika i razrješenje poruka jednog *slabo* – rekapitulacijskog djelatnog pjesničkog iskustva prostora, jer takva je to zbirka, koja se prema Prirodi i Tehnici ponaša podjednakom suburbanom pretrpanošću i sviješću o potrebi za opuštenim katalogom takva stanja. Dakle, ni Priroda, ni Tehnika, niti Tehnologija nisu usredišnjujući! Dominantno pjesničko iskustvo je izraslo podjednako iz objektivnog i subjektivnog, iz spoznavanja i samospoznavanja, stoga je subjekt izrazito samozrcalan, visoko strateški svjestan. Naravno, objektivno spoznavanje je vrlo uvjetan izraz kad je u pitanju *lirsko* takvo spoznavanje, stoga ga je istaknuti kao koprodukcijskim zrcalnim spram jake subjektivnosti. Možemo ga, u poeziji Miroslava S. Mađera, pronaći u subjektovu prirodnom i organskom kretanju *pored stvari*, upravo u njihovom vrijednosnom prepoznavanju kao

punovažnog dijela *rekvizitarija* poezije. To se zrcali u rječničkom stanju, jer Mađerov je rječnik, rječnik koji se ne stidi i ne skanjuje riječi mnogo puta upotrijebljenih, ne samo lirski upotrijebljenih nego i upravo kolokvijalno *izlizanih* (koji su pri-djev stekle, priznat ćemo, mnoge). Govornost njegova stila i osobnost te govorne obojanosti, dopušta *starim dobrim* riječi-ma da se, možda po posljednji put, vrate na mjesto koje im (je) pripada(lo). Zato je reći: to je l i r s k a poezija. Ovako, kako je riječ lirska istaknuta u posljednjoj rečenici, tako i Mađer zapisuje neke riječi u svojim pjesmama. Te riječi, sintagme, su one koje su ipak tom konkretnom zbirkovnom subjektu zauvi-jek izgubile pravo pristupa u pjesničke rječnike, pa su to za-pravo ironična isticanja. Zato se pitati kako su se one, kojim opusnim opravdanjem kasnije opet vraćale u Mađerove zbirke!

Dakle, pripomenuti je da taj oproštaj od riječi i njihove motivske zalihe nije potpun, ipak nije zauvijek. Kako sad to? Poneka od tih sintagmi jest ujedno i poantiranje oproštaja od njih, s nešto sjetnog osmjeha, ali ne s ironijom, možda malo gorko, ali ne sarkastično. A ima i riječi čije takvo spacioniranje znači da su to riječi nekog drugog pjesnika, dok neke, opet, nose značenje tehnizirane suvremenosti, svojevrzne uvjetne nepoetičnosti, prazne sentencioznosti ili su, pak, žargonskog porijekla. Međutim, ove nabrojene, uočene vrste osobina riječi, nisu bile dostatne da bih bez oklijevanja razvrstao riječi u jednoznačna obojenja. Ovdje ih, zato, jedan dio ispisujemo zajedno: *sam sa sobom / do vijeka / pisati znači imati sebe / pod svjetiljkom ideala / računati, betonirati, konkretno / nezaboravne godine... u dvoje / daj stara svrati / vode i slobode / tekma / kako danas tako sutra / treba sve životu pružiti / treba sve životu dati / uzmi sve Što ti život pruža / ne pada s neba / ples na kiši kišni vjetar // lutao ulicama // dirao mjesečinu /*

Ako je dalje pisati o pjesnikovom iskustvu (u subjektnom, dakle, smislu te riječi, u smislu jednog tekstotvornog strateškog bića koje rekapitulira svoje opusno koliko i stanje izvan teksta), a to se u Mađerovom slučaju neodoljivo nameće, napisati je nešto i o reafirmiranju još jedne zaboravljene pojave. To je poanta (koja je u prilično smisaonoj, ponešto ispričavajućoj, te govorno-zvonkoj svezi s, naprijed nabrojanim, istaknutim sintagmama). Kliknimo, dakle, nekoliko momenata. Podrijetlom gipko koketirajući s duhovitošću ova se jezična masa nenametljivo ostvaruje u svom tu i s a d a (kako, znamo, osnovnom uvjetu za, eventualno, hegelijanstvo). Prepretencioznom čitateljskom se peru izmiče baš nepretencioznošću (ostavljajući mu da se, ako mu je tako jako stalo, bori s poantama), a nudi se iskrenošću (ona je zabilježena u okrilju duhovitosti). Iskustvo se čitaočevo lako identificira u Mađerovu stihnuću, a razumijevanje sjetne duhovitosti se smješta u odnose između iskustvene. Mnogi su suvremenici zaboravili da se uz igru i zezanciju, dosjetku (s jedne strane) te visokoumnost, prefilozofiranost, nećemo iako bismo i mogli reći i cerebralnost (u sredini) i disocirani realizam (s druge strane), može ponešto ritmizirano obnoviti: O poeziji. Pjesnicima. Življenjima. Svakodnevnim jadikovkama. A sve to preosjetljivim, nesukladno intendiranim, a jasnim, zamjerno subsentenciranim riječima, nastojeći biti i fizički i metafizički, biti istovremeno jak i olak.

Od pjesme se pada / ali živi uspravno

Živjeti se hoće / a zaboravljati mora.

Iskazivanje jednostavnosti i jednostavnost iskaza, potvrđuju da ni sentencija nipošto nije jak plan nego suprotno – mogućnost priznanja slaboće.

Stihovi koji imaju i mnogo igre riječi, no pažljivo *nena-
mještenih*, sugeriranih brzom dosjetkom, kao što se svakidašnja
jezičnost događa u životu, a nejezičnost pretpostavke reflekti-
ranja – u prirodi: *u prirodi / gdje se svjetlo dogodi* i kao što se
dogodi imati četrdeset i devet godina (neka bolja, neka lošija,
ali) nenametljive i sentimentalne vedrine, što je kulturni, a nao-
ko izvantekstualni podatak koji se tiho i točno upliće u zbirkov-
nu interpretaciju.

Nastavljajući se na poeziju fantastičnog realizma brata
Slavka, autozrcaleći pjesničko i međupjesničko i međumedijsko,
pa i suburbano usmenogovornofrazno iskustvo i autobiografski
sugerirano *djelo*, odnosno u toj zbirci ludiranu svoje-
vrsnu *krugovašku* poetsku tankoćutnost, uspio je, nakon faze
mutnih metafora i neodoljivo glomaznih rapsodija, u ovoj zbirci
kondenzirati ta dva momenta i neočekivano lako progovoriti u
subjektu metajezičnog iskustva.

Čovjek je bio kad je htio biti, piše na jednom mjestu, oče-
kivano bliži Đuki Begoviću, jer nekako tog desetljeća svojeg
života radiodramatizira navedeni naslov za Šovagovićevu kult-
nu izvedbu, gotovo ravnopravnu onoj Franje Jelineka Belog,
napose iz time osporavajuće egzistencijalne okomice Đukine
vožnje prosikom, jer je sve češće posjećena Spačva, taj mitski
svijet divova naših.

Maja Šarić: *Sebeokruživanja*, (demo), Vinkovci – Osijek 1981.⁷

Mlada pjesnikinja... sintagma koja sugerira i semantizira i mekoću pisma. Pa je li tako?

Da, njene pjesme gipko i mekoputo otiskuju svojenoseću okruženost: okruženost društvenu, odnošenja međusobna (*u međama same sebe, svoje sebe, svoje sobe, svoje osobe*), okruženost riječima (koje se preobličuju u svojim, upotrebom neomeđenim, mogućnostima). Tada se to pojavljuje svježinom.

Svi (gotovo) suvremeni pomaci poetika, vrše se u jezičnom iskustvu. U mnogome se, zapravo, piše neprestano o jednom te istom. Variraju se i varaju jedna te ista *opća* ili manje *opća mjesta*, ideologijski diskursi izgubili su mogućnost značajnog i vrijednosno potentnog u obrani i pojavi nečije poetike. Aktualnost je, doduše, uvijek zanimljiva i goličljiva – naročito može biti duhovita i politična, ali isto tako i više nego prolazne i manje nego potrošačka. S druge strane (govorim o poeziji), tu postoje mogućnosti promišljenog strukturalnog predpristupa vlastitu kreativnom činjenju: ta se promišljenost i svjesnost može negativno izvitoperiti u inzistiranje na složenosti, odnosno konstruktivnosti (pomalo s navodnim znacima) koje nužno boluje od nekomunikativnosti s (iš)čitateljevim zahtjevom za blagovanjem uz toplu trpezu riječi. Znači – hladnoća. Svjesno podgrijavanje je primjetljivo i ne može se sakriti, a tada djeluje odbojno te registriramo: nedosljedba, kič, slabićnost.

⁷ *Rijek*, Osijek 1981.

Ova je pjesnikinja izbjegla sve. Neupućena nikamo – nije vodila računa ni o čemu. Njena pisateljska svijest nije djelovala predtekstno nego se, vrlo umjesno, upisala u tekst i jedino tako i postoji. Ta će se svijest, naravno, daljnjim ispisivanjem sebe postupno izvlačiti iz te intuitivne pozicije, no to ćemo vidjeti neki drugi put. Jedini jak čin *svijesti o pismu* ovih pjesama je, vjerojatno, djelanje kovanica. Nalog prostorno – vremenske okruženosti pisao je koloraturu ovih pjesama, a svijest novooznačiteljstva riječi, zakucala je na vrata pitanja koja se signaliziraju filozofijom jezika, nerado *bitkujući*. Tako složeni: nužnost i htijenje, odmjereno kontrapunktiraju izrazom u ritmici kratkih rečenica i krotkih stanja koja su obično zaustavljena, u duhu odnosa, posljednjim stihovima:

Sebeokruživanja.

Potražim li (naučen i s osjećajem da se to očekuje od nekog tzv. kritičkog opisa) motiviku i tematiku ovih stihova, neću naći puno. Srećom. Čitam tvarne dobre riječi *svoje* osjetljivosti – nemaju nakanu prema *spoznaji kocke*, ali imaju talent jezične tjelesnosti: nekoliko dugih linija aktivnoga stila. Zaustavljenost stanja ovih pjesama, u kojima se ti *slutci* ispisuju, nameću nam se pomišlju o čitanju slike. Dodiru pisma.

Ante Stamać: *Odronske poredbe*,
Zagreb 1982.⁸

U ovoj se lirici iskustvo prošloga, povijesnog, ispisuje paradoksalno apovijesno. Ono istječe iz teksta kao igra odmjerene i ritmične kognicije. Dakle, igra sa sviješću da je apovijesnost ipak tkanje koje ima počelo, jer postoje promjene, postoji stanje nakon cjeline. To je nezaborav(lje)ni trag, višak fizike, gotovo metafizičko stanje koje je posljedični proces iz napuštanja cjeline, stoga je taj proces pojava *trunja*. No, moguće je početak vidjeti i u *ovom* konkretnom tijelu-tekstu, njegovom subjektivnom osvjetljenju, jer je ono ogledano jasnim naslovnim samoupitom. A time se, sviješću o **riječi**, gustoća fenomenologijskog utječe u egzistencijalistično i rastječe istim već spomenutim *trunjem*. Mučna svijest o nekonzistenciji i nesukladu (*dekompoziciji, rasuću*), dakle druga je razina, nadpovijesna, ali opet tako baš i izrazito sinkronijska (ovovjeka i ovostoljetno suvremena – zbog velikog umnoška slike). Kao vremenska potka otvorena individualnim tkanjima, pojavama tekstualnih samoispitivanja. Ona se, pak, vrše i *sondiranjima* i *viziranjima* i *ludiranjima*. Tako se samoispitivanje trojako okreće/obraća okruženostima.

Sondiranjem se ispituje bit svoga pojavljivanja u (sinkronom) jeziku. Mjestimično se othodi u metaforičnu metatekstualnost, koja je sondažno aktivna zbog **datosti** tekstne sudbine, odnosno njene transbaštinske prirode:

⁸ *Polja*, Novi Sad 1982.

*Riječ je dakako o dekompoziciji
to trunje zbog rasuća*

*slika u sto odbljesaka
(O čemu je riječ)*

Ponekad se, stoga, zbog uvjerenja da je datacija nevažna osim u konstituciji čitatelja, zaigrano iskušavaju i (recidivistične) mogućnosti bivanja u nekoj drugoj jezičnoj sinkroniji (*Ulomak iz Marulića*) ili se porabe dijalektalizmi (riječi, sintagme) sintetično te u službi konstrukcije, no ne kao osporavanje. Ta citatnost je potvrda svijesti o pismu Stamaćeva lirskog projekta po kojemu je pismo adatacijski aktivno pa mu je drugotnost implantata posve prirodna prvotnost. Jer, intertekstualnost je samo trebala ime, a inače je uvijek bila aktivnim stanjem.

Međutim, uglavnom su to zgusnuta, fenomenologijska upisivanja zavičajnih lokaliteta, čime se dokida pitanje identiteta, naime dokida se otvaranje njegove upitnosti, ispostavlja je ontološka neupitnost estetskog identiteta, a omogućuje produktivnije utkivanje (u tu potku) drugih niti (koje ovisno o pribranosti čitatelja mogu preuzeti i mjesto potke). Tu se otvara prostor za viziranje.

Viziranjem, tj. promatranjem svoga okružja, voljnog ili nevoljnog, predu se te ostale niti. Iz voljna se okružja ispisuje iskustva iz kvalitetnih susreta: s prijateljima, knjigama, poezijama, filozofijama: a u nevoljna okružja se može dospjeti pomakom u kvaliteti ili sumnjom, jednako kao i slučajnošću. Na neslučajna je, pak, loša susretanja ukazala refleksivna slika podsmijehom iskazivana u pjesmi *Prigodom dodjele godišnjih nagrada*:

*grizljivci odbačenih ogrizina
s velike gozbe u povodu Dodjele...*

Okružju se ima nužno okrenuti upitom o smislu, o svjetlu s obzorja, ali i jasnoće ruba nasuprot Hegelova viziranja:

*Pođi
gdje malo svjetla, na odronu (Odronske poredbe)*

Sviješću se zatim vrtjeti, promatrajući pokretljivost svoje označiteljnosti u odnosima s označenima svijeta:

*Izбирatelj sam dokle
mnogoprotežnih znakova
i vješt rasuća vrač. (Sučelice)*

Tu su negdje, ukratko, duhovne struje Stamaćeve poezije prikupljene zbirkom *Odronske poredbe*, koje, parafrazno naslovljene na gustinu Tinove poezije, u njoj se zrcale, kreću u poneka diskurzivna ironiziranja, u neočekivano konkretan istržak iz Povijesti, ili uistinu vrlo sumnjičavo – u kvalitetna kritička suzvučja prema suvremenoj, hrvatskoj, mlađoj pjesničkoj proizvodnji.

Tu smo na tragu trećeg od postupaka koji je opredijelio sastavine ove lirike.

Ludiranja, tek katkad ri(t)mozvučne doista ludističke zaigranosti (pjesma *Pet minuta povijesti*), pa i tada ne tako da bi onemogućila razaznavanja denotacijskih slojeva, odnosno smisaonih naboja. Stoga je tek ponešto indikativan termin koji koristimo, postavljen i u navodne znake. Naime, Stamaća ne

zanima krajnja samostalnost teksta, dapače vrlo izravno problematizira taj tekstni odlazak od subjektne konstitutivnosti.

Recimo još: koordinate se duhovnih struja i sastavina ove poezije sukcesno susreću u petom, posljednjem ciklusu koji najjasnijom unutarzbirkovnom simboličnošću, više nego još uvijek djelatnom metatekstualnošću, čini ozbiljan odvjetak cijele zbirke (pjesme: *Za zbogom, Tvoj i moj znak*):

*Obidi sada svoj svijet, anđele
mramorna i ljupka strukturo, puna
uzaludnih pokušaja mojih rahlih ruku
da drže dlijeto, i brončani bat.
(Za zbogom)*

Goran Babić: *Okus oskoruše* (NS, 1982.), *Ruža* (Zg, 1983.), *Muža zmija* (Bg, 1983.)⁹

Pjesnik, prozaik i dramski pisac Goran Babić, u suvremenoj hrvatskoj književnosti prisutan je i aktivan gotovo dvadeset godina. Preciznije, ako govorimo baš od prve objelodanjene knjige, zbirke pjesama *Ptica jedna glupa u smrt zaljubljena*, točno sedamnaest godina. Babić je također dugogodišnji urednik raznih listova i časopisa. Počeo je u omladinskom izdavaštvu gdje je uređivao i književno-kulturni časopis *Pitanja*, a nesumnjivo je najznačajniji njegov urednički doprinos u kreiranju koncepcije književnog časopisa *Oko*.

Tvrđnju da je Babić danas i te kako prisutan u našem pjesništvu, čvrsto potkrjepljuje činjenica da je u ovoj godini objelodanio čak dvije zbirke pjesama. Dapače, ako ne gledamo kalendarski, utvrdit ćemo da se u dvanaest mjeseci Babić oglasio t r i m a zbirka: *Okus oskoruše* (Matica srpska, Novi Sad, 1982.), *Ruža* (Mladost, Zagreb, 1983.) i *Muža zmija* (BIGZ, Beograd, 1983.).

Ovim zbirka autor ustrajno i uspješno nastavlja ispisivati svoju posebnu estetičnu angažiranost. Ona se očitava u nastojanju fokusiranja dogmatičnosti ograničenih pogleda na svijet i to naročito onih koji nisu samo pogledi, nego su osjetna negativna djelovanja. Upravo zato Branko Maleš Babića naziva empirističkim evidentičarem manifestacija negativnih govora, što se najbolje može očitati u zbirci *Ruža*, ali i u zbirci *Okus oskoruše*.

⁹ *Polet*, Zagreb 1983.

U zbirci, pak, *Muža zmija*, uočavamo i jedan otprije poznat Babićev postupak koji se sastoji u prepuštanju cijeloga prostora teksta govorenju Zla. Tada se ono, prisiljeno na samostalnost na koju nije naviklo, oslabljuje i tako gubi svoju svakodnevno potvrđivanu moć. Zatečeno u estetskom prostoru, pred čitateljem gubi ikakvu.

Čitajući Babićevu poeziju, možemo se ovomu po načinu shvaćanja zla nužno, ako nije pretenciozno, prisjetiti Baudelaireovih tekstova. Ovo postaje još plodonosnije usporedbom samih naslova zbirki G. Babića s jedinom za života objelodanjenom Baudelaireovom zbirkom *Cyjetovi zla* (sjetimo se da je i ruža bodljikava!). Možda bi se neke paralele mogle povući i u načinu tretiranja jezika, pa makar i kroz uočavanje neupitnih različitosti.

U svakom slučaju, moramo reći da Babić koristi vrlo bogat rječnik i često omogućuje čitatelju uživanje u gustoj ljepoti jezika. Najgušće takve pjesme pronalazimo u zbirci *Muža zmija*. Dakako, sam svijet kojega Babić lirski oblikuje, isključivo je primati kao fiktem koji je toliko agresivan da mu želimo estetski i svjetonazorski poraz. Riječ je o svijetu kojega rado čitamo raskrinkavanjem i osvjetljavanjem oporih i žilavih struktura cinične *razgradnje*, a nipošto njihovim zagovorom, pošto je ionako, nužno, jedino, izložen našim humanitetnim, kolikogod ironičnim ipak i autoironičnim, odmacima u – makar i ruševnu – *novogradnju*.

Ove zbirke nastavljaju i razvijaju jedan već uočljiv koncept pisanja, a čiji ćemo prozni oblik, najavljuje u nekim interwievima autor, uskoro moći pročitati i u novom romanu (inače Babiću drugom), romanu koji je na putu u knjižare i mogao bi se uskoro pojaviti. Do tada bi valjalo pročitati pjesme ponuđene u ovim zbirkama.

Irena Vrkljan: *U koži moje sestre*,
Zagreb 1982.¹⁰

Tekstovi zbirke *U koži moje sestre* složeni su u lirska pričanja, čija je mekoća mjestimično opterećivana nabrajajućim semantičkim izletima. Oni, prividno, skreću s gotovo vremenito uočljive sukcesije, a doista značenjskom tvarnošću teksta, nadopunjuju nostalgичnu boju pomalo iskidanih sjećanja, nadopunjuju je u osjet tekstualne gustoće, subjektne tjelesne tekstnosti, napose u izrazitu sugestiju blizine i indiskretne slikovne konkretije:

*prošla je ogrlica od jantara,
jutro boje cimeta, nagrižena dječja olovka,
kroz vrijeme, moju kožu, moje kosti,
kroz godine i bombone u srebrnom tanjuru.*

Nadslovljenje ciklusa zbirke svjedoči o (nenaglašenom, ali dakako jakom) metatekstnom činu, koji nepretencioznošću kada svjedoči o iskrenosti. Prvi ciklus, nadslovljen *Mjesta sjećanja*, razvija kratko napregnuće od ispovijesti koja je sentenci-onizirana, uz ironične odmake, do svjetlosno treperavih subsu-realističnih prebiranja po nadstvaranju osiguranom sjećanjem:

*Napolju, školska soba miriše na lizol, posve hladan snijeg,
polovina duše moje majke
me napušta s uzdignutim kažiprstom
i živi drugdje, nepoznato,*

...

¹⁰ *Polja*, Novi Sad 1983.

Ponegdje se ostvaruju vrlo emotivno oštra poantiranja, utiranjem kratkih završnih sintagmi koje iznenadnom semantičkom i sintaktičkom statičnošću zapravo dinamiziraju subsemantičko emaniranje nekih ioniziranih, uvjetno rečeno asocijativnih čestica koje sugeriraju nastavljanje označavanja prosatora/vremena pisma i nakon posljednjeg stihovno – materijalnog traga:

*Stostruko se skrivam, bijeg mi ne uspijeva,
napolju snijeg, hladnoća.
Trag godina je nag.*

Drugi ciklus, *Pisma*, osjetno osvještenije i intertekstno složenije, napose metajezično progovara. Ova je nadjezičnost, međutim, prilično linearna te njeno tematiziranje ne aktivira i pretvorbenu sposobnost koju tekst signalizira kao plan za teže jezične preoblike, za zaboravniju ugodu, za napuštanje sjećanja u korist sadašnjosti samog zapisa, koji je ciklusno i najavljen kao slanje pisma. Ne, nego se i svi tvarni pomaci u ovom ciklusu, izravno odnose sa semantičkim izriječima kao takvim, ojačavaju tu uvjetnu lirsku denotaciju, Lirsku Priču. Niti pomak iz slikovnog u pojmovno nije tako transformacijski postavljen, iako je vrlo aktivan kroz rad sintagmatskih metafora, a da ne bismo rekli da su segmenti teksta usloženi gotovo načelima vezanog teksta pa se iznenađenja tekstno uobličuju tek na iza-vezničkim, izakopulativnim, izakonektorskim mjestima (sintaktički pravilnim te se linearnost te razine ne narušava) semantički zasićenih refleksija.

Lirska narativnost takvog tipa dominira, a najsloženije se izražava u rapsodičnim pjesmama. No, ne radi se o polifono ozvučenim tekstovima kakve je nedavno sačinjao M.S. Mađer,

nego o monofono označujućim prostorima koji se pune refleksijama svezanim oblikovanim nadrealiranim i sinesteziranim pasažima od po nekoliko stihova:

*Mislim, osjećam, nalazim
brušen kao kamen tuđi govor leži u mojoj ruci (G.R.)
nalazim da nevoljko prijateljuješ s leptirom koji sanja,
ne tražiš put kroz labirint, krila ti nisu svezana,
velike koprive prekrivaju Rotheenburšku ulicu...*

(Dakle i tuđi govor je obvezan refleksijom središnjeg lirskog subjekta.)

Tematiziranje individualnog preispitivanja opstojanja, u odnosima s kakvoćom različitim objektima okružja, određuje neobično funkcioniranje rapsodije, u kojoj je njena slobodnija forma vezivana nerazdijeljenim lirskim j a. Naravno, sama rapsodičnost nije i dokinuta, plutajuća osjetljiva mašta osigurava raznolike izvore pjesničke ekspresije.

Takvim tekstualiziranjem se postiže olakšano nezakriljeno pismo/ras/tvorje, tj. individualno se direktno upravlja na individualno.

Ljubavna nit tkanja ovih pjesama, ozvučena i označena simuliranom rezignacijom, uistinu se vitalistično oslanja o upit o tomu je li primjereno tekstualnoj zbilji uopće govoriti u susjedstvu odsuća zbiljske ljubavi, naime *na podnožju visokog zvuka leda*. Tada se oblikuju kritički iskazi, obilježeni izrječnom sumnjom:

*a ja još uvijek pišem,
znam da je to banalno,*

*to zvuči kao šlager
na podnožju visokog zvuka leda,
to nije za ozbiljne edicije i časopise,
to je samo ono što više ne mogu, ...*

Ali, ipak, ljubav pretočena u tekstualnu ugodu, vedrinu, primatelju se upravo ljubavnički vjerno zavješta, pozivajući se na topos zakrivene autorske biografije i obećava agregacijskim rješenjima i protežnošću:

*no, ipak ljubav je nježna i s kišom u sprezi,
što neprekidno pada
iz jedne kuće koju znam, koju pamtim,
pada na pjesmu, usprkos svemu,
pada, živi i buja.*

Zdravko Krstanović: *Dinamit*, Rijeka 1982.¹¹

Sedamdesetih nastupa generacija koja ispituje potentnost autonomizirana jezika, a hrvatsko pjesništvo sedamdesetih promaknulo je nove načine pisanja, najviše usmjerene na *oslobađanje* jezika, tj. na ispitivanje njegove autonomizirane potentnosti. U takovim pjesničkim konceptima nastojalo se *isprazniti*, pa čak i *izostaviti* značenjsku komponentu govora. Čitatelj nije izravno upućivan u viđenje semantičkog sustava teksta nego mu je tek naznačeno kako ući u strukturu tekstualne tvorbe. Dakle se u prvi plan postavlja struktura tvorbe, postupak koji se nudi iščitavanju kao takav, kao onaj koji nije p r e n o s i t e l j neke poruke nego poruka sama. U nekim se od tih konceptata bitno, naravno, računalo na sintaktičku funkciju znaka pjesme, a znači mnogo manje na semantičku.

Krstanović se nije uključio u takove pjesničke koncepte. Ako i ustvrdimo da se radikalnost takvih konceptata u prijelazu iz sedamdesetih u osamdesete značajno preusmjerila, a u jednom dijelu i otupjela te *zakržljala* (pretvorivši se u presložilačke igrarije), niti onda nećemo moći reći da Zdravko Krstanović pripada tim tendencijama. Međutim, postoji u njegovu pjesništvu djelomično prisutno metajezično označavanje koje nije samo pitanje označavanja forme nego i stila (osobito baš sintaktičke razine) pa nam se čini da je to ipak izvjesno iskustvo pjesništva sedamdesetih. No prije nego o tome nešto kažemo, valja nam govoriti o drugim karakteristikama Krstanovićevih tekstova. Prvo ćemo reći nešto o semantičkom zgušnjavanju.

¹¹ *Republika*, Zagreb 1983.

Naime, semantičko je označavanje upravo ono što i te kako zaokuplja, određuje Krstanovićevu poeziju. Referencijali koji se tematiziraju, fokusirani su stilskim postupcima čija je funkcija što neposrednije ulančavati neka *bitna* značenja. Ona, ta značenja, inzistiranje na njihovoj ekspresivizaciji, uvjeravaju čitatelja da je Krstanoviću stalo da ih se iščitava s namjerom dosezanja smisla (koristimo Barthesovo razlikovanje značenja i smisla).

U tom upućivanju čitatelja u smisao, Krstanović često koristi preoblikovane slike:

*drveće i zvijeri
plamte zaista
kad se sve složi...*

Može se reći da se te slike nastoji prikazati u procesu pretvorbe što ovdje čini treći stih, međutim, one, te-takve slike, upravo sadrže odliku statičnosti. To je posljedica njihove arhetipske paradigmatičnosti. One imaju čvrsto ishodište na koje se *računa* i koje postoji kao mitsko imenovanje. Posljedica je toga ponešto patetična refleksivnost:

*drveće i zvijeri
plamte zaista
kad se sve složi
a slovo tišinom odjekuje*

Podtekstna značenja ovih slika u ovakvim spregama kada ih ipak preoblikuju u konačnom značenju te ih fragmentarno i zatanjuju. Znači, mogli bismo govoriti i o nadrealističnosti, međutim, to se *nadstvarje*, konačno iskazuje kao pomističenje

izrijeka o umjetnikovanju. To se čita i u prethodnom primjeru. Zanimljivo, metamorfozično zagonetanje ovoga se motiva ispisuje u pjesmi *Vodena knjiga*. Kada tako kažemo, onda pri tomu mislimo na to da se u tijeku pjesme motivi upravo preobražuju jedni u druge otkrivajući na kraju, poantno, ključni motiv koji sadrži i ideju pjesme. Nažalost, drugi je dio *oslabljen* čitljivošću preposljednjega stiha jer je prilično potentni paradoks odveć referencijaliziran:

*... iz naslaga paprati
vodenih katakombi
rastu krilata bića.
početak pustolovine.
i kraj.
od njih topla je kuća.
otplovimo gdje nas nema.
ali: i crna njihova snaga
u lobanju pada.
niko je ne može ukrotiti.
niko izbjeći.
preostaje – a mogućna nije –
pisanje vodene knjige!*

Nadrealističnost se djelatno koristi u iskazivanju intimno egzistencijalističnih izrijeka:

*ti si na zdencu. zaključanom
u istorijsku prašinu. mirisna.
među golubima. sjaji ogrlica.
u oku skrama. osjećaš buđ.
ona te zatrpava. izišla si iz*

*prazne sobe. sve su tvoje sobe
sada prazne. ...*

Dakle, premda djelomično zatamnjen, ove su slike možda i većim dijelom *svijetljene* kada graniče s čitljivošću. Nerijetko ih se *ozvučuje* i uzvicima, a tada to funkcionira jednostavno ekspresionistično. Ekspresionističnost se također oblikuje i u iskazima relativizirana odnosa konativne i emotivne jezične funkcije. To se ozbiljuje *prividnim* govorenjem nekom t i gdje je zapravo u funkciji govorenja s e b i:

*... svojim češljem pročešljaj
ljetopise, svijet.
diši na grobnoj zemlji.
diši na zvjezdolikoj.
stapaj se u šutnji, toni.*

Takvo tekstualno označavanje *nečeg sudbonosnog*, čak *opasnog*, preoblikuje odnos *ja – sebi* i postaje heideggerizirano govorenje o poziciji umjetnika *u svijetu*.

Vrlo je čest postupak iskazivanja u Krstanovićevim tekstovima, nizanje kratkih, sintagmatskih, točkama odijeljenih rečenica. Takav se tekst čini kao asindeton kojemu nedostaje samo vezivni sinsemantički element pa da postane polisintetski vezani tekst. Upravo odsuće takvih elemenata tekstualnu strukturu *očuđuje* jer se stvaraju *zastoji*, pauze/srazovi koji svojom stiješnjenom vremenitošću (što se javlja prilikom čitanja) izrazito ekspresiviziraju:

*... zvijezde su mu
građa. rumeni samac. dah*

*u pustinjama. čuvar voda.
uzima oblik koji hoće.
neukrotljiv. izmiče
makazama svijeta. jedan.*

Ako pažljivije pročitamo tri posljednja stiha prethodno navedenog primjera, uočiti ćemo da je doista potreban samo nevelik sintaktički pomak pa da se tekst *prevede* u vezani oblik. Ovakav sintaktostilistički postupak otkriva ekspresivno metajezičnu autorsku svijest. O ekspresivnoj govorimo stoga što stil nosi poruku koja označuje pošiljaoca, a o metajezičnoj zato što odstupanje od nekih normativnih mogućnosti (koje nudi vezani tekst) svakako sadrži svijest, tj. signal o tomu da je tekst o kojemu *se radi* uključen u kôd lirske pjesme.

Ovakovo označilačko djelovanje, ekspresivno, karakteristično je za tradicionalnije pjesničke govore kod kojih je referencija nešto čitljivija i jednoznačnija. Međutim, Krstanović to i uspijeva izbjeći ukrižujući u svojim sačinjanjima tekstove iskustva više književnih pravaca, iskušavajući potentnost prostora pjesme prvotnom upravljenošću na (ponešto arhetipizirani) značenjski sustav. Ovaj se sustav često oblikuje kao govor o umjetnikovanju.

Boris Senker: *Sjene i odjeci*, Zagreb 1984.¹²

Član dvije vrlo aktualne, medijski popularne, kulturno scenski ugledne trojke (kviz – majstorske i Mujičić–Škrabe–autorske, čiji posljednji produkt ovih dana, po narudžbi osječkog HNK, ponovo dovodi smiješno-strašne Trenkove pandure u slavonsku ravan), otvara knjigu kazališnih ogleđa prikazom istaknute trojke zagrebačkog polusvijeta s kraja devetnaestoga stoljeća. Senker stalozeno fenomeniski sekvencira i suvereno švenkerski snima estetski rast glumačkih osobnosti, ogledajući ih o nevjerovatno intenzivno subklasno nesklono društveno zrcalo, uistinu društvo nesposobno socijalno realno afirmativno integrirati ustanovu koja mu je aklamativno potrebna, načelno zagovarana i reklamno-ideologemski slavljena.

Tu su, u poglavlju *Skice za tri portreta*, tri kratkometražna dokumentarna rada, povjesničarski osvjetljeni Josip Freudereich, Marija Ružička – Strozzi te Andrija Fijan.

Kratkim je i kondenzirano uvjerljivim, potresno fokusiranim dokumentarnim tetarološkim mikrofilmom, snimljen jedan socio tragični, presudni, ali svojevremeno licemjerno ocijenjen kao neugledan, jak i *nepromašiv* teatrograf, naime glumac–redatelj, *pisac, prevodilac, pedagog* i *organizator* Josip Freudereich, inače i autor tzv. – pučkih igrokaza, napose kulturnih *Graničara* (potpoglavlje *Josip Freudereich, tvorac pučkog kazališta*).

¹² *Studentski list*, Zagreb 1984.

Takav postupak posljedica je duboko hipokritskog odnosa društva spram kazališta i kazališne umjetnosti u ilirskom i post-ilirskom razdoblju.

Marija Ružička – Strozzi, *dama–glumica*, s europski nekarakterističnim komparativom ženske glumačke pozicije (socijalno i fikcijski u Europi sredine 19. stoljeća očekivana je osobnost polukurtizane), koja je u beskrvno stereotipiziranom hrvatskom zrcalu (*domorotkinje*) jedino samim i očigledno visokoenergičnim temeljnim ženstvom okupljala, a gdjekada i neupitno poticala nevjerojatno aktivnu razliku likova koje je gotovo neprebrojivo izvodila u onome što Senker povjesničarski imenuje kao *Sedamdeset godina glume*. Bilo je u toj faktografiji njezina glumačkog opusa – mini parafrazom izrečeno – *Žena 600 lica koje je odslikavala* u tako osjetljivo promjenjivu horizontu stilskog, svjetonazorskog, poetološkog i receptološkog vremena (glumi od 1868. do 1936.) svoga dugovječja.

A tu je, bilježi treći Senkerov teatrološki dokumentarac naslovljen *Zvijezda Andrije Fijana*, tu je, naime, i star kazališta s prijelaza stoljeća, *gospodin–glumac* Andrija Fijan. Slavljem u vrlo različitim i načelno uvijek vrlo strogim pismima Matoša i Nehajeva, ali i Gavelle. Senker naglašava sociopovijesni oksimoron bivanja zvijezdom u gradiću od tridesetak tisuća stanovnika te zatim fenomenologizira tijelo kao mjesto susreta s probuđenim velikim primateljskim konsenzusom oko Fijana i dovodi do jasne reference na Šovagovićevu tipologiju hrvatskoga glumca iz *Glumčevih zapisa*. Prema toj tipologiji je Fijan zacielo prvi hrvatski glumac koji je jasno uočljivo *uvijek–isti–u–svakoj–ulozi*, a koji je, međutim, svojom autoritarnom scenском tjelesnošću, *ljepotom*, tijelom svoga scenskog teksta, čuvao tekstnu referencu; naime pošto On, Taj Glumac, izvodi taj lik, onda je taj, dramski, lik uvjerljiva estetska informacija.

Uspostavljajući svoja promatranja upućena kazališnoj izvedbi *izbliza*, iz glumačke povijesne prenositeljske osobnosti, dakle zahvaćajući u relativnu udaljenost, djelatnosti ovih kazalištaraca na citatima koji izvješćuju o autobiografskoj slici ili, pak, *receptiji* njihovih djela – djelatnosti u vremenu u kojem su djelovali, Senker u poglavlju *O glumi i režiji u hrvatskom kazalištu*, pomiče svoje ogledanje. Upozorujući na terminološki te poetičko-periodizacijski niz *predmiletičevsko kazalište, gluma u Moderni, gluma u međuraću i postgavelinska generacija*, Senker prilazi poziciji redatelja u hrvatskomu kazalištu 19. st. Naime, u pitanju je promatranje promicanja osnovnoga stava o važnosti *redateljevanja* što se u hrvatskomu kazalištu počelo osvješćivati tek ponešto u Šenoinim pisanjima, no bitnije se promijenilo tek kritikama Miletića i Pasarića (uz zanimljivi raritet – tekst jednoga neumješna redatelja).

Niz poznatih imena i njihovih ostvarenja iz razdoblja hrvatske Moderne pa *Glumački izraz u međuraću* (s akcentom na postavljanju Shakespearea te Krleže, Begovića, Matkovića i Marinkovića), daljnji su Senkerovi ogledi (tu se imenuju Nina Vavra, Miša Dimitrijević, Vika Podgorska, Dubravko Dujšin, itd), a zatim slijedi vrlo upućen instruktivan napis o redateljima postgavelinske generacije: Habuneku, Paru, Radojeviću, Spaiću, Škiljanu i Violiću. Već u ovom tekstu, a naročito u sljedećem, *Lutka sučelice glumcu*, vidi se Senkerova umješnost iščitavanja nekog problema u koordinatama suvremenih teorijskih sustava. Literaturna i književno-kazališna, pa i kulturno-povijesna upućenost, nadalje se zaokuplja oko pitanja *Što se ispriječilo između Držićeva teksta (Grižula – op.a) i naših pozornica?*, gdje kao dva odsudna faktora ističe žanrovsku udvojenost i jezik (jezik naročito!).

Zbog takva odnosa spram jezika starije književnosti – odnosa koji nije toliko indikator stanja u kazalištima i na Akademiji, koliko nam govori o društvu, kulturi, školstvu i "medijima", o posvećenijem pomanjkanju interesa i osjećaja za tradiciju – danas možemo reći da nam je Shakespeare suvremenik, jer ga slušamo u ovostoljetnim prijevodima Bogdanovića, Torbarine, Gerića ili Šoljana, da su nam suvremenici Eshil, Sofoklo i Euripid, jer ih slušamo u Klaićevim prijevodima, da nam je i Molière suvremenik, jer ga slušamo u Gerićevim, Ivšićevim i Škiljanovim prijevodima, ali ne možemo reći da su nam suvremenici Držić, Gundulić, Palmotić, Benetović i Brezovački, jer ih slušamo u izvorniku – i ne razumijemo tako dobro kao prijevode.

Posljednja dva eseja posvećena su Begovićevu modernom misteriju *Pustolov pred vratima* te promatranju Krležina utjecaja na hrvatsku dramsku književnost posljednjih četrdeset godina. Ovaj drugi, inače posljednji u knjizi, imenuje desetak najpoznatijih, ponajboljih suvremenih hrvatskih dramatičara, kao one uz čije se ime vezivao utjecaj Krležinih drama, a zatim, podržavajući Lasićev stav da je Krležinu viziju slijedilo vrlo malo poslijeratnih stvaralaca, ističe: *I hrvatski će se dramski pisci približiti Krleži i njegovoj ideji umjetnosti istom onda kad se oslobode formalnog utjecaja Legendi, U logoru, Vučjaka, Golgote, glembajevskog ciklusa i Areteja, te neovisno i hrabro krenu vlastitim putovima. Eto, slažemo se! A i ja!*

Mirko Tomasović: *Portugalski kvartet*, Zagreb 1984.¹³

Mirko Tomasović je neupitno najzaslužniji što suvremenomu čitatelju moderno i Moderno portugalsko pjesništvo nije nepoznato. Prevodeći poeziju, pjesničke tekstove ove vrlo zanimljive književnosti, Tomasović je svakako zadužio i jednu i drugu stranu književnog komunikacijskog kanala. Kao izuzetno vješt *kopač kanala*, Tomasović je omogućio našoj strani toga tekstovoda da ne bude žedna, uknjiživši do ove knjige već pet sličnih produkata. Naime, Fernanda Pessou nam je doveo u cijelosnoj samostalnoj knjizi *Posljednjom čarolijom* 1973. te *Pomorskom pjesni* 1976., a njegov (Pessoa) drugoimenovanički autorski lik (od ukupno četiri jaka imena i opusa koja heteronimskom strategijom recepcijski odigrava i izvodi, uz još neke ranije i manje...) objavljuje u naslovu *Dvije poeme Alvara de Campos* 1982. Naslov *Pet portugalskih pjesnika* objavljuje 1974., a u čuvenoj višetomnoj *Povijesti svjetske književnosti* iz 1974. piše i dionicu cijelosna pregleda portugalske književnosti.

Kako već sam naslov kaže, u knjizi *Portugalski kvartet* upoznajemo četvoricu pjesnika, između kojih se Jorge de Sena, pjesnik-esejist, u svomu pisalačkomu konceptu oslonjen o jedan od tragova koje je ostvario heteronimijski Fernando de Pessoa (zahvaljujući upravo profesoru Tomasoviću, hrvatskoj stručnoj i šire književnočitateljskoj javnosti više nije nepoznat taj neuobičajeni slučaj pjesničke višeosobnosti de Pessoe koji

¹³ *Studentski list*, Zagreb 1984.

je, još jednom objasniti je njegovu kriptomodernu heteronimiju – izmislivši nekoliko potpuno različitih pjesničkih biografija, iza nekoliko imena pisao vrlo različite pjesme – po stilu, formi, tematici, pa čak i na različitim jezicima / preciznije i više o tomu vidjeti u navedenom Tomasovićevu tekstu u *Povijesti svjetske književnosti*).

Jorge de Sena se ispisuje kao pjesnik ozbiljne zabrinutosti zbog čovječanstva, zbog trošne međuljudske komunikativnosti što je dovela do otuđenja. Ili, obrnuto, *Jerbo je svijet samo neznanje ljudi, /a ponajveća ljudska bijeda samo riječi kroz koje žive...* Dapače, kazivački lik te pjesme, naslovljene *Otjecanje*, nastupa strogim ukorom, čak hiperbolizacijski jednostavnim odbačajem uljudbe koja nije sposobna ni svojim posve jedinstvenim oruđem, potentnošću jezika, nadvladati agresiju primarnih smjerokaza kolektivne, ali niti pojedinčeve egzistencije. U pjesmi koja se hiper i trans ironično zove *Gloria*, tautološki prividno, unatrag i unaprijedno svobuhvatno, s najavom osvješćenja, ukazuje se na apsurd čovjekove žrtve u projekcijama borbe za ideale, pošto će mjera te neke aktualne i trenutačne *slavne* smrti, reklo bi se krležijanski *jednoga dana*, postati samo olak potrošni detalj puno stalnijeg i izvjesnijeg slijeda Povijesti Čovjeka zvanog puno trajnije i neupitnije – *umiranje*. Pjesme o Chopinu i Čajkovskom nalaze nešto šireg deskriptivskog i narativnog opsega za udivljeno oksimoroniranje u blizini autorskih biografija te dvojice, odnosno njihova konkretnog učinka koji upozorava na užas glede činjenično nezaustavljive recepcijske nenadmudrivosti neumoljivo izvjesno dolazećeg previda same estetske projekcije njihova učinka. U pjesmi *Chopin:imovnik* je bliži Barthesovu osvjetljenju tamne autorske pozicije, a u pjesmi *Romeo i Julija Čajkovskog* figurativno se i najbliže moguće postavlja uz aporijske aspekte tzv. idealne

ljubavi. Zrcalnost kojom misli pjesma *Dječje oči* je okrutno snažna, autora upoznajemo u poliaspektuacijskoj i zahtjevnoj gesti slanja poruka koje isključivo imamo imati u visokoj recepcijskoj spremi. To, naime, Jorge de Sena čini u svakoj pjesmi, ali ovdje zaustavlja pozor detaljem, naime potezom u kojem se odlično snalazi, a taj je – u manjem formalnom prostoru teksta izmaknuti olako obuhvaćanje slike pomoću njezina prijelaza u neočekivano i precizno mišljenje koje je prebrzo i prenaivno nazvati nihilizmom.

Mario Cesariny de Vasconcelos, pjesnik je kasnog nadrealizma koji u zanimljivijim stihovima zadržava poziciju zaokupiranog intimom, a patetično djeluje na mjestima uopćavanja. Tomasović nas približava trima pjesmama toga autora, daje nam slobodnostihovnu, rapsodičnu, slikovno razvijenu i formalno-subjektivno decentriranu skladbu *Vidljivo tijelo*, za koju i signalizira da je antologijska, te još dvije manje stvari koje nas upoznaju s autorovom sklonošću graditi subjektivnu strukturu izloženu i oporbljenu kakvom velikom i razlikovno destruktivnom Transkolektivitetu.

Eugenio de Andrade, pjesnik je sklon vrlo jednostavnom iskazu, iskazu koji kuša biti naglašeno glazben, pjevljiv, te se sklonost impresionističnim senzacijama i čitljivim ponavljanjima, oblikuju kao najuočljivije poetičke odrednice ove sentiš-poezije.

Herberto Helder de Oliveira, najmoderniji je pjesnik ovoga portugalskoga kvarteta. Njegovi proizvodi upiru se mjestimično u rubno iskustvo nadrealizma pa se zatim oslobađaju u prostorima jezično pomaknutih konotiranja egzistencijalističkih toposa. Ovakva, doduše ne previše složena, ispitivanja jezika, čine tekstove de Oliveire bliske sofisticiranijem suvremenom čitatelju.

Prijevodi tekstova ovih pjesnika predgovarani su kratkim, no instruktivnim Tomasovićevim naputcima, što sve skupa čini ovu knjigu neupitno informativnom i, više nego moguće – ali svakako presudno nužno – modernom čitatelju značajnim književnim štivom. Profesor Tomasović prevoditeljski je pokazao kako se to radi.

Branko Ćegec: *Zapadno–istočni spol*, Zagreb 1984.¹⁴

Pismo Branka Ćegeca nalazi se u tragu onog pjesništva što se značajno nagovještalo Pavlovićem i Stošićem 40-ih pa se nastavilo usijecati Stošićem i Slamnigom, a uobličilo i u jedan bitno radikalizirani koncept Severovog pisma početkom 70-ih (1969., *Diktator*). Ćegec se ne–izravno nastavio na Severov trag kad mu je 1980. (nagrađena nagradom *Goran*) objelodanjena zbirka *Eros–Europa–Arafat*. Njegov je pismotvorni postupak opis u tekstualno pjesništvo koje se krajem 70-ih i početkom 80-ih izrađuje u radionicama Branka Maleša (koje i jest istijek iz Severova pisma), pa zatim Milka Valenta, te je iščitljivo Ćegecovo rukovanje i (vješto!) rabljenje alata ovih meštara. U toj se prvoj zbirci, bjelodano iskazuje maniristično usmjerenje jednog dijela tekstualnoga pjesništva. Pokazuje se tendencija kodificiranja stilističke razine, što je postupak ovjeravanja vlastitoga pisma kao upravo takvoga, svjesno takvoga, ni slučajno nekakvoga drugačijeg. Ovo se svijest o vlastitoj konceptualnosti (... *je li to procesualnost pisanja?*... – pita se Ćegecov tekst na str. 47. druge zbirke) ponegdje, uz čestotnost nekih tvorbenih postupaka (koji se na stilskoj razini kodificiraju), upisuje i eksplicitno metajezično, čime se Ćegecova prva zbirka u jednom dijelu već odmiče od spomenute maniristične tendencije. Taj će se pomak, međutim, jasnije čitati u drugoj zbirci. *Zapadno–istočnim spolom* (potentno je i neslučajno postavljen ovaj naslov prema projektu *West–east*), Ćegec se identficira kao individualizirani, dostojni sumajstor u proizvođenju

¹⁴ *Studentski list*, Zagreb 1984.

tekstualna pjesništva, gdje se njegova specifična razlika iščitava na razinama svih tekstualnih struktura.

Nastavak Čegecovog pisma uistinu je nastavak pa je logično da su neki dijelovi traga ovih tekstova utirani na sličan način kao i u prvoj zbirci. To je onaj dio traga koji je mjesto susreta i svih drugih koncepata tekstualna pjesništva koji su prisutni u sinkronijskoj situaciji hrvatske književnosti. Pišući o tomu dijelu traga Čegecova tekstotvorja, naznačit ćemo i prvi prostor našeg iščitateljskog zanimanja.

Zvukovito *začinjanje* teksta, zgušnjavanje mikrostruktura ponavljanja na različitim razinama, od aliterativno-asonancijskih sklopova, do *figura etymologica*. Međutim, samo ovakav ovlašan opis Čegecove zvukovitosti, sugerirao bi da se radi o tekstovima čije je jedino užiće u zvukovitim presložilačkim igrarijama, što je klopka u koju su ulovljeni mnogi mlađi sljedovatelji semaničkog konkretizma. Ovakove zabune u opisivanju Čegecovih tekstova ne smije biti jer je njegovo zvukovito užiće drugačije specifično nadraženom osviještenošću: ta se zvukovitost rabi samo uz osjetnu humornost prvotne semantičnosti određenog iskaza pa se onda te dvije razine (zvukovne igre i značenjska persiflaža) međusobno podupiru, erogeno *draška-jući* jedna drugu – /... to je plavi lavež 'av' to je siva njiska 'ia', to forma varira od zvuka do zvuka.../ dakle je opasnost – samodostatnog zadovoljavanja, preslaganjem supstituirana samokomentatorskim dodatnim razgledanjem vlastitog postupka jezične gradnje; pa smo došli i do drugog zaključka da Čegec i onda kada zvukovitost i rabi u doista presložilačkoj igrariji, čini to prenaplašeno, do krajnje prezasićenosti jezičnoga materijala, a tada *alibi* za funkcionalnost postupaka osigurava iščitljiva namjernost, odnosno svjesnost o postupku /1: šamar/ramor/

marš-a-lek/sam-r-lek/ 2 – baden-baden/ nedam dadem/eden den/ 3: (japa-tipi-tapa-tup) mahmud rais sirov ez.../ (TV...).

Očigledno je da ovakova izgradnja teksta nije posljedica neznanja o bez-značnosti koju može proizvesti zvukovita kastracija, o bez-značnosti koja je ovdje proizvedena krajnjom dinamizacijom ritmično-metričnog mehanizma s očitom namjernom *pretjeranošću*, e ne bi li se tako, u ovom slučaju, konotiralo što god o brbljavim medijskim silovanjima. U *konačnom* se ishodu kroz taj zvukovito obeznačeni iskaz, eto ipak uobličuje kao sklop značenja koja se nude čitatelju, kao sklop značenja s kojima se može pozabaviti, naravno ukoliko može. Ako je ovaj postupak djelomično zajednički svim pjesnicima *iskustva jezika* ispisivanog posljednjih desetak godina, onda je humoristična poetizacija vulgarnoga, odmak od toga zajedništva k užem konceptu koji smo prozivanjem Maleša i Valenta već naznačili. (Da ne bude zabune, smještajući Čegeca u odnos prema Malešu i Valentu, nije se htjelo ubacivati pisma Maleša i Valenta u isti pretinac (netko bi rekao *koš*) nego se htjelo istaknuti samo to da je Čegec u produktivnoj *međuprijepisci* s ovim pis-motvorcima).

Humorna poetizacija vulgarizama jest postupak koji se može najbolje objasniti ako se napiše da pod pojmom *poetizacija* ne mislimo na prvotno tradicionalno značenje tog termina uz koji se, znači tradicionalno, vezuje ponešto emocionalnosti. Označava se problem tekstualne funkcionalnosti nekog elementa, ali se ne isključuje da se terminom, opet tradicionalnije, označi oblik intelektualistično-urbano-osvijestene emocionalnosti.

Dekonstrukcija političke mitologije suvremenovlja, jedna je od tematskih (ako se ipak uputimo u avanturu pisanja o postojanju tematske razine u sem-konkretizmu, no ovdje to mislimo samo uvjetno, u promatranju označenih koja ovi tekstovi

označuju), doista motivskih tkanina koju Čegec često *ufurava*, lutajući kroz političko-mitologijske sustave ideologijanja u, naravno, najiskrivljenijem obliku, ali u pametno shvaćenom te iskorištavanom, zlorabljenom McLuhanovom postavu. Čegec ovdje osvješčuje ideju da je prešućivanje ujedno i priznavanje te se odlučuje, iz takove predtekstne pozicije, tekstualno *izmal-tretirati* svaki diktat koji zahtijeva bespogovorno pristajanje i na tome mjestu, na mjestu koje zahtijeva transparenciju parola, zaustavlja tekst – //... *zaustavljam tekst, ostavljam prostor otvorenim/ cijela je pjesma skliznula ulijevo/ tako se desnicom oslobađam desnice/ moja ruka nije neonacist/ moja pjesma nije politika...//*.

Premda bismo još mnogo toga mogli i željeli reći o Čegecovu tekstotvorju, ipak privodimo kraju ovaj zapis koji je upisao svoje čitanje zbirke samo na tri točke pa nužno je istaknuti nemogućnost potpunog upisa skućenim ispisivanjem recenzije i mogućnost mnogostrukih čitateljskih upisivanja u nizu otvorenih fonova Čegecovih tekstova. Svim tim crtama na koje se čitatelj može *nastaviti*, zajednička je temeljna poetička osviještenost upisana na razini tekstovnih struktura: uporabom i uobličenjem poststrukturalističke teorijske misli koje je osnovni podtekst Čegecova proizvođenja, a u konkretnoj se tekstualizaciji ispisuje na brojne načine različita preoznačavanja uporabljivana materijala – prostorovitim pomacima, stilističkim usložnjavanjima, što se dakako sve ostavlja čitatelju kojemu, nekom knjižarskom slučajnošću, dopadne u ruke ova zbirka.

Nevenka Lončarić: *Dišem rastem* –
Edi Jurković: *Priroda i društvo*,
Zagreb 1984.¹⁵

Osječki se Književni program SC-a u jesen ove godine zapućuje predstavljanju 14 knjiga novopokrenute biblioteke *Quorum*, a prvih su dvoje gostiju Nevenka Lončarić i Edi Jurković.

Nevenka Lončarić, rođena 1956. u Pregradi, Hrvatsko zagorje, od djetinjstva živi u Zagrebu gdje pohađa osnovnu i srednju školu te završava sociologiju na FF-u. Dugogodišnji je i iskusni suradnik književne periodike te se može reći da je njena knjiga *Dišem rastem* učinak jednog ustrajnog i pažljivog proizvođača čiji se tekstovi odlikuju osjetno zasebnom cjelovitosti koja čak pomalo umanjuje kohezijsku silu koncepta cijele zbirke, ali, dakle, izdiže i pamti učinak pojedinačnih pjesama. To je poezija koja izlazi iz iskustva egzistencijalističke intimitete, iz visokourbane neugode i postnegativitetne zadanosti koju se, međutim, daje čitati i jezično osjetljivo raščlambeno. Riječ je o raščlanjivanju koje prima u svojem radnom procesu materijal iz denunciranja sprege sa zatvorenošću simbolična govora. Lončarić se, drugim riječima, i rubno dotiče poezije iskustva jezika, osobito u nedovršenom, ali visokoaktivnom taktilitetu koji iz opisnih prelazi u sinestezijske plexuse.

Tako rahlo nesukladne i pristojno opremljene transmilenijskom intertekstnom magistralom, na cesti od svetog mitskog

¹⁵ *Glas Slavonije*, Osijek 1984.

svijeta do profanog lifta, te pjesme svakako zaokupljaju pažnju suvremenog čitatelja.

uspavanka

Debil je tužan sklopio knjigu jer nije mogao plakati, Svojega imena nije se sjećao pa je od lica napravio crnu boju u koju je utiskivao prste. Boja je pjevala dva napamet naučena tona. a-a a-a a-a a-a

Stvari oko sebe nije dodirivao. Jedino bi izmjenu noći u noć dočekivao spremno. Jastucima je jurišao na nebo puno zvijezda, tih trenutaka iz kojih se dimila boja krvi i drugi dimovi sličnih boja.

Edi Jurković, rođen 16. travnja 1964. u Rijeci, jedan je od najmlađih autora čija se knjiga pojavila u ediciji *Quorum*¹⁶. Trenutno je urednik kulture u *Poletu*, a inače je student sociologije na FF-u u Zagrebu.

Njegovi tekstovi iz zbirke *Priroda i društvo* nastoje govoriti iz rascijepa između teorijske spremne suvremenog pjesništva – na jednoj i želje publike za pjesmom – na drugoj strani, kako

¹⁶ Osječki Književni program Centra mladih ulazi u projekt *Tribine Quorum* predstavljanjem knjiga Edija Jurkovića i Nevenke Lončarić. O knjigama će govoriti Vlaho Bogišić i Delimir Rešicki. U pretprodaji za program kupljene su 74 karte.

Aktiviran je projekt pokrenut i uobičen kroz ediciju *Quorum* te zbornik *Quorum*, čime je KOH (Književna omladina Hrvatske), preko izdavača RZ CDD, dobio prvotno područje djelovanja i osmislio i prve programske odrednice. Prvo je kolo tog projekta izišlo iz tiska u rujnu i listopadu, a uskoro se očekuje i pojavljivanje zbornika.

to sudi Vlaho Bogišić, a što je i pozicija koja otvara neka temeljna pitanja o nužnosti pisanja kao vida komunikacije nepodilaženja. To je poezija koja se, znajući ili ne za slične zabavnjake Ivana Slamniga iz pedesetih pa jeanslirske dosjetkaše Majdak-Balog s kraja šezdesetih, nastoji slično njihovim ironikama, narugati frazi i pozi, raskrinkati zaspale govorne nesukladnice, stoga se igra klackanjem denotacijskih i konotacijskih odnosa, demistificirajući pjesništvo od bilo kakvih velikih i dubokih traganja, a nudeći u zamjenu iza humornosti ipak pogled na vrlo otvoreno javnokomunikativan nalet ograničenja, često nevjerojatno tautologizacijskih banaliteta, itd... nonsensnih problematizacija, za koje odavna znamo kako nisu besmislene jer su jezično djelatne,... no, dakle, jezično mudro, ali *sa šanka*, neambiciozno, ta poezija nudi svojevrstan zabavan apsurd.

komparativna

Samim tim

što postoji,

ova se pjesma,

može uspoređivati

sa svima ostalima.

Ljiljana Domić: *Šest smrti Veronike Grabar* –
Zorica Radaković: *Svaki dan je sutra*,
Zagreb 1984.¹⁷

Književni klub KOH i Centra mladih, organizira 4. studenoga četvrtu književnu večer *Tribine Quorum* (edicija *Književne omladine Hrvatske*, izdavač CDD, Zagreb). Na toj će književnoj večeri gostovati autorice: Ljiljana Domić i Zorica Radaković. Knjigu Ljiljane Domić – *Šest smrti Veronike Grabar*, predstaviti će Julijana Matanović, a knjigu Zorice Radaković – *Svaki dan je sutra*, književni kritičar Delimir Rešicki. U pretprodaji za program kupljene su 74 karte.

Ljiljana Domić rođena je 1954., u Rijeci. Bavi se novinarstvom objavljujući priloge s područja likovne umjetnosti. Stimulirana nagradom *Drago Gervais*, u *IC Rijeka* joj je 1978. objavljena zbirka pjesama *Zb(i)rka*. Prozu objavljuje posljednjih nekoliko godina (*Dubrovnik, Revija, Republika...*). Ova je knjiga zbirka povezanih novela. Umješno rabeći iskustva iz raznih medijskih pravaca, tekstovi su *uokvireni* teorijskom sviješću ekspliciranom u posljednjoj noveli.

... Mjesec Hessea zamijenio je mjesec Joycea, pa je mjesec Huxleyja zamijenio mjesec Edgara Allana Poea, pa je Kurt Erich Suckert ili Curzio Malaparte zamijenio Lawrencea, pa je Grass zamijenio Brechta pa moje najveće mladenačko literarno otkriće Isušenu kaljužu Janka Polića Kamova, zamijenio, nije za vjerovanje, putopis *Kontiki Thora Heyerdahla...* (ulomak iz novele *Make up*).

Domićkina proza se ponaša kao film, predaje prednost poludokumentarnom snimanju iz ruke, rijetko, ali visoko-produk-

Glas Slavonije, Osijek 1984.

tivno povremeno aktivira rotirajuću panoramu, naglo se, rezom Pripovjedačke/kamermanske svijesti, vraćajući liku koji snimajući Druge i njihov prostor, polunamjerno zaboravlja mikrofon u snimanom okviru. Domićka raskriva proces snimanja–pisanja, izlaže Pripovjedno mjesto, sugerira poneki naivan kut figurativne sugestije, svakako je visoke osjetljivosti za scenarijsko snimanje, terenski rad koji treba pripremiti podatke za pravo i ozbiljno snimanje, ali rad koji u fazi redateljskog razgledanja odjednom postaje osvijetljen kao najvažniji te se drugo i pozornije režirano snimanje otkazuje, a bitno glazbenom montažom predmaterijal dobiva glavnu, dapače postprodukcijску ulogu. Osjećaj za narativnost egzistencijalnog ritma je time osobito naglašen.

Zorica Radaković, rođena 1963., i to je jedini podatak koji se navodi o toj mladoj autorici, a i na ovitku njene knjige. Takvo debiografiziranje svakako je u skladu s projekcijskom zamisli i cijele knjige. Naime, i kao knjiga taj je rukopis zamišljen kao svojevrsan projekt pa je tako i označen, podnaslov je uveska *knjiga–projekt* što je čin odmaka od uobičajenih rukopisa. Konceptualnost te knjige iščitava se u povezivanju fragmentariziranih pojedinačnih ostvaraja u cjelovit *knjižni* iskaz. Tako su i *pjesme*, i *priče*, i *drame*, i *grafizmi–kolaži* samo dio cjelovite zamisli knjige. Dakle, ova knjiga zna o sebi da je knjiga. Zamisao drži na okupu nešto paradoksalno, naime stalno otvaranje drugim tekstovima, tekstovima čije autore ili likove možemo pronaći u već napisanim artefaktima ili historiofaktima. Tim se potezima ova knjiga pokazuje kao projekt hiperosjetljivog opisa jednog mogućeg pa i upravo njenim projekcijama već postojećeg svijeta. U tom smislu, posebno je zanimljiva identitetna igra, u kojoj se lirsko–projektni likovi–kazivači ispunjavaju označenim faksijski izvantekstualno postojećih, a

sada fikcijski domišljenih novih, zapravo opet sada u tom tekstu postojećih podataka. *Ja sam Sylvia Plath*, kaže jedan Radakovićkin redak ili se, pak, tekst ponaša kao pismo upućeno Lily Marleen. I stalno se događa taj jedan rolling subjektivnih definicija i izmaka, zrcalnih lakih iskrivljenja i zabuna, pomalo blizu apsurdističkoj humornosti Daniila Harmsa kojega se, međutim, ne daje oponašati jer bi to bilo prelako!? Projektna i žanrovska eksplikacija knjigovnog podnaslova, sugerira ukupnost čitanja, ali sugerira i projektnu realizaciju koja će slijediti nakon knjige, gdje opet nastupa dvotijek razumijevanja: slijedi li nakon knjige čitatelj ili druge knjige?

Navesti je priču čija je struktura svojim humorom čitljivija i u zasebnom čitanju:

DJEVOJČICA SA ŠIBICAMA

Spuštao se mrak i snijeg je padao sve gušće. Djevojčica sa šibicama je drhtala. Puhala je u promrzle ručice iako joj je dah postajao sve hladniji. Njen mali život je polagano gasnuo poput dogorjele svijeće. Odnekud s neba doleti plavi anđeo sa srebrnim krilima te je pomiluje po uplakanim obrazima. Djevojčica se trže. Sve će proći, tješio ju je anđeo, ti si sada moja divna Mary. Puno sam mislio na tebe. Hajde, pođi sa mnom u raj, u beskrajno blaženstvo. Ne mogu, tužno odgovori djevojčica, Moram najprije prodati šibice – Ne budi luda, shvati da umireš i jednostavno nemaš vremena, bio je nestrpljiv anđeo, Kako možeš biti tako nestrpljiv? Ja moram prodati šibice po bilo koju cijenu, evo, umirem zbog njih, magli mi se pred očima i pomalo haluciniram, ali prodavat ću ih do posljednjeg daha. Ludice jedna, otelo se anđelu za čija se srebrna krila hvatalo inje. Hej, primijeti djevojčica, nije li to tvoje krilo srebrno krilo hrvatske poezije! Upravo to!!!, oduševi se Branko Maleš. Bravo! Zaslužila si žvaku.

Luko Paljetak: *Životinje iz Brehma i druge pjesme*, Rijeka 1984.¹⁸

Luko je Paljetak jedan od onih pjesnika koji su počeli objelodanjivati kad je oslabio dotad dominirajući koncept tzv. heideggerijanskoga pjesništva (stalno ozbiljno okupiranoga pitanjima o *smislu opstojanja*, *bitnoj opasnosti pjesnikovanja* itd.), što je bilo djelatno prisutno u koncepciji časopisa i edicije *Razlog*.

Pisanje Luke Paljetka od počet(a)ka se razlikovalo i od *razlogaškog* pjesništva, a isto tako i od pjesništva kakvo se počelo ispisivati na tragu barthesovske i derridijanske misli (poststrukturalizma), 70-ih godina. Naime, Paljetak se s jedne strane okrenuo nešto daljem nasljeđu nadrealizma s izvjesnim utjecajem Ujevića, a s druge strane, što je bjelodano i u ovoj zbirci, on se uputio (mal)tretiranju zatvorenih, kanoniziranih formalnih obrazaca, gdje se njegova *zaigranost* može gdjekada usporediti sa Slamnigovim *blistavim tehnologijskim igračkama*. Još se jedna usporedba otvara, a ta je s poetikom Bore Pavlovića i to ponajprije na razini svojevrsnog umješnog i upornog mnogorječja – Luko Paljetak se ne susteže upotrebe riječi iz svih hrvatskih narječja, piše pogovaratelj Slavko Mihalić.

Međutim, dok je pjesnički govor Bore Pavlovića skloniji infantilističnoj humorističnosti fragmentariziranih senzacija, Paljetak je češće, nešto *tamnijeg*, ironično-parodističnog *vezanog* (jednorečeničnog!!!, iako gdjekada interpunkcijski zatvorenog, a gdjekada, češće, ne, jer se zacijelo organski tijelom teksta po-

¹⁸ *Republika*, Zagreb 1984.

kreće cjelovitim tijelo predmetnog stihovanog bića iz prirode) ispisa.

Naime, jedna od prošlogodišnje četiri Paljetkove zbirke, imenovana *Životinje iz Brehma i druge pjesme*, zaustavlja čitateljsku pažnju na izboru tema. One su tamo posuđene iz Brehmove popularne knjige *Život životinja*. Naslovljujući pjesme: *Kopnena kornjača, Škorpion, Skakavac, Uholoža ...* itd., Luko Paljetak u prvom i većem podnaslovno-naslovnom ciklusu, govori izravno o životinjama, s mjestimičnim neprikrivenim i jednostavnim otvaranjem asocijativnih veza, aluzivnih niti, paraanegdotalnih fenomenologiranja, što upućuju na neka općenitija značenja nego su to *samo* životi životinja. Naravno, uspjelije su upravo one pjesme koje to ne čine nego se humoristično-parodijski igraju s tim životinjama, u tekstnom smislu autoparodijski, opet i s govornikovom humornom zrcalnošću u predmetnom biću, *ludiraju* s njihovim životima, odnosno s njihovim karakteristikama koje se i podnaslovno navodi izravno *iz Brehma*.

Možemo govoriti o vrlo jednostavnom, no hiperprodukcionišćnom međutekstualnom suodnosju koje je rezultiralo lakoupišljivim izradcima u kojima su motivi povezani uglavnom postupkom parodističnosti, hinjenja ozbiljnosti, što sve skupa može zadovoljiti publiku kojoj kao prvo želimo samu ovjeru činjenice postojanja publikom, a zatim, s Paljetkom, ostvarenje želja vedrine i lakokonstrukcijske duhovitosti.

Milan Selaković: *Rodinova katedrala*, Zagreb 1984.¹⁹

Putopis je izgleda posljednje relativno sigurno utočište sentimentalne emocionalnosti. Da je to tako – relativno – pokazuje i knjiga *Rodinova katedrala* Milana Selakovića.

Naime, Selaković *pripušta* takovoj emocionalnosti ulazak u njegove putopise, ali nije nesvjestan te upravo žanrovske odrednice tradicionalnog putopisa te joj ne prepušta potpunu dominaciju nad onim zapisanim. Sada je ovdje ispisan i prvi razlog njegova odmicanja od *linearnog* sentiša – dobro poznavanje putopisa kao žanra. Poznavanje koje je proisteklo iz načitanosti kakvosna naslijeđa znanih putopisnika i koje poznavanje već dobrano umanjuje potrebu za ponavljanjem nečega što je već, i to vrlo umješno, napisano: *putopisne hrane, pa dakako i delicijama dakle već napretek. Pogotovo o Parizu i njegovim svakovrsnim čudima, što je za to već do kraja – eksploatiran rudnik.*

Zato Selaković čini i drugi otkorak od onoga što se može saznati *Čitajući druge pogotovo vrsne stiliste i elokventne koze-re...* On kolažira i preklapa viđenja tih izvrsnika sa svojim viđenjima, što, hajde, i nije samo po sebi ništa novo, ali je novo to što njegovo viđenje *demonumentalizira* sva ta *historijski nenaravna – nadnaravna* udivljenja. Čineći to, Selaković uobličuje i jednu malu *smicalicu* – njegovo *osviješteno* odmicanje od ispisanog sentiša prozivanjem autoriteta – otvara mogućnost da se govori o sinkronoj nemogućnosti *uživljavanja*, ali da se svoja *uživljavanja* ipak iskaže projekcijom svoga viđenja kroz oči baš

¹⁹ Republika, Zagreb 1984.

tih velikih prethodnika.

Motrište se ovoga putopisnika, znači, temelji na dvojnosti stava o desentimentaliziranoj suvremenosti i ne – mogućnosti užića u *dobrim starim vremenima*. Ironizirajući suvremenoga tragača old-fashion udivljenja, Milan Selaković mu nudi podnovljena udivljenja.

Milorad Stojević: *Rime amorose*, Rijeka 1984.²⁰

Već u prvim dvjema zbirkama, onima s početka sedamdesetih, Milorad Stojević, velikan riječkog modernitetnog lirskog *četverolista*, dakle autor iz prve *petorke* hrvatske pjesničke postmoderne, ali i naprosto *jedinstveni* rondološki hiperautoironičar, je osjetljiv na opseg od četrnaest stihova, međutim, tamo nema puno signala koji upućuju na izravnu zaokupljenost sonetnom formom, tako da treća zbirka *Viseći vrtovi*, prva donosi eksplicitnu i odmah energičnu zabavu tom strukturom. U toj zbirci intenzivno su približene čakavske i štokavske stihovne postrojbe i jezična se osjetljivost zgušnjava u njihovu *što-ča* konkretističnu frontu. *Rime amorose* to stanje ciklusnoga preta-panja *što' n' ča*, posve natapaju gustom čakavskom jezičnošću koja, međutim, zauvijek napušta leksičku zarobljenost arhaičnom filozofijom deminutiva. Dapače, čakavština se ovdje ponaša kao suvremeni jezik, u najmanju ruku idiolekt koji, međutim, nudi matricu nove jezične slobode, gramatološkog moderniteta izraženog vrlo intenzivnim obogaćivanjem svijesti o pismu. Sveukupna zbirka od četrdesetak soneta popraćena je i malim rječnikom *ča j' ča*, čime se teza o borbi za rječničku slobodu bitno podupire. Maestralno se u toj zbirci objavljuje predmetnost samoga tijela pjesme.

Njegova se, naime, čitateljska, mimetično teška prohodnost, gruš a u naglašeno *osjećanje* gustoće teksta i njegove zadržanosti estetskom samoproizvodljivošću, njegove odluke ne dati se više ikakvoj Priči. Gramatske igre, etimologijska prema-

²⁰*Ten*, Osijek 1985.

tanja nasuprot prelakim premetanjima i zrcalna tvorbeno pseudostrukturacija, zatvaraju interes čitatelja za *razumijevanje*, dapače signaliziraju mu kako heurističnome čitanju uopće nije predviđena kodificirana sudbina. Ili je ući u višestruku zabavu predmetnošću gustoćom igara tih soneta i njihovom *zvonjeličkom* kodifikacijom, ili je pretraživati zrcalne tvorbene mini-igre, ili – ništa. Naime, do lucidne, premda naoko tautologijske refleksije koju ti soneti nose, može se stići tek nakon prepoznatih spomenutih igara s pravilima upisivim isključivo iz osobnoga iskustva modernitetne demobilizacije enciklopedizma.

Ti stihovi, dakle intenzivno i posve neobavezno, tek u *trećoj* namjeri, misle. Ne bjelodaneći o tome traktate, priopćaje, nego tek intermezza. Ljubav je u toj jezičnoj avanturi najuzbudljivija moguća, naime ona koju je doista očekivati samo najdjelotvornijem jednom, performansni performativ.

Nikica Petković: *Vile i vilenjaci* –
Miro Gavran: *Zatočenici*,
Zagreb 1984.²¹

Tribina Quorum kluba KOH, počela je djelatnost 11. listopada 1984., kada su predstavljene dvije knjige iz 1. kola edicije *Quorum* (izdavač RZ CDD SSOH, ZG). Tom su prilikom o knjigama Edija Jurkovića *Priroda i društvo* i Nevenke Lončarić *Dišem – rastem*, govorili književni kritičari Vlaho Bogišić i Delimir Rešicki. Tekstove iz svoje knjige u preformerskom scenском nastupu kazivao je Edi Jurković, a stihove iz knjige *Dišem – rastem* čitala je mlada glumica osječkog HNK Dubravka Crnojević.

Ciklus predstavljanja knjiga iz te edicije nastavlja se 25. listopada 1984. (s početkom u 19.30), kada će stihove iz svoje knjige *Vile i vilenjaci*, govoriti Nikica Petković, a odjeljak iz drame *Kreontova Antigona* Mire Gavrana (uz prisutnost autora) pročitat će glumci osječkog HNK.

O knjizi Nikice Petkovića govorit će književni kritičar Branko Čegec (Zagreb), a o dramama Mire Gavrana iz knjige *Zatočenici* svoj će sud izreći Zlatko Kramarić.

Miro Gavran (1961., Gornja Trnava, Slavonija), jedan je od onih koji su već kao vrlo mladi gledali – premijeru izvođenja svoga djela i to, što je još važnije, u takvoj kazališnoj kući kao što je DK *Gavella*. Dakle, već kao student dramaturgije taj je pisac zaslužio da se o njegovim tekstovima pažljivo razmisli. To je sada osobito pripravno i sretno moguće uza tekstove ob-

²¹ *Glas Slavonije*, Osijek 1984.

javljene u knjizi koja će biti predstavljena u Osijeku, tekstove koji su izražajno djelomično uobličeni postupcima čistih i jednostavnih metateatarskih pomaka te koji tematiziraju nekovrnsni sraz, poglavito pesimizma i pobune. *Možda ova pobuna neće srušiti svijet, ali se vjerojatno može dogoditi da ona uspije ispremiješati sve vladajuće teatarske parametre* (Dalibor Foretić). Miro Gavran očigledno svojim tekstovima daje legitimitet interteksta koji to ne mora znati, da je intertekstom, jer je, naime, motivsko dramska tkanina nešto što se stalno u povijesti drame inter–re–meta–nadopisuje i sve se moguće strukture i substrukture ionako (znajući ili ne znajući) rekombiniraju te stoga svojom **organskom** i unutrašnjom stvari drži intra-gestuiranje pa čak, dapače, i pojavljivanje istih imena i njihovih ili već u toj povijesnoj dramskoj tkanici napisanoj predpriči, ili još iščekujućoj. Gavran zgodno kruži oko poznatih dramskih/mitoloških priča i njihova recepcijsko-povijesnog zrcala te postavlja scenu u nekom naprosto organski mogućem nadostavljanju ili varijantnom alterniranju. Ima tu nešto i od vrlo ambicionirane ideje pisanja u nastavcima, gdje se nastavljaju i tekstualne priče, ali i samo dramsko pismo kroz autorsko, našalimo se, metempsihoziranje. Ima tu nešto i od opuštanja Velike Drame, naime Velike Priče, naime Gavran odlučuje ispričati iz zamalo trača, iz puno bližeg objektiva, iz kolokvijalizacije Teme. Zanimljiv pisac, drame mu zajedno s novim čitateljima ponavljaju *poznato* gradivo *svojim riječima*.

Nikica Petković (1962., Rijeka), izravni je nastavljatelj pjesništva iskustva jezika, onoga pjesništva koje su početkom sedamdesetih inaugurirali Milorad Stojević, Ivan Rogić – Nehajev pa zatim Ljubomir Stefanović. Nasljeđujući, znači, njihove poetičke nacрте, Nikica Petković ispisuje tekstove koji sakupljaju kako o tome kazuje Branko Ćeđec: *1. literarizirani/fantas-*

tizirani dijalekt; 2. erotizirani snobovski folk... i 3. obješenjačko nabadanje tradicijskih konstanti. U prvom je redu Stojević, inače i pogovaratelj te knjige, zamisliv savršen projektant tekstovne proizvodnje koja kroz Petkovića stiže kao recital ludiranja brojnim umjetničkim, kulturnim, potkulturnim i povijesnim tragovima. Naime, Stojević je neusporedivo zahtjevno predpismo ovome što radi Petković, i to u onom smislu u kojem se ironiji daje jako puno posla ne bi li ona vidjela i sama sa sobom do kuda može ići. E to je i razlika, tu postaje jasna neusporedivost; naime, Stojevićeva se ironija neprekinutim rondom zabavlja i svojim ironizmom kao slabošću, a Petkovićeva nas nastoji uvjeriti, i tu je njezina nehotična, ali zrcalna autoritarnost, u jakog unutarstihovnog ironičara.

Očigledno se Petkovićeve pjesme jako dobro zabavljaju montažom tzv. svačega i biločega i nimalo se zbog toga ne brinu za ikoga, odnosno za primatelja. Tu mu dajemo svaku simpatiju. Takva, primjerice, konkretistička, zabava, dokazuje čitatelju da ima još toliko toga sjetiti se kada nastoji nešto primiti od teksta, naime sjetiti se svega onog što nikada nije niti znao... U pjesmama je aktivna svojevrsna matrična Čakavština, kao željeno obnovljen, dapače moderan komunikacijski materijal koji nastoji u svom tvarnom i modernizirajućem osvješćivanju, primiti spomenute tragove suvremene i neomitološke komunikacijske buke i nuditi samu svoju maštovitu, dapače *fantastičnu*, a željeno i zavodljivu jezičnu pokretljivost i organskost kao, doduše nerazumljivu, ali opravdano osnovnu estetsku informaciju. Uf.

Željko Umiljenović: *Lov na poeziju*, Rijeka 1984.²²

Tekstualno pjesništvo 70-ih u Hrvatskoj, razvedeno u otprilike barem tri približno kakvosno konceptualizirana odvjeka, potvrdilo je da *novotarije* prethodnika nisu bile samo trenutačne i mjestimične *anomalije* u pravomu pjesništvu. Naime, teza da tek nasljednici dokazuju kakvoću prethodnika bila je na taj način potvrđena i otvorilo se drugo pitanje – da li će i ti n a s l j e d n i c i imati svojih nastavljača?

Ili, ako smanjimo tu dozu povišenog tona što se potkrao u figurativnosti našega govorenja o bliskosti pisalačkih koncepata i njihovim međusobnim utjecajima, reći ćemo da je hrvatsko pjesništvo 80-ih, više nego i jedan dosadašnji takav sinkroni odsječak, pokazalo da je pjesništvo *iskustva jezika* prethodnog desetljeća ostavilo duboke tragove ne samo u literaturi nego i u recipiranju literature, načinu recipiranja literature. Pojavili su se ne samo izravni i izvrsni nastavljači (npr. Čegec, Žagar) nego i oni na koje je *novi* način tretiranja jezičnosti iskaza djelovao sa zadržkom te su njihovi ispisi ponešto razblaženi – poput *patoke* fino mirišu na rakijicu, ali nisu više opojni (osim toga, ne treba ne spomenuti da su i pjesnici drugačijih prvotnih koncepata preuzeli jedan dio postupaka tekstualnoga pjesništva – priznavali oni to ili ne).

Za tekstove Željka Umiljenovića moglo bi se reći da svojim konceptom kušaju dobiti legitimitet konkretističnosti u odnosu spram jezika. Ti tekstovi pokazuju pristojne manire tak-

²² *Republika*, Zagreb 1984.

voga pjesništva jer im nije strana niti duhovita dosjetka (vrlo rano-mazurovska), a niti označavanje prividno dezautomatiziranih egzistencijalističnih oznaka (prividno odmicanje od pravocrtnosti nekoga egzistencijalističkog izriječka ostvaruje se mjestimično *bukvalizacijom* referencija), dok se akustična značenja također mjestimično eksponiraju kao samoznačeća Svijest o procesualnosti; također se, ne uvijek dosljedno, uznačava u ironično-podsmješljivim tretiranjima tradicionalističkih stilema, baš stilskih figura, a izravno se ta svijest izlaže u tekstovima drugog dijela zbirke (u tom se drugom dijelu upušta i u neku vrstu diskurzivnosti – imenuje stvarno postojeće osobe, npr.), gdje se najjasnije iščitava i razlog naslovljavanja zbirke. Umiljenović sugerira da u svom lovu na poeziju cijev svoje puške upravlja pjesmi – e sad, znači li to da će ubijati prepoznatljive, toposne oznake pa će takovim ulovom osiguravati daljnje preživljavanje poezije, tada to dobiva nekog estetičkoga opravdanja, ali svejedno je ovdje otvorena klopka patetičnosti. A tomu se, baš s lovačkim namjerama, ne bi smio uloviti.

Ukoliko se Umiljenovićeva zbirka promatra u ludistično-dosjetkaškom odvjetku tekstualnoga pjesništva, a to će biti najbolje, zaključit će se da je inferiornija od Slamnigovih i Mazurovih ispisa, ali da nije nezanimljiva i potpuno *promašena*, premda bi i tu svakako trebalo nekoliko pjesama dati na *odstrel*.

Ivan Bušić: *Toliko nje u meni*, Vinkovci 1985.²³

Ivan Bušić (1948., Vinkovci), pjesnik, glumac–voditelj–konferansije brojnih jakih priredbi vinkovačkog javnog književno-kulturnog života, objavio, na čitateljsku žalost, samo *Toliko nje u meni*, jednu knjigu pjesama, svezak od 37 poetskih tekstova čistoga osnovnog lirizma. Knjiga je objavljena 1985. u posve iznimnoj produkciji, naime u zasada jedinstvenoj *Biblioteci članova suradnika Društva hrvatskih književnika*, sekcije Vinkovci, odnosno *Sekcije DHK za Slavoniju i Baranju*.

Ta je knjiga i previše i premalo, naime u dvanaest pjesama prvoga – knjigovnonaslovnoga – ciklusa, započeta pjesmom *Slavonka*, gotovo da nema slaboga mjesta, nema ispadanja iz najautentičnijeg artističkog lajferizma šokaštva! Doda li se tome i pjesma *Nepovrat*, posvećena, u svojem žanru – žanru šokačkog *ijuka*, najboljem vinkovačkom glumcu svih vremena – (a svjesni smo da to tvrdimo u prostoru, kako to Dalibor Foretić kaže, najglumstvenijega hrvatskog grada) – Franji Jelineku Belom – dobiva se zgusnuta intertekstualna vrpca radauševskih stihova.

Ostalih dvadesetak Bušićevih pjesama u svojoj su intenciji dosljedna ta ista osnovna životnosno-ljubavnička liričnost, ali često u emocionalno plamtećoj iskri zatvorena prevelikom prozirnošću, jer višak komunikativnosti rasplinjuje gustoću same iskre. U tih je ostalih dvadesetak pjesama prikriveno postavljeno i dvadesetak energičnih mikrofragmentnih punktova bes-

²³ *Ten*, Osijek 1985.

trzajne estetske najave, ali im je nužan nastavak u neke sljedeće zbirke istoga autora..., ili je nepostojanje nastavka držati autorovim komentarom na zahtjevnu vinkovačku matricu nepodnošljivo ustrajnog kontinuiteta Autora–Grada. Osnovi lirizam je hiperosjetljiv materijal i teško ga se, i nepotrebno, razvlači izvan Bušiću referentnog tekstuarija – *Slavonske minijature* M.S. Mađera, ali i *Lirske minijature* Vladimira Rema. Neupitno, neki od stihova uzbudljiva su i šokantna jezično–egzistencijalna dosjetka slike, stoga je njihov – samo naoko laki – kondenzat odgode – začuđeno pamtiti:

...
*Ja pjevam
hrapavom kontrom vrane
a zvijezde
uporno padaju*

(Kraj)

Slavko Jendričko: *Proroci, novci, bombe*, Sisak 1986.²⁴

Slavko Jendričko, rođen 1947., objavio je sljedeće knjige pjesama: *Nepotpune dimenzije* (1969.), *Ponoćna kneževina* (1974.), *Tatari kopita* (1980.), *Naslov* (1983.), *Autorittatto con melo* (izbor pjesama na talijanskom, 1983.) te 1985. knjigu s pjesmom–poemom *Crvena planeta* i krajem prošle godine zbirku *Proroci, novci, bombe*.

Slavko Jendričko pripada naraštaju starije mlađeg hrvatskog pjesništva, upravo onog pjesništva koje posljednjih nekoliko godina bjelodani svoje najsnažnije produkte. S nepravom u izvjesnom sisačkom off–u koji upravo to i kakvosno nije jer je proizvodno poduprt pjesništvom Žarka Umiljenovića i ne–znam–već–kojeg Branka u hrvatskom pjesništvu, dakle Branka Golića, znači s nepravom ipak u toj poziciji se i sam autor, međutim, određuje jer se odlučuje u posljednje dvije knjige za samizdat. Naime, ne znam je li odista Jendričku bilo nemoguće objelodaniti zbirke u nekoj od izdavačkih kuća, a što se pitam znajući stanje u izdavaštvu (jebi ga, loše!), ali još i više čitajući izvanredno svježu i kvalitetnu teksturu ovih knjiga, ili se Jendričko izvan problematiziranja te dvije stvari odlučio za ovaj vid alternativizacije. Ne znam, možda je u situaciji nebrojenih raznovrsnih off–pozicija kakvima obiluje suvremenost, ovakva intimnoj odluci prepuštena dezinstitalizacija kakav čin posebna užića?!

²⁴ *Studentski list*, 1986.

Bilo kako bilo, Slavko je Jendričko objelodanio zbirku pjesama koja visoko standardizira novotekstualno hrvatsko pjesništvo, i to u trenutku kad su se tek četiri-pet knjiga ovoga odvjetka pojavile pred čitateljstvom (Maković, Maleš, Rogić, Čegec...).

Naslovno imenovana trocrta motivskog tkanja ove zbirke pjesama, u pojedinačnim se pjesmama realizira u sofisticirane tehnoezoterične izratke.

Ivan Slamnig: *Sed Scholae*,
Zagreb 1987.²⁵

Prošle je godine i Ivan Slamnig, možda najznačajniji poslijeratni hrvatski pjesnik, nakon osam godina *stanke* konačno objelodanio u knjigovnom obliku svoje pjesme. *Relativno naopako* i ova. Riječ je o poeziji izuzetno zanimljive teksture, dakle hiperotvorenih emisija svojih tekstova. Nenadmašne humornosti. Uvjerljivo pred/ispostavljene igre svim gramatikalnim zapovijedima suvremena svijeta – teksta. Riječ je o tekstnoj nasladi koja svoje kušače sigurno neće razočarati .

Uostalom, riječ je o knjizi koju sofisticirani kušači modernog poetskog pisma čekaju u takvom knjigovnom obliku već, kako napomenuh, osam (sedam) godina, naime od posljednje Slamnigove zbirke *Dronta* (1980.). Mora se napisati kako su pjesme u ovoj knjizi svojim poetičkim konstituantama, sastavnima (pisao bi profesor Škreb), upravo najbliže baš pjesmama iz *Dronte* (bliže negoli zbirkama iz 50-ih i 60-ih). (Logično, zar ne? I fizikalno točno.) No, dakle, poetološki:

Slamnig je autor čiji su tekstovi, u strukturi stila, produktivno metajezično označeni već od prve zbirke *Aleja poslije svečanosti*, 1956. Koristeći parodiju, persiflažu, ironiju, kolokvijalizme, citat, reciklažu, parafrazu, itd., Slamnig je u svojoj tekstualnoj proizvodnji, uočljivo zaokupljeno stilističkim rollinzima, utkao komentar kao svojevrsnu konstantu.

Citirajući te parafrazirajući tekstove iz ponajviše hrvatske starije književnosti, ali i književnosti drugih zemalja, Slamnig

²⁵ *Ten*, Osijek 1987.

je uznačio i svoj reinterpetativni stav prema tim tekstovima, a ponegdje je tek djelomičnim oponašanjem nekoga kodificiranog diskursa ili ciklizacijom dijelova svojih vlastitih tekstova uznačio svoju proizvodnu osviještenost.

U svakom slučaju, zbirku pjesama *Sed scholae* treba naći i pročitati i vidjeti što je Slamnigovo poetsko pismo sve poistraživalo u svojoj pokretljivo svježoj duhovitosti koja je svoju desakralizatornu svijest naglašenije eksplicirala još u *Analecti* iz 1971., *Drontom* se demobilizacijski suvereno opustila, a u posljednjim knjigama užićeveno nadostavila.

Jagoda Zamoda: *Kaseta – Evo Ta!*, Osijek 1987.²⁶

Zbirka pjesama *Kaseta – evo ta!* Jagode Zamode, knjiga je koja prinose svoje pismenosti, maniristički kakvosnom artikulacijom poetike, podržava visoki standard mlađeg suvremenog hrvatskog pjesništva.

Bez mnogo zaobilaženja, valja napisati da poezija Jagode Zamode otiskana u ovoj zbirci, nije poezija izuzetno velikih autorskih poetičkih i estetičkih iznalazaka i inovacija na planu ukupne knjige. To je knjiga koja strpljivom gestikom iskušava istražiti neoegzistencijalističko *ozvučenje* okružujućeg, medijski re/dinamiziranog svijeta, a to čini vrlo bliskim, ponešto gdjekada prebliskim prilaženjem poetici Zvonka Makovića. Dakako da ovako kakvosno odabran smjer približavanja osigurava dobar put, ali je isto tako izvjesno da izbor bilo kojeg (odnosno, uopće!) uzora, ne može biti garancija *stizanja na cilj*. Ostavimo u kraj činjenicu da ni ne tražimo od poezije nekih grubih stizanja na cilj i napišimo da je Jagoda Zamoda ipak pokazala samostalnu autorsku umješnost ispisujući, *snimajući* ne možda cijelosno jaku knjigu, iako je konceptno pokrivena naslovom vrlo privlačna interpretacijskoj osjetljivosti, ali svakako nekoliko renovacijski i medijacijski više nego izvanrednih tekstova koji nisu samo usporeni i razvučeni audiokazetni zapis Makovićeve audiovizualnog *filma* na šesnaestici kojega, by the way, i njegova kamera također pamti kao nadosnimljeni *Der Stand der Dinge* jednog presudnog filmaša prijelaza 70-ih u 80-te.

²⁶ *Ten*, Osijek 1987.

U Zamodinim pjesmama, puno izrazitije nego u drugim naraštajnim istraživanjima, dolazi do složenijeg i polimotiviranijeg tretiranja nekih očekivanih i teorijski očekivanih rekvizita slaboće postmodernističkog poetskog pisma: repetitivnosti, prividne izrazite reprezentativnosti, splošnjavanja subjektne reljefnosti... i gotovo iz stativno ekonomičnog kamermanskog obuhvaćanja prizora koji je vremenski odlučan inzistirati na sadašnjosti, ali kratkim rezovima ubrzano mijenjanog procesa snimanja, pošto je njegova *objektivnost* (od riječi objektiv) jedina, a subjekt ionako ima zadaću nikada ne znati tko je... pa dječje-stripovski skakuće po ponuđenim i obuhvaćanim kadrovima, što je sve pisano uglavnom *pravilnom*, gotovo proznom sintaksom koja emitira, između ostalog, pojačanu subjektnu melankoliziranost, subjektnu zatrpanost hrpom citatno-komentatorskog smeća, nametljivo nedostupnu prošlost, gotovo odsutnu emocionalnost (osim upravo tog osjećaja!)... Primjerice, usred opsežnijeg filmološkog citatizma, gotovo je zatrpan jedan neočekivan *ne znam* kao jedan jedini signal pozicije subjekta u tekstu, dok nadja sve ostalo vrijeme suvereno i brbljavo razmješta te prizornocitatne komade i tako se, gotovo tugaljivo, rekosmo – melankolično zapravo, tek nakratko reflektirne u svom zrcalom i, pred čitateljem diskretno izloženom, dubleru. Zamoda pažljivo pojačava semantičku funkcionalnost subsemantičkih pismovnih sredstava, čime – jer onda, npr. interpunkciju dobivamo kao distribucijskog tehnologa pisma – analogizira tehnologijskoj razlici čina snimanja, filma, video-vrpce, kazete, subjekta/ glumca itd.

To je, inače, peta knjiga pjesama Jagode Zamode (u izvršnoj opremi Jovice Maričića, ovaj put), knjiga uglavnom vrlo dugih pjesama kakve očekujemo čitati i u dvije sljedeće knjige koje već *vire* iz tiska u Zagrebu i Rijeci.

Zoran Cerar: *Zamak za Nasuma*;
Stojan Janković: *Prebrza jevanđelja*;
Ivana Kladarin: *U tomima*;
Aleksandar Carić: *Osnivanje gradova*,
Novi Sad 1987.²⁷

U zanimljivom pregled presjeku postojanja tridesetogodišnje aktivnosti Biblioteke *Prva knjiga* Matice srpske, također objelodanjenom 1987. pod nazivom *Pesme u listanju*, a u izboru Novice Milića, pored gomile primjedaba na ne/kritičnost (uistinu, previše propusta) izbora, u jednome se Novici Miliću mora odati priznanje: nije požurio pa u *Izbor* uvrstio pjesme autora posljednjeg kola *Prve knjige*.

Dok su nas prethodna kola upoznala (pišem samo o poeziji) s rukopisima i autorima koji već vrlo artikulirano utiru daljnji književnički trag, na primjer sa Zoranom Đerićem (uostalom, prije nekoliko godina tamo je knjigu otiskala i Tatjana Lukić, osječka književnica – to se sjetih pa ubacih u slijed pisanja o novijim, dakle spisateljima), zatim Laslom L. Blaškovićem (koji je već u velikoj *Matici* objelodanio i svoju transtekstualističnu novu knjigu *Zlatno doba*), pa extra hiper sposobnim r n r–tekstualcem Vojislavom Karanovićem, ovo nas kolo upoznaje istom s obećanjima Aleksandra Carića čije je, međutim, *Osnivanje gradova* tek – dopustite nametljivu i neargumentiranu dosjetku – u osnivanju! Zoran Cerar, rocker *novotalasnog*

²⁷ *Ten*, Osijek 1988.

pedigrea, nudi nam i stihove poput ... *moja (ukradena) maska (za lice večnosti) konačno nešto bezbolno ...*, i patetičnom neuvjerljivošću pretjeruje do nepodnošljivosti, iako uz jakjak urednički rad ili instrumentalnu pratnju možda, može do bolje druge runde patos negacija..., no ne bih i dalje bespotrebno opterećivao čitateljstvo ovakvim istrgnutim komadićima neuvjerljivosti (no čekati je uvjerljivije uglazbljenje, siguran sam) i u zbirkama nadrealističkog, užasno zakašnjelog nadrealista, sljedovatelja nadrealske patetike Stojana Jankovića ili kvazifilozofičnosti Ivane Kladarin–Carić.

Slavko Mihalić: *Iskorak*, Zagreb 1987.²⁸

Slavko Mihalić je svakako jedan od vrlo značajnih hrvatskih poslijeratnih pjesnika. Prvu je zbirku pjesama objelodanio još 1954., druga zbirka mu je objelodanjena 1956. i upravo te dvije Mihalićeve zbirke, *Komorna muzika* i *Put u nepostojanje*, zapravo su njegovi ponajbolji rukopisi. Odmah je u njima uobličio poetski sound zabrinutosti za izgubljeni smisao postojanja. U tim ranim knjigama i pjesmama još ozvučen i suvremenom mu poetikom pjesništva iskustva prostora, Mihalić je, kako piše 1959. Boro Pavlović, napredovao ne napredujući, name, kako još BP ističe – nemajući mladenačke lirike, ispisao mnogo stihova tankoćutne i ozbiljne sugestibilnosti, bivajući i verističan, i apokaliptičan, i simboličan, pa i alegoričan, njegujući Intelekt. Izazivajući faktor mihalićevske nelagode, tjeskobe, snimajući dokumentarno–švenkerski pritom prostorne gore/dolje odnose, silaske, dolaske/odlaske, prolaske, propadanja, s vrlo skinutim tonom, u kojem kontrastno i intenzivno rastu samo sinestezijski i zvukovi nepodnošljive blizine koja negativizira sentiment. Do najnovije zbirke *Iskorak*, Mihalić je otiskao ukupno trinaest knjiga poezije.

Objelodanio je 1985. zbirku *Tihe lomače* i s njom je gostovao i u Osijeku (o prijašnjim njegovim posjetima Osijeku ne znam ništa iz više razloga). Uvijek sam volio čitati njegovu pjesmu *Metamorfoza* koja aktivira mučninu kroz osvjetljen mrak napuštenog te – humanitetnim bezokružjem – destruiranog subjektiviteta i koja je žestokom i zrcalnom pounutrašnjenošću

²⁸ *Ten*, Osijek 1987.

izazivala naše oduže studentske rasprave o pjesništvu iskustva egzistencije, gdje smo zažareno govorili o *svojevrskom silasku u pakao pjesničke svijesti*. U mentorskom okrilju prof. Nikole Stamaća, dakle 1979., ali pardon – Ante Strajnića, ma čekaj... (ne mogu se sada baš sjetiti...), *Rijekova* mlado–kritičarska četvorka Darko Vuković, Stanko Dabić, Nedžad Ibrahimović i pisac ovih redaka (no, to sam ja!) bavila se upravo opisanom tematizacijom esejističkih redaka Zvonimira Mrkonjića o Slavku Mihaliću. I da, ono što si u tim raspravama nismo priznavali, bilo je da smo u potaji skoro radije čitali atipičan Mihalićev gotovo kolokvijalizirano ozvučen sentiš–hit *Približavanje oluje* jer, zaboga, nismo životinje, iako neočekivano rado slušamo neostarjele subsurfere *The Animals*. Moram odmah istaknuti kako to, nažalost, više ne čitam ni u potaji niti javno, dok *Animalse* slušam uvijek, onako nepopravljivo iz backupa, na monogramofonu *Mini*, ..., ali znam da je Mihalić taj opušteni kondenzat skoro bezvučnog straha i zlokobnog opisa djetinjstva kao skladišta olfaktivne razlike. Neraspoloženi, ali poslijekišno britko jasni Mihalić iz *Iskoraka*, je valjan i vrijedan put prilasku modernim poetskim uratcima, uostalom našoj osnovnoj čitateljskoj definiciji naseljenika na rubu dvadesetog stoljeća. Naime, Mihalić zna biti u prošlosti, ona je zaslužna i za dramatičnu sadašnjost u kojoj je zid nemoći kao ipak jedini uz koji možemo fraktalno, ali i futurno prisloniti glavu, a žalost, opasnost, i šutljivost, stanje su stvari koje je – u njegovoj gnoseološkoj igri – neočekivano vedro i reljefno, s, kako znamo, i ugodnom nadrealističkom podstavom! (Znate onaj iskaz: *Mi to nismo čitali, ali smatramo da je nevaljalo!* – Znate?) Mihalića čitati, inače ste nevaljali Vi! A to je nezgodno, jer ovako u recep-cijskim poantama, to smo, actually, Mi.

Svetislav Jovanov: *Rajski trovači*,
Beograd 1987.²⁹

Svetislav Jovanov, neka se dopusti ponešto predstavljalačkog okolišanja, svojim je kritičarskim i esejističkim radom poglavito vezan za novosadski *Letopis Matice srpske*, a zatim i beogradske književne i književnoteorijske novine i časopise.

U najosnovnijoj naznaci, o njegovom spisateljskom međumreženju, može se napisati kako je Jovanov hard n heavy poststrukturalist i poznavalac teorije postmoderniteta, što se moglo pročitati već i u obližnjem eseju *Traženje Narcisa – erotski spot*, objelodanjenom, naime, u *Quorumu*. Zagrebačka je književna publika Jovanovljeve tekstove uočila tek kad se susrela i s Bekerovim *Suvremenim književnim teorijama*.

U spomenutim se polemičkim napisima o Bekeru (ne ulazim sada u opredjeljujuće igre: ZA Jovanova ili ZA Bekera, jer sam upravo ZA obadvojicu) vidjela izuzetna upućenost Svete Jovanova u suvremenu teorijsku književnokritičku literaturu, teoriju govornog čina, filozofiju jezika (i jezik filozofije). Iz takve se obaviještenosti može ići u kritičko čitanje Bekera!

To ističem zbog većeg broja neargumentiranih kontriranja Bekerovu prevodilačkomu poslu vrijednog obavještavanja sinkronim, svježim teorijskim radovima najznačajnijih svjetskih teoretičara poststrukturalizma, postmodernizma, nove psihoanalitičke misli itd.

Jovanov je tu vrijedna i korisna suprotnost. Autor koji je, ponavljam, upućen i nadasve pismen unutar koordinata koje

²⁹ *Studentski list*, Zagreb 1987.

preis crtava.

Vratim li se tekstovima Svetislava Jovanova, napisati mi je kako bez obzira na kut prilaska Bekеровим tekstovima, on ima odakle prilaziti. Ističem da ovo ipak nije samo predstavljalački izgubljeno vrijeme i prostor (a nisam ni spominjao podatke kao što su: u Novom Sadu djeluje veći broj mlađih književnih kritičara i esejista kao što su Ivan Negrišorac, Sava Damjanov, Vlada Kopicl..., a među kojima Svetislav Jovanov nesumnjivo zauzima značajno mjesto... itd.), jer je pojednostavljeno i skraćeno, ali relevantno relacionirano, moguće Jovanovljevu teorijsku opravljenu na putu *tekstualnih potraga* dramaturgijskim esejizmima, moguće ju je nazvati *temeljitom kritikom Bekera*. A to je zanimljivo. Njegovi eseji o dramaturgiji razlike snimaju se u *barthesovskoderrijanskomu filmu*. Nadalje se opremaju ishodišnim dramskopovijesno-teorijskim postavima Frances Ferguson, Frederica Jamesona s pojačanjem Rudolfa Steinera, Northropa Fraya, U. Eca, Bradleya itd. Uposebljenost se njegova pisma kakvosno uobličuje predtekstnim međuodnosjem Gérarda Genetta, Michela Foucaulta, Paula De Mana, J. Lacana te neprevedenih tekstova i autora: Albina Leskyja, Ernesta Theodorea Kirbyja, Gillesa Deleuzea itd. I (tek) sada možda, obrnuto od zahtjeva ovakvog prikaza, još je napisati tematske interese samih eseja Svete Jovanova. Knjiga *Rajski trovači* podijeljena je u pet većih odjeljaka. Prva četiri su, opet, sačinjena od po četiri ili pet eseja koji se svi unutar većeg odjeljka odnose na tekstove, drame, jednog autora i, dakle ti su veći odjeljci Brešanove *Parafraze*, *Otrovne igre* Dušana Jovanovića, *Uspavane strele* Dušana Kovačevića i iz Šeligove *Među vešticama*.

Posljednji, peti odjeljak knjige, *Gospodari razlike*, zaključni je prolazak marginama zaključaka prethodnih odjeljaka.

Bez obzira na izvjesna neslaganja spram podržavanja nekih drama spomenutih autora, a koja bih bio spreman ispisati u drukčijem, časopisnijem, prikaznom žanru, moram istaknuti ono najvažnije, naime kako se sami eseji Svetislava Jovanova pokazuju kao jedini artikulirani, visokokakvosni, postmodernistički jugodramaturgijski esejizam zavidne dekonstrukcijske potentnosti. Kao takvi, oni su jedan *Novi Now!*, klizeći i otvoreni, izmičući indefinitivnjak vrijednog i sposobnog, erotičnog esejističkog pisma.

Riječ je o visokoaktivnom znanstvenom pismu koje je zapravo žanr književne teorije ili čak Teorije u onom smislu umjetničkog trans–žanra, dekonstrukcijskog pisma. To je indefinitiv čiji je početak odsutan, a pokret u/kroz literaturu predložaka i teorijskih uporišta, kroz njih opet, još jednom, sve umnoženije, otvoren intertekstualizacijskoj svijesti, kriptokodifikacijskoj memoriji tih tekstova (i Teoriji dramskih *predložaka* i Drami teorijskih *postamenata* (!)), naime i njihovoj, iznova, intertekstualnosti.

Vlado Gotovac: *Zabranjena vječnost*, Zagreb 1987.³⁰

Kao prvo, volio bih da ova knjiga nema *Bilješku o piscu* onakvu kakvu ima, kao drugo, više bih volio da tu *Bilješku* nisam niti spominjao.

Međutim, Gotovčeva knjiga ne samo da ima takvu *Bilješku* nego ima i autorsku naznaku na kraju zbirke koja referira o istim podacima.

Naime, *Ova je knjiga napisana u Lepoglavi između veljače 1982. i siječnja 1984. godine*. Tako izgleda autorska naznaka na kraju zbirke. Tko ne bi više od samog autora želio da nema niti razloga, faktografskog oslonca za takvu *Bilješku*! Tko? Čitatelj pjesništva zacijelo konkurira toj mogućnosti, naime konstitutu subjekta koji ne želi stihovima dati motivaciju faktografske referencije kakvu taj rukopis stimulira, no autor nema samo prednost nego i *prokletu mogućnost izbora*. A on je izabrao poslati okvir i puni sadržaj paketa na način na koji je *stvar* takva kakva jest.

Također bih više volio da sam pisao o nekom drugom Gotovčevu knjigopisu jer je taj teško podnošljivo, previše opterećen spomenutom makro referencom konteksta. Dakle, većim je dijelom riječ o dnevničkim bilješkama koje kultivirani verbalni senzibilitet čini mjestimično, na najboljim mjestima, profinjeno diskretno oslikovljenim, u sasvim krhkim egzistencijalističkim zatamnjenjima. Zbirka je i pored prisutne, recimo četvrtine takvog materijala, što zavrjeđuje inicijalnu i estetski poezijsku

³⁰ *Ten*, Osijek 1987.

pozornost, zapravo više značajna upravo kao kulturološki događaj, kao jak i osobit zgusnutak pisma kulture. Doista kao događaj koji kazuje o nekim relacijama između kulture i politike, dakle o ublaženoj paranoičnosti proizvedenoj pojavom i takozvane *bijele knjige* prije tri godine. Paranoičnosti u toj knjizi, paranoičnosti te knjige i paranoičnosti oko te *knjige*. (Koku bi, uostalom, sigurno trebalo i objelodaniti, neupitno učiniti ju bez ograde dostupnom, posve otvorenu uvidu. Spaljivanje, koje nije loša opcija, je ionako bio upravo njezin plan.)

No, da ne bude zabune, Gotovčev pjesnički rukopis ne bi podlijegao udarima niti takvog čitanja kakvo je *bijela knjiga* diktirala i zlofikcionirala, jer njegova tematska zaokupljenost nije grubo alegorijski politikantska, parafrazom mlađeg autora – *njegova pjesma nije politika, njegova pjesma nije neonacist*. Njegova je pjesma u prvom redu legitiman *pokušaj oživljavanja autora*.

Ona je, jednostavno, pjesnički rukopis koji je, prvotno neprijepornu pjesničku *klasiku sredine dvadesetog stoljeća*, operetio dnevničkom indiskretnošću, ali etično nužnom za njegovu autorsku redemobilizaciju pa je proizveo mučno stihovno refleksivno čistilište, svakako oslobodio autora jer mu je pisati još puno tog intenzivno aktivnog nesuklađa povijesne opomene.

Branko Vuletić: *Jezični znak, govorni znak, pjesnički znak*, Osijek 1988.³¹

Izdavački centar *Revija* u svojoj je lijepoj *Maloj teorijskoj ediciji* ove godine otiskao tri vrlo zanimljive knjige. Jedna od tih knjiga je *Protiv sistematičnosti* Mihajla Pantića, druga Nemecova *Refleksija i pripovijedanje* i treća – Vuletićeva knjiga koju ću nastojati ukratko ishvaliti, a ponešto i pročitati pa o tomu čitanju ovdje pisati.

Riječ je o knjizi koja nas uzoritom lingvističkom opravom uvodi u problematiku znakovnosti teksta. Uvodni knjigovno-naslovni esej jasno nam izlaže svoje polazne koordinate, bolje napisano – polazne koordinate istraživanja koja u knjizi slijede. Zamijenit ću parafrazni sažetak tog teksta navođenjem autora koje pronalazimo u prostoru fusnota. Naime, smatram da imenovanje, ovdje, Simeona, Ferdinanda de Saussurea, Charlesa Ballyja, Pierre Guirauda te Romana Jakobsona, daje čitateljstvu već donekle uobličenu sliku o Vuletićevim pravcima istraživanja. Dodaju li se tomu kasnije u knjizi prisutni Giacomo Devoto, Michael Riffaterre i, dakako, Asterix i Obelix, priča o istraživačkim postupcima, ali i predmetima istraživanja, postaje sve zanimljivija. Događaji koji se u toj knjizi oblikuju, nastaju upravo iz susreta nečega što se priručno može nazvati klasično modernom stilistikom i nečega što se može nazvati (uvjetno, priručno itsl.) (visoko)modernitetnim tekstom. Iole upućenijem čitatelju i imena Eugena Gomringera, Siegfrieda J. Schmidta i Maxa Bensea također dosta nagoviještaju, a oni se mogu pročitati i u fusnotama Vuletićevih tekstova, kao i u samom načinu

³¹ *Ten*, Osijek 1988.

Vuletićeva kretanja (poetskim) tekstom. Jedna precizna pobrojajuća obrada, pokazala bi, vjerujem, kako se u Vuletićevoj knjizi *Jezični znak, govorni znak, pjesnički znak* najčešće pojavljuje ime Romana Jakobsona i tu valja brzo istaknuti kako to nije nimalo slučajno jer se upravo na Jakobsonovu raščlambu jezika ponajvećma Vuletić i oslanja.

Inače, knjiga je podijeljena na četiri poglavlja. U prvomu se nalazi samo već spomenuti uvodni tekst, koji nas podjednako, doista, vodi i drugom, i, trećem, i četvrtom dijelu knjige. Drugi odjeljak knjige *Govor teksta*, meni je osobno najmanje zanimljiv, ali je to irelevantna primjedba za lingvostilističku, eksperimentalnu i svakako protežno utjecajnu vrijednost te studije, u kojoj, kažem, meni tako nedostaju Slamnig i Asterix, naime glavni likovi trećeg i četvrtog dijela knjige. Ovo je opet bio pojednostavljujući fokus iznimno značajnih poglavlja *Suvremeno hrvatsko pjesništvo* i *Konkretno pjesništvo*. Treći je dio i sam podijeljen na dva studijski projektivna manja rada: *Zrcalna struktura u suvremenom hrvatskom pjesništvu* i *Od krajnjih oblika do savršenog pjesničkog znaka*.

Taj treći dio knjige pažljivo je promišljeno istraživanje aspekata materijalnosti poetskog znaka, odnosno poetski nadražnijeg tretiranja vlastite (znakovne) tvarnosti. Istraživanje je to koje prolazi ekskluzivno jakim korpusnim prostorom i iznovno nam približuje poeziju jezičnih klasika – Slamniga, Pavlovića, Pupačića, Mrkonjića, Severa, Vladovića, Baloga, Rogića, Stefanovića, D. Oraić, a i još klasičnijih Kaštelana, Milićevića te najklasičnijih Šoljana, Miroslava S. Mađera, Goloba, Majdaka itd.

Četvrti dio knjige sastoji se od četiri manja teksta: *Vizualni pjesnički znak*, *Asterixovi kaligrami*, *Lingvistička teorija i konkretna poezija*, *Konkretna poezija Dobriše Cesarića*. Između

ovih naslova baš svojim naslovnim sadržajem najviše intrigira posljednji jer uistinu iznenađuje taj Vuletićev iznalazak mogućeg, a ubrzo se uvjeravamo, i briljantno točnog čitanja Dobriše Cesarića, čitanja u kojemu se otkrivaju *opipavanja maksbensovske* kompleksne tvarnosti, iznalazak, uostalom, koji se može gledati i kao kritika školski impresionističkog *opisa* Cesarića, desetljećima osvjetljavanog kao *skladnog i muzikalnog*.

Zamjerno jasan i raščlamben, Vuletićev priručnik za kretanje modernim (napose pjesničkim), ali i načelno poetski figuracijskim tekstualitetom, vrlo je projektivno utjecajno štivo.

Ifigenija Zagoričnik: *Ponekad mislim*, Rijeka 1988., Lela B. Njatin: *Nestrpnost*, Ljubljana 1987., Snežana Bukal: *Tamna strana*, Novi Sad 1986., Sylvia Plath: *Odabrane pjesme*, Zagreb 1986.³²

Ponekad mislim je jezično prebajkovita zbirka pjesama, pjesama kažem, a ne ikakvih ciklusa, naime svaka je pjesma vrlo intenzivnog emitiranja svoje male, gotovo punky patty-smithijevske, *priče*. Jasno, Ifigeniji Zagoričnik (1953.) je to prijevodna zbirka pjesama, zapravo – kao i nama, to je na hrvatski *prepjevana* cijelosna samostalna autorska knjiga, i to kao rad nikoga drugog nego pretihe tekstnohipersenzorne Anke Žagar. Premda tek na knjigovnom ulasku u prostore hrvatske šire recepcije, već sad je za upućenije čitatelje postmode književnosti naše *južne Srednje Europe* signativna kao autorica kojoj je poetičko određenje odčitljivo kao jaka kodifikacijska matrica tjelesne osjetljivosti teksta. Naime, poredbovno čitano, Ifigeniju Zagoričnik dočekujemo iz udešenosti na emisije koje su nam krajem 60-ih pa 70-ih i početkom 80-ih već odvrtjeli avangardni stihovi Ive Svetine, Tomaža Šalamuna, potom Francija Zagoričnika, a odnedavna i mlađe *neueslowenischekunstlerske* ekipe autora, npr. tišinolog Aleš Debeljak, napose Lela B. Njatin i njezina – Osijeku nedavno predstavljena – *Nestrpnost*, opaka dulja proza kraćih sekvenci, svakako non-roman formalnostilski light i otvorene, ali semantostilski zlokobne subtotalitariističke monofonije. Možda se i pozitivnošću obilježena into-

³² *Ten*, Osijek 1988.

nacija ovog napisa već u svome početku čini pretjeranom s obzirom na to da je riječ o tako jakom kontekstuiranju, hjedoh napisati možda bi bilo uputnije tim starijima lijepo zahvaliti, a mlade držati na sigurnosnoj distanci dobrohotnog poticanja s određenim pozerskim odmacima, tj. primjedbama, međutim ja se sasvim, eto, nepažljivo zalijećem i kanim tvrditi za knjigu *Ponekad mislim* kako je lirozofsko remek-djelo. Naime, infinitiv, indefinitiv, praznina, imenovanje *i sloj prašine na dnu rijeke*, neupitno su bijelomagijsko jezično biće kojemu, ako imalo držimo do svoje estetske noise n dark osjetljivosti, nemamo šanse odoljeti. Odsada ćemo nabrajati: Patty Smith, Ifigenija Zagoričnik, Anka Žagar.

Ali, ima još! Tu su, uz već spomenutu Lelu B. Njatin (1963.) i njenu punk-stripovsku, filmično groteskološku subjektu fugu, i nešto preuranjena darkerica prekasnog i prekrasnog prijevoda na hrvatski – Sylvia Plath (1932.-1963.) i jedna novija fragmentna lirskoprozna velemajstorica subjektnog prerastapanja – Snežana Bukal.

A zbirka prozних kraćih oblika koji su otvoreni odsućem velikoslovnog počinjanja – i tih "priča" i pasusa, ali i rečenica, naslovljena *Nestrpnost*, možda jedino u toj noninterpunk grafici hvata slamčicu slobode, naime ubrzo za svakim njezinim retkom ili novim pasusom, jure netrpeljivizmi, odlučni nestrpljivo gradirano istovariti svoje caveovske biblijsko-arhetipske prijetnje i stiliziranu egzistenciju medijski coveriranih prizora, rep lika, subjektivnih konstituta i uvjerljive nelagode.

Odabrane pjesme Sylvie Plath stižu u ovu našu suvremenost pravovremnije nego ikad: nepodnošljiva ideja natjecanja za humanitet neprestano puca u subjektu koji jedino iz svojih zrcalnih napuknuća traži svježinu kakva oslobodilačkog iskustva svoje kože, učenja iz heuristično skandirane jezične egzi-

stencije, a ne prepjevanom prosvjetom, stoga je pristati na učenja iz paradoksalne nostalgije za zlom – kako bi ga se svojevrsnom žrtvom ispovjednog autodestruktivnog cinizma nadigralo u tekstu, kad već u povijesti nema šanse. *Okomita sam* zove se pjesma iz zbirke *Prijelaz preko vode*, koja je u kompoziciji ove knjige druga od četiri zbirke iz kojih su *Selected poems* slagane. A prvi stih te pjesme naslovu odgovara: *No radije bih bila vodoravna*. Sinkronizacijski su titl hitchcockovstva pjesme iz prvouvrštene zbirke *Kolos* – napose pjesma *Crni gavrani u kišnom vremenu*, iz već naslovno očite reference, naime te pjesme autorica i *montira* vjerojatno istovremeno kada i Hitch skuplja građu za svoje hororne letjelice koje znaju prječicu iz tjeskobe *vodoravnih* noćnih mora u budnu okomitost. Upravo pjesme *Kolosa* otpočinjaju ovu knjigu, naime slijede nakon zamjerno preciznog uvoda Sonje Bašić, jednostavno naslovljena *Poezija Sylvije Plath*. U trećem dijelu knjige nalazi se tamni i burni hit Sylvije Plath, pjesma *Ženski Lazar*, koja projicira strahotno biće fašizma kao transpovijesnu agresiju koja sjajno živi na račun svojevrsnog tržišnog manipuliranja jekom načelno neosporive, ali, dakle, prelako kupoprodajno ošamućene ideje individualizma. Indetermanencija toga stanja zastrašujuće se razvija kroz jednu od njezine dvije zaživotne zbirke *Ariel*.

Snežana Bukal (1957.), pak, knjigom *Tamna strana*, u tri dijela komponiranih kraćih prozih formi, svakako je svojevrsne visoke lirološke i kondenzirano subnarativne osjetljivosti, albaharijevske i basarijanske. Prvi dio knjige, *Pomeranje središta srca*, osjenčava jasnim kontrastima, pače oksimoronima, emocionalnost koja raspršuje razum. Drugim se dijelom – *Strah od gubljenja duše* (u tom nekom preklapanju subjektivnih promjena) bliži poetizacijskim minijaturama, skraćuje opseg sas-

tavka, i to u samo nekoliko proznih redaka. Riječ je o igri s reprezentativnošću tekstnog subjekta, tekstnog ja, stoga iz teksta u tekst mijenja subjektni konstitut iz ženskog Ja u maskulinski Ja, napokon u Mi, pa Ona, Ti i napokon vrlo često Se. Pozicija se toga subjekta raspičava u posljednjem dijelu koji je opsegom najveći i najjednostavnije je i naslovljen *Priče*. Već spomenutom proznoj pjesmovnom sintaktostilematikom, dovodi nekim običnim opisima gotovo do gruborealne sličice da bi se u samo jednom stihu nježnim fantastizacijama sličica bizarno one stvarila, zatim konektorski i rečenično jednostavno *postala* tvrda stvarnost. U sklonosti priči koja je u borbi sa svojom fizikom i planom, jačaju metanarativne geste, tekst se bilda u dijalošku i/ili, pak, podnaslovljavanu polilošku strukturu, a svakako i neupitno jača strah od rezignacije pa se mali, čak i pomalo sentimentalni, Ludus vraća kući – u tekst i ćaskanje s čitateljima.

Četiri su to implozijski eksplozivne tamne dame. *Dammit!*

Saša Benček: *Kukurijek*, Osijek 1988.³³

Ne znam točno zbog čega, barem prema mojemu uvidu, Saša Benček nije u kritičkim zapisima odviše zamijećen autor. Vrlo grubo pišući – nije on tako loš! Ili, pažljivije, on je ipak autor čiji pjesnički tekstovi sasvim pismeno, modernitetno upućeno prolaze prostorima intimističkog egzistencijaliteta, s jakim zavičajnom slikovnošću, s podnebnom situacijom, u dakle jednostavnom neusklađivanju osobnosnog i okružujućeg pejzaža.

Veliki broj slabijih stihova i prejasnih metaforiziranja činjenica su, ali je činjenica da smo kritički zabilježeni čitali i puno slabijih pa se, bojim se, nameću neka ogledanja za zanimanjima kritike kojoj bi bio red pratiti ovakve knjige. Naime, nije mi daleko od bezobrazluka i razložnosti napomenuti kako ja to ne razumijem i za to pjesništvo (takvo) naprosto nemam vremena (jer se bavim barokom, manirizmom, aspektima meta-jezičnosti, krimićem i sl.) i jer je normalna pozicija naraštajnog kritičara biti, znači, naraštajan i jer ionako više volim *Smithse* kojih nema.

Pošto mi se gadi pitanje regionalističkog u ovomu problemu, pošto ne namjeravam pisati gdje sam upoznao Sašu Benčeka i zbog čega se nismo nikada previše družili i pošto ne smatram odviše relevantnim spominjati da se sjećam kako je na plakatu za njegovu drugu knjigu poetskih proza pisalo *Simfonijska snova* (1980., kad sam ja svojem rukopisu bio smislio je-

³³ *Studentski list*, Zagreb, 1988.

dan različit naslov), i pošto prozaične stihove iz 1974. s nazivom *Koje su u meni*, nemam ovdje mjesta opširnije komentirati, i pošto ne želim dužiti o tomu kojemu je mojem poznaniku jednom pomaknutom prilikom kazao da je on (taj poznanik) njegov nasljednik – a ne ja, onda mi je još ponešto napisati o ovoj knjizi.

Još uvijek nepribližen Benčekovu tekstu, napominjem da je riječ o autoru rođenom 1932. i koji je poznat osječki revijalni književni djelatnik, podjednako znan kao pjesnik i kritičar s duže vremena pripremanim (sad i najavljenim) zanimljivim pregledom mladog pjesništva iz kojeg je uvodne dijelove već otiskivao u esejističkim kraćim izvodima. Zanimljivo je napomenuti da je sasvim neovisno o Branku Čegecu i njegovim (Čegecovim) esejističkim obavijestima o mlađem hrvatskom pjesništvu 1984./85., u jednom takvom kraćem esejiziranju upotrijebio termin *neotekstualizam*, dok će Čegec u to vrijeme upotrebljavati dosjetku *nova tekstualnost*. Ovo napominjem kako bih pokazao da u prilaženju njegovim zbirkama i same kontekstne obavijesti daju izvjestan alibi upućena literaturnika. Ovaj ujevićevski ozvučeni pjesnik s više je koncentracije mogao zauzeti i primjetnije mjesto u kritičarskom obzoru svojih naraštajnika. Primjetnije no što ga sada nema. A kao što bi moj kritičarski kolega, davni rijekovski recenzent *Simfonije snova* (sada *Odjekovski* spisatelj³⁴) Nedžad Ibrahimović napisao: a baš s estetske točke gledišta – lijepa knjiga. (Usput, design Maričić–Topić.)

³⁴ *Oko*, Zagreb 1989.

Branko Maleš: *Tekst* (drugo izdanje), Zagreb 1989.³⁵

Branko Maleš (1948.) je objelodanio samo dvije zbirke pjesama. Dakako da ovdje riječ *samo* ima višestruko slabu poziciju, jer nikakva brojčanost ne može pouzdano ovjeravati kakvošnost, međutim je ipak učinkovitost tih samo dviju zbirki ipak tako velika, da trošenje prostora na upozorenje o brojčanosti nije nemotivirano. Naime, zbirke *Tekst* (1978.) i *Praksa laži* (1986.) nisu samo u području manje više dokazivih utjecaja i utjecanja na neke druge autore, tj. njihove tekstove, nisu znači samo u tom području značajne nego možda još i znatno više svojom izrazito pozicijskom sinkro sviješću. Riječ je o nečemu što se, možda malo neobično, može nazvati p a m e ć u tih knjiga, a koja je onda pamet, čini mi se, zapravo učinila te tekstove toliko utjecajnim. Opširnije dokazivanje te pametne svijesti, ne bi se moglo zaustaviti na nekom doglednijem manjem broju kartica, ali se zato može samo okraćte zaustaviti pozornost na naslovima kao najglasnijim dijelovima strategije pojavljivivanja knjige.

1978. nije nipošto bila početak *tretiranja poetskog pisma kao osamostaljeno usebljenog – međukomunikata svojih unutrašnjih postupaka i kretanja* – ali je ta 1978. upravo zbirkom *Tekst* ispostavila mjesto rezimiranja i sintetiziranja barem desetljeća prethodnih istraživanja *pjesništva jezika*. Ostavimo li sada i ponavljanje priče nedvojbenog inoviranja Stošića i Pavlovića, Slavičeka i Slamniga u pedesetim i šezdesetim godinama, i zadržimo li se na gustini sedamdesetosmoj prethodećeg

³⁵ *Studentski list*, Zagreb 1989.

desetljeća s tekstovima Kolibaša, pa opet Slamniga i nadasve Severa te zatim Rogića i Stojevića, a uzmemo li u uvid nekakav *decenijski ritam* hrvatskog pjesničkog poslijeraća, onda se uočava nevjerojatno dobro pogođen trenutak za ponavljanje pjesničke knjige koja se naslovljava *Tekst*.

Zapravo je taj naslov čitateljskoj udešenosti kraja sedamdesetih, ozvučen (bio) prilično emfatično, odnosno nedovršeno i zahtjevno teorijskom domišljaju i nadostavljanju, a to opet znači taman onako kako su i sami poetski tekstovi toga desetljeća *htjeli biti* čitani.

Vjerujem da znamo o čemu pišemo kada spominjemo potrebu teorijskog dovršavanja poetskih tekstova: o Benseu, o *Estetskim procesima* Siegfrieda J. Schmidta itd.

O periodu u kojem se otprilike smatralo oslobađajućim gestom za poetski tekst prebaciti njegovu referentnost u područje teorijskog, a što se i danas vidi kao vrlo dobra i svrsishodna dosjetka – alibi za izvlačenje iz svih tradicijskih vizura. E sad, pokušam li jednom povezujućom dosjetka–prispodobom nastaviti obrazlagati svoje mišljenje o spomenutoj poziciji i naslovnoj gesti Malešova *Teksta*, onda mi je napisati da je ostalo *tekstualno pjesništvo*, tj. ostali autori (Maković, Stojević, Rogić, rani Begović i Valent) nakon svojega teorijskoga ili imenovačkog osvještenja (hipotetično: upravo kroz zbirku *Tekst*), a jednako tako i sam *Tekst* i Maleševo pismo, dakle moglo nastaviti opuštenije razmekšavati i razgibavati svoj interes za vlastitu strukturabilnost, materijalnost, tvarnost, osjetljivost, autotaktilitetnost.

Možda jednostavnije: ono što je *Tekst* u jednom trenutku sintetično prikupio, zaustavio kao zaključni snimak, nije nipošto nužno značilo kraj tomu pjesništvu. Dapače su velike knjige

tekstualnog pjesništva još slijedile, npr. Stojevičevići *Viseći vrtovi* te Rogičeve *Pjesme o imenima, ženama i drugom*. Osim toga, tek su slijedile mlade knjige pismenog prihvata tekstualne gestike (Čegec, Boban, pa Radaković), gdje je, čini mi, se njena knjiga *Svaki dan je sutra* iz 1984. otprilike označila i posljednji potreban ispis tog poetičkog zamaha.

A Praksa laži slijedi 1986.

Nakon dužeg perioda istraživanja tehnoloških (auto-)tvorbenih elemenata pjesme, što je kao posljedicu imalo često ili barem ponekad nešto tvrđu i čitatelju (reklo se: zahtjevniju) otežanu recepciju (vrlo, zapravo, eliminatornu i ...), pojavio se ekstraktiran novi (obnovljen) omekšani poetski osjet. Nerijetko oslonjen o jaku kvaziautorreprezentativnost. Tu u prethodnoj rečenici (ako li tiskara nešto ne intervenira) nije greška na mjestu *autor reprezentativnost*, jer se često ta već spomenuta nova senzibilnost, omekšanje, realizira preko fingiranja izrazite sentiš isповijesti koja se otvoreno (otvoreno) raskriva i izlaže svoju slabost, gdje se očito *tekstno sjeća tekstne* (pogotovo uz podrazumijevano olakšanje što ga pruža već etablirana smrt autora) *tehnomoći kao dignitetnog uporišta* svojoj obnovljenoj slobodnoj slaboći. Uostalom, barem je *praksa laži* taj alibi za sentiširanje, naime tekstura kakvu je Maleš u istoimenoj zbirci ispisao *otvarajući sve medijske međuigre* kojima smo kao Kaspari podvrgnuti u njihovu (tih igara) nagovaraštvu. Ali *kao osviješteni Kaspari* koji znaju da samo korištenjem jezika mogu koristiti i njime oblagajući svijet (i/ili obrnuto), dapače mu proizvesti i svoju autorski supostavljenu priču, priču fragmentarizirane žestine kojom se odbija svijetu nekritičko konstituiranje njegovih koordinata u individualnom autorskom govoru. Autor tako svoju poziciju *u-svijetu-proizvedenog* (trpnog!) okreće u svoju suverenu malu snagu – *jezik svojega pisma kao razgra-*

ditelja svijeta i oblikovatelja slabe tekstne slobode (možda:) melankolije.

Pa, dakle, ako je *Tekst* zaključke jednog koncepta poetske proizvodnje u pravom trenutku osvijestio i imenovao, a sam čuvajući svojem obnovljenom čitanju potenciju *vrlo profinjenih egzist-slikovnosti oksimoronijske zatamnjenosti* (a što se opet može pročitati i zahvaljujući reprint izdanju koje se nedavno pojavilo), a *Praksa laži* ponudila čitateljstvu vrlo *pokretljivu intermedijsku zaigranost* i spomenutu *fragmentarističnu žestinu* uz posebne pasaje *melankolijskih postemocionalnih* izvoda, onda se vidi da poetički ritam posljednja dva desetljeća hrvatskog pjesništva ne bi bio ni izbliza tako izoštrjenih kritičkih korektiva, a da ih se ne ogleda kroz ispisivanje poezije Branka Maleša.

Zorica Radaković: *U mraku mrtav čovjek*,
Zagreb 1989.³⁶

I pored toga što se u nekim Zoričinim pjesmama lirski subjekt pojavljuje u ženskom rodu, ni o kakvom ženskom pismu – uostalom, upravo načelno – ne želim govoriti. A spominjanje interopusnih komunikacija se već može uz čitanje zbirke *U mraku mrtav čovjek* razložnije objasniti.

Poetičku bliskost pisama Zorice Radaković i nekoliko drugih srednjemlađih autora, primijetio je još 1985. u jednom eseju Branko Ćeđec – pišući o mlađim hrvatskim pjesnicima. Tom je prilikom smislio i sada već često spominjanu oznaku *nova tekstualnost*, kojom se upućivao na nesumnjivu povezanost mlađih pisama s tekstualnim pjesništvom prethodeće, recimo, generacije.

I ako, dakle, spomenem i Branka Maleša te Vojislava Despotova, onda ću otkriti koja sam suzvučja čuo u prvim čitanjima tekstova Zorice Radaković. Kao prilikom slušanja albuma kakvog dobrog novog banda, u prvim sam čitanjima primao, osluškivao poznate signale. *Noise melodijski tamni sentiš*, Malešov *usklični guitar grunge* i Despotovljevi *pogo ritam humORIZMA APSURDA*.

Ovakva pomoćna mreža prethodnog iskustva, kritičarskom čitanju služi za testiranje svježine, odnosno različnosti ostatka materijala, a to se obavlja u sljedećim čitanjima. Ta druga čitanja utvrđuju zanima li ih ukupno djelovanje poznatog i nepoznatog materijala (gdje pojam *nepoznato* ne treba brkati s ori-

³⁶ *Oklo*, Zagreb 1989.

ginalnim). Međutim, pošto je potencijalnim, recimo ipak postojećim čitateljima valjda stupanj i odnos poznatog i nepoznatog različit – dolazimo do pitanja u kojoj mjeri pomoćne mreže što ih kritičari izlažu doista pomažu i, recimo ipak postojećim čitateljima.

Ovom načelnom pitanju kritičarski tekst može odgovoriti samo solo autorskom gestom, čuvajući se klopke autoritarne jasnoće. Stoga mi je odmah napisati da sasvim nejasno pišem u zbirci Zorice Radaković i poznate tragove Kerouacova *On the roada*, dok blještavu nejasnoću čokoladnog zlata skladbi grupe *Film* nalazim i imenovanjem indiciranu. I ponovo, možda upravo u nužno različitom slušanju *Filma*, možemo još jednom približiti tekstove Maleša i Z. Radaković.

Čini mi se da ovih dvoje autora slušaju *Filmovce* s dviju strana. Dok prvospomenuti, slušajući ih intencionalno naivnom toplinom sjete, kuša opskrbiti svoj gusti tamni sentiš, dotle Zorica Radaković zanemaruje rockerski naivitetno *Sunce sja i hladnožestokom postemocionalnošću* zahtijeva: *ubij mi pamćenje!*

Također, u posljednje vrijeme često spominjana odlika postmodernog stanja – *shizofrenost* – u tekstovima ove autorice se ispisuje *fragmentno inadekvatnom agresivnošću*, što se u proizvodnom obliku ostvaruje stihovnim strukturiranjem koje kao da prizivlje (ponekad odvija – melankolizirana) *sintagmatska skandiranja*. Čime se nesumnjivo provlači *Stones* + punk senzibiliteta.

A to je *senzibilitet bunta i zagubljenog kompromisa!* Koji radikalizira ionako nametnutu poziciju alternativnog lajfa, izvlačeći iz nje snagu *dignitetom* odustajanja... odsuća?

O čemu je to zapravo riječ?

Brojni ideologijski govori svojim su naredbenim gramatikama načinili gomilu izrazitih globalnih opasnosti. Militarizirane infrastrukture, efekti staklenika, ugodna černobilna ozračenost, kvadratne oči zrnate strukture, itsl., a čemu se svemu može suprotstaviti jedino relacija osobnog suicidalnog užića. Dobar strah – bez užasa.

Uz iskrenost radikalnog cinizma, užićevno konzumirati tako proizveden svijet. Pristati na zavodljive pokrete izideologiziranog svijeta, *odmasima* svojih *privatnih komunikacijskih zastavica*. No, dakle, baš *fino rasuti diskurzivni privatizam* jedan je od zanimljivijih manira zbirke *U mraku mrtav čovjek*, a možda je brbljivije zbijen u posljednjem, jedanaestom ciklusu (*U mraku stvarnost stvarna*). Inače, šezdesetak pjesama zbirke, raspoređeno je u cikluse od četiri (prvi ciklus: *Štura zelena slomljena klijesta*) do deset (peti ciklus: *Svemu se nadam*) pjesama, a već sami naslovi upućuju na brojne postmoderne odlike suvremenog pjesništva. Npr. ciklus *Kako da odem* kao i sljedeći (treći) *Grafiti iznad grada*, ukazuju na *svijest o paradoksalno ugodnoj civilizacijskoj zatočenosti* gdje zaziv Markiza de Sadea kao metafora toga stanja sjajno funkcionira, a Stublićev stih – prepisan s gradskih zidova – *Spasit će nas ljubav!*, oprimjeruje film svijesti takva stanja kao neusporedivo utopijski furkerizam.

Brojni tragovi sinkronog, ali i anakronog civilizacijskog okružja, spomenutu (post)emocionalnost i autokritizirano rebelijanstvo, motiviraju u grafitni uzvik: *Svemu se nadam*, kao jedinu (!) realnu (?) suvremenu nadu. Ova se početna neselektivnost, neustrašiva demokratičnost nade, međutim, vrlo pažljivo okreće izboru tragova koje će pustiti u sam prostor teksta. Ovo, pak, mimoilaženje programa i izvedbe, nije pitanje nedosljednosti nego, dapače, pitanje dosljedne potrage za sebi slič-

nim feelingom, onim koji također već poznaje sličnu nadu, žudnju, samoću.

Tako se tekst voljno omagljuje (termin K.B.) intermedijalnošću – i privlači.

Borben Vladović: *Odmor pelivana*, Zagreb 1990.³⁷

Još 1971./2. Zvonimir Mrkonjić u svojoj esejiziranoj studiji – razdiobi *Suvremeno hrvatsko pjesništvo*, piše o prvoj knjizi Borbena Vladovića kao knjizi tekstova koji stoje na čelu jednog konkretizacijskog toka pjesničkog pisanja. Ne samo prvom knjigom *Balkonski prostor* iz 1970. nego i narednim knjigama, zbirkama poetskih tekstova, a prije svega zbirkama *Vrulje* iz 1980. i *Knjigapeгла* iz 1982., Borben Vladović ispisuje zanimljivo poetsko i poetičko mjesto u suvremenom hrvatskom pjesništvu. Naime, kao što je i za prvu knjigu uočio Zvonimir Mrkonjić, Vladovićevo pjesništvo ima specifično uklapajuće mjesto. On se suverenom autorskom gestom nadostavlja u prethodeća pisma Bore Pavlovića i Josipa Stošića, a sinkronizirano se kreće uz poetsko pismo Ivana Slamniga.

Već kroz prve tekstove, a zatim i u ostalim knjigama, Borben Vladović ispituje samu tvorbenost teksta. Polazeći od već ispisanih (uvijek – već ispisanih) formi, stilova i tema, on im se okreće ili ponavljanjem poznatog materijala i poznatih kanona, ili, pak, njihovim – obnavljanjem. Ovim postupcima ispitivanja odnosa između tekstovnih struktura, Vladović u sedamdesetim godinama, zajedno s pismima Ivana Rogića Nehajeva, Milorada Stojevića i zatim Branka Maleša itd., uvodi u hrvatsko pjesništvo upućenu i artikuliranu informaciju o mogućnostima tzv. osamostaljene tekstne proizvodljivosti.

³⁷ *Quorum*, Zagreb 1990.

U knjigama iz osamdesetih godina, kao i u najnovijem rukopisu *Odmor pelivana*, Vladović opušta istraživanja tekstualne proizvodnje, mekšom i narativnijom gestom povezuje spomenuta prethodna iskustva te ponovno izvjesnom obnavljajućom gestom propituje empirijsku i pomalo zidićevsku vidnost. On tu dodaje novi osjećaj za prividno obraćanje realnom zapažanju, koristi imena različitih drugih autora, i to uglavnom drugomedijskih autora, pridaje njihovu tekstualiziranju esejistički ton. Međutim, taj esejistički ton ukida svoju esejističnost alogičnim korištenjem nizanih podataka, postupkom koji se ne oslanja na kakva nadrealna mucanja nego na vrlo privlačnu pričljivu privatizaciju koja, kao autorska mistifikacija, uvjerljivo zamjenjuje trošne oblike emocionalizacije i uz blagu koprenu parafraze izriče lucidni hladnosenzacijski novi sentiment posebno profinjene likovne senzibilnosti, signalizirajući i lakokotacijsku emisiju znakova locusa.

Bruno Andrić: *Zavod za zaštitu zdravlja,* Osijek 1990.³⁸

Kućni pisac *Književne revije*, Bruno se Andrić dosada objavljivao, osim svakodnevno u lokalitetima Osijeka, i u fanzinu – studentskom kulturnom rijeku *SKULT*, zatim u podlistku za kulturu *Glasa Slavonije KULT* te u *Književnoj reviji*.

Poezija dosjetke bila bi prva natuknica iz blizine Andrićeva pisma, naime Kritika i publika dosada su u Brmbinim stvarima prepoznavale sljedovatelja tzv. poezije dosjetke, kakvu su u posljednjih pola stoljeća hrvatske književnosti pisali npr. Ivan Slamnig, Zvonimir Balog, Dražen Mazur, Borben Vladović, a od mladih vrlo zapaženo Edi Jurković itd.

Početci, beskraj, Brmba... je rođen krajem šezdesetih u Osijeku, a po svemu sudeći za ostali će se dio priče morati pobrinuti infinitiv. Brmba je beskrajno autohumoran i beskonačno zabrinuto dobar.

KULTER, ili – Kulter, dakle Brmba ni u jednom od bučnih događaja proteklih nekoliko godina nije odstupio od svoje pozicije. To je pozicija koja je bespogovorno već opisana rečenicom: *Uvijek u prvim redovima!*. U prvom redu – Ja! I kada je File u zagrebačku jesen 1991. pjevao *Ja sam samo slučajno ja*, teško se čulo glas pjevača jer je Brmba iz prvoga reda bio glasniji, jasan.

Brmba. Fanzinski non–haiku trash–dance pjesnik. Sam svoj performance. Predstavio se Čegecu jedne ponoći ispred Wallosha: – *Mene zovu Nečastivi. Zato što nikada ne častim.*

³⁸ *Noisekunst no. 2*, Osijek 1990.

Brmba je prvi glumac koji je krajem osamdesetih pripremao i izvodio u kultnoj SKUC-ovoj predstavi, u probnom periodu, lik Kaspara Hausera, lik rađen prema dramskom tekstu Petera Handkea. Pet posljednjih mjeseci 1991. tražio je prijem u ZNG te je dakako i primljen u čuveni Šipcov, Dombin i Filetov prištapski sastav, sastav koji svoje skladbe nije izvodio samo u SC-ovom podzemlju nego puno češće pod vedrim noćnim nebom na kojemu im je bio zadatak svaku zvijezdu pretvoriti u zvijezdu padalicu (kako to već bilježi skriptor *Glasa Slavonije*).

Milorad Stojević: *Tezoro* (rukopis), Rijeka 1990.³⁹

Milorad Stojević jedan je od najznačajnijih autora tzv. Tekstualnog pjesništva sedamdesetih godina. To je pjesništvo svoje poznavanje prethodećih poetskih koncepata u hrvatskom pjesništvu, uz nove teorijske informacije kasnog strukturalizma i poststrukturalizma, iskoristilo za zasnivanje svoje nove poetike. Ona je kritički odmaknula poziciju dotad ispisanih intimističkih i zavičajnih te užefilozofijskih, u poziciju materijala koji ima jednaku upotrebljivost kao i bilo koji interpunkcijski znak ili foto npr. otisak ili, opet, grafička intervencija. Jednostavno, pjesnici tekstualnog pjesništva dehijerarhizirali su tekstotvorne elemente, doveli su u pitanje samu osnovnu razdiobu tekstovnih struktura na formu, temu i stil jer su ravnopravnom gestom tretirali sve potencijalne dijelove nekog teksta.

Znači, u pitanju je ispitivanje jezika poetskog jezika, upravo njegove jezičnosti same.

Dakako da je takva istraživačka pažnja Milorada Stojevića uputila pozabaviti se i samim žanrovskim jezikom poezije, tako da je on vrlo brzo u svojim zbkama izfokusirao svoju pažnju na tradiciji. Već u zbirci *Iza štita* 1971., dakle u prvoj svojoj zbirci, Stojević koristi poznavanja starijih književnih oblika, ali i književnih govora. U sasvim doslovnom smislu, Stojević koristi jezik recimo čakavskog pjesništva, što u zbirkama iz sedamdesetih biva jednim od elemenata Stojevićeva izraza da bi to u knjizi *Rime amorose* iz 1985. bila osnova njegove obnove razgradbe tradicijskih kanona. Njegovi *Viseći vrtovi* iz 1979. poka-

³⁹ *Quorum*, Zagreb 1990.

zuju poseban tretman najpoznatijeg pjesničkog oblika – soneta, u Stojevićevoj izvedbi. On se tu bavi čak najsloženijom sonetnom izvedbom – sonetnim vijencem, i to u projektu izmicanja njegovim pravilima, ali uz sva poštivanja osnove takvog oblika. U spomenutim *Rimama ...* iz 1985., Stojević povezuje ta dva svoja interesa: sonet i čakavštinu u već opisanom osnovnom jezičnom istraživanju materijalnosti poetskoga znaka.

U rukopisu *Tezoro*, ovdje ponuđeni na uvid postupci obnove i razgradnje tradicijskih tragova, iznova su koncentrirano zapisani. Formalni, stilski i tematski elementi rukopisa *Tezoro* još jednom su izrelativizirano postavljeni u strukture štokavštine ovaj puta, a ezoterija što je proizvodi neustanovljiva motivacija neobičnih slika, priča i misli, nudi oporu tamnoemocionalnu svježinu. Sjene ne–poznatih likovnih ili glazbenih djela, tragovi ne–poznatih mitologijskih likova neke ne–poznate povijesne slike i vrlo osjetne pesimističke i zlokobne atmosfere – suvremenog povijesnog stanja.

Simo Mraović: *Superman & Batman* (rukopis),
Osijek 1990.⁴⁰

Pred rukopisnom novom zbirkom Sime Mraovića imamo se prisjetiti kako pripada autorima časopisnog uzvrata biblioteke *Quorum*. Uz Krešimira Mićanovića, on je najizrazitiji primjer uspješne korekcije koju je svojim informacijama izvršio upravo časopis *Quorum*, dakako korekcije na već uobličenom pismenom rukopisu. Naime, sam časopis je dao konačno jedan zaključbeni uvid u poeziju tekstualizma u hrvatskom, a i širem kulturolozijskom prostoru te zatim naznačio intermedijalna tražanja kao dobar moguć put intertekstualnih omekšanja u smislu rasterećenja prvotne poetske Jezičnosti od bavljenja poezije samo svojim (uže shvaćeno) jezikom, beskonačnim literateroriziranjem. A Mraović je tim putem iz zbirke *Sezona otrova* u zbirku *Rimljanima nedostaje milosti* krenuo vrlo sigurnim *ukošenim stajanjem u mekim drogama*.

Dakle, sredina osamdesetih bila je vjerojatno posljednja potrebna zgoda tekstualnog pjesništva u Hrvatskoj. Ona je zatvorila skoro dvodecenijski tijek tehnojezičnog poetskog ispisa. Desetak godina istraživanja i novina + još nekoliko godina nadostavljenih manireski. No, Simo Mraović svoju *Sezonu otrova* objelodanjuje u *Quorumu* 1986./87., i to u, sada već može se napisati – ne višeodgovarajućem vremenu – za tekstove tehnojezičnosti. Tako je ta knjiga zapravo bila, kontekstualno gledano, okašnjela, ali pismenost kojom je svoje tekstove elasticirala u već napisanom prostoru kao i plus kakvoće u pravcu emfatične mekoće, učinili su preduvjete pozitivnom dočekivanju te

⁴⁰ *Književna revija*, 1990.

zbirke.

Zapravo se slično događalo i s tehnosavršenim zbirkama objavljenim 1985., naime to da je pozitivan kritički doček knjiga bio određen već časopisno otisanim drugačijim tekstovima, premda je kasniji pažljiviji razvid ukazao da je bila riječ ipak o okončanju jednog većeg poetološkog ispisa, a ne njegovo okašnjenje... U svakom slučaju, Simo Mraović je doista časopisnim otiscima vrlo brzo pokrio slabosti prve zbirke, odnosno izalibizirao ih, ukazujući na to da je jedan tako umješno izvježban repertorij tehnojezičnih postupaka sasvim potreban ispis – možda ne kontekstu, ali daljnjem autorovu tekstu svakako!

Naime, nakon što je u prvoj knjizi uvježbao metar, odnosno ovjerio svjedodžbu poznavanja poetologijskih predmeta tekstualizma, Simo Mraović je takvom iskustvu pridodao i izrazio sentiš omekšanje. Imenovanjem brojnih autora već spomenutog perioda i poetskog tijeka, moglo bi se naznačavati pred/podtekstni raster Mraovićeva pjesnikovanja, međutim u nizu autora koje se kod takva re/konstruiranja primateljskog obzora mogu očekivati, pojavljuje se i iznenađenje zaboravom cesarićevske ozvuke.

O čemu je riječ?

O klasičnim motivima ljubavne poezije koje autor nadalje kombinira s ukošenim realizmom jedne albaharijevske egzist-postmučnine ili, pak, s ozvučjem novog američkog non fikcionalizma.

Sva su ta pročitavanja stanja otprilike i priručna, ali mogu uputiti na ključnu zanimljivost nove Mraovićeve knjige *Rimljanim nedostaje milosti*: spoj tehnološkog sofisticiranog umijeća i novoomekšale liričnosti.

A ako li je riječ i o sljedećim Mraovićevim pjesmama, onda upućujem na završetak pjesme *Cigarettes manoli!*

Tomislav Matijević: *Pjesme* (rukopis), Zagreb 1990.⁴¹

Pjesme Tomislava Matijevića su početnog tradicionalnog osjećaja. Kada se piše *tradicionalni osjećaj*, onda se u Matijevićevu slučaju ima istaknuti pažljiva obnova jednog dijela Ujevićeve motivike. I to onog dijela koji čitamo u ležernije raspričanoj Ujevićevoj posthumi, u zamračenom ogledanju urbanog polusvijeta. Osim toga, Matijević od Ujevića odlazi i s najpoznatijim reinterpretacijama odnosa tijela i teksta. Iz motivskog preklapanja tih oznaka proizlazi i kritički osamostaljen subjekt pjesme. Naime, tradicionalniji problem smrtnog tijela nije samo modernistički zamijenjen besmrtnim tekstom nego i sinkroniziranom sviješću teksta o intertekstualnom zaboravu, kao jedinom izvjesnom egzistencijom pjesme.

Takav tradicionalizam sugerira vrlo suvremen osjet kulturno-ologijsko-civilizacijskog, recimo – uvida. Uvida koji se konzervativno okreće tekstovnoj sigurnosti, kao jedinom mjestu kojemu se s povjerenjem prepušta upravo nesigurnost, priznanje o identitetnoj nesigurnosti. Tu vrstu konzervativizma čitamo kao postmoderno osviješteno, dakle napuštanje univerzalnog cijelosnog uvida. I uspostavljanje novog povjerenja – tekstu, uz opet nedvojbenu svijest i o tekstnoj prijeveri – izmicanju ispod autorskog potpisa.

Dakako da tako otežana sloboda tekstnog subjekta nema mnogo izbora u kakvoći svoje emocionaliziranosti: ključno je stanje Matijevićeva tekstnog subjektiviteta mirni shizofreni

⁴¹ *Quorum*, Zagreb 1990.

strah, dapače posljedica takva stanja.

Mirnoću svojega iskaza, Matijević kuša pribaviti uvezanim oblikom pjesme u prozi gdje se toj prividnoj formalnoj proznosti suprotstavlja iskidana motivska postironijska izravnost. Njeno je motiviranje neobično povezivano s iznenadno uvođenim drugomedijskim tragovima, što sve skupa prvotno tradicionalni osjećaj i svojevrstu konzervativnost male tekstne sigurnosti – čini vrlo prihvatljivim pjesničkim konceptom. Tako dobivamo rukopis vrlo suvremeno oblikovane inkoherentnosti, shvatljivog i izuzetno zanimljivog senzibiliteta.

Vlado Martek: *Postpoezija* (rukopis),
Zagreb 1990.⁴²

Oko dva desetljeća Vlado Martek subverzira svoj autorski ulazak u književnost. Piše desetke samoizdatnih knjižica koje se provociraju poezijom, ali joj ne prilaze bliže od izravne odgode/izjavne odgode ulaska u njezin medij. Nastupajući s likovnjacima, multimedijalistima, Martek je u poeziji zagriženi auto-stoper, poveze se komad puta u kakvu časopisu ili, napokon, bibliofilskom TAMIZDATU, ali...

Vlado Martek je sakupio svoja tekstualna iskustva u rukopis koji priznaje izravno svoju poziciju poezije. To nije općenito nikakva velika stvar, nije niti nešto posebno, ali ako se to promatra u kontekstu njegove dosadašnje djelatnosti koja je bila naglašenije neknjiževna, onda to ipak postaje temom pisanja o njegovu pisanju. Međutim, valja ipak vidjeti da li i bez priče o takvu predtekstnu bavljenju riječju (izložba, akcija, samizdat,..) imamo što pročitati i u njegovim tekstovima. Ova se problematizacija postavlja na sličan način kao u slučaju tekstova Josipa Stošića, a njeno razrješenje treba i izvesti na sličan način. Drugovrsno autorska pokretljivost Vlade Marteka, uobličila je trag iskustva koje je čitljivo. Može se čitati. Dapače, sasvim je izvjesno suvremeno u svojim nastojanjima izmisliti autoru sličan lik – lirski subjekt koji će često pripovijedati sasma razložno i opuštenoesejistično. Ta samoesejizacija lirskog subjekta koji se imenuje *Martek*, posljeduje i osjetljivošću za pismovnu pokretljivost jer se on – lik? subjekt? *Martek*, vrlo duhovito zabavlja svojom poezijskom funkcijom – akcijom, tražeći

⁴² *Quorum*, Zagreb 1990.

opravdanje za zapise u kojima će biti potpuno neodmaknuto intimističan, prepušten emocionalnom, egzistentnom, ogoljeno liričnom.

Tu Martek postaje reduciran, dapače emfatičan, a kreće se u posve trošnom području općih motiva.

Martek kombinira konceptnu svijest odricanja tekstnog izraza sa sviješću o neumitnosti čina poezijskog zapisivanja i tako ugrađuje senzibilitet art djelatnika u oksimoroničnu i ostarjelu gestu neoneo avangarde.

Post pozicija Zapisivaoca odricanja od pisanja, sama opravdava svoju avangardnu konzervativnost – osjećajući je kao nužno stanje u svojevrsnom post stanju, stanju koje i priznanje o grijehu negriješenja konačno čini suvislim i mogućim. To je ono što i rukopis Vlade Marteka čini dobrodošlim.

Hervé Bazin: *Guja u šaci*,
Zagreb 1991.⁴³

Uvijek me je posebno odbijalo čitati romane s naznakama *autobiografski*. Jer ako nemamo neku posebnu želju saznavati pozitivne podatke o nekomu koga već poznajemo, bilo iz čitanja drugih njegovih dijela, bilo iz područja djelovanja toga autora, onda je poticaj za čitanje takve knjige umanjen.

Osim toga, nije baš previše izvjesno da ćemo upoznati neke posebno dinamične ili, pak, žestoke događaje, jer je pak riječ o događajima koje je autor prošao, dakle – preživio, jer je tijelo teksta koji se sjeća svega nečeg, tu s nama, autobiograf je odživio te nam je zapravo povišen stupanj sigurnosti za sudbinu glavnog lika.

Takvom autobiografskom romanu pojavljuju se stoga pojačani zadatci na planu stila, napose emocijskih emisija. Naime, ako čitamo roman osamdesetogodišnjaka o njegovu djetinjstvu, onda nam je taj roman dužan uzvratiti izuzetno uvjerljivom pričom. Ako je taj osamdesetogodišnjak k tomu upravo književnik koji je već ispisao gomile stranica i romana, onda je naša čitateljska odluka tim hrabrija. Dobro, mi u ovom slučaju imamo inercijsko – povjerenje same biblioteke koja je knjigu otiskala, jer u biblioteci HIT teško da ćemo naići na potpune bljuzge (osim dvije-tri iznimke: Lakićević, McCullough, Mihelič), kao što će i osobito post/moderni rukopisi biti rijetki (Calvino, pa najznačajniji Araličin roman uopće – *Psi u trgovištu*, dakako – Patricia Highsmith,..).

⁴³ Republika, Zagreb 1991.

I tako, ako se ipak odlučimo čitati autobiografski roman Hervea Bazina, onda ćemo biti zadovoljeni u svakom smislu, koji nam autobiografski roman može pridati.

Bazin nas, naime, uspijeva iznenaditi napetošću koju izgrađuje suprotnošću između nostalgijske topline koju očekujemo od priče o djetinjstvu i emotivnog negativiteta koji elaborira iz najne očekivanijeg odnosa – odnosa prema majci.

Tako postavljena opreka od ovoga romana proizvodi topli roman o mržnji. E sad čitateljev pozor počinje.

Bazin ispunjava i obvezu stilističke zanimljivosti, i to osobito u prvom dijelu romana u kojemu bi bez solidnog, dakle mikrostrukturiranog dinamizma (na razini manjih dijelova teksta), vrlo brzo postao dosadan u ljepljivoj dobroj nostalgiji. E, zato on u tom dijelu neprestano dosjetkari i uspijeva zadržati čitateljsku pažnju, premda su mu neke od komentatorskih ili autokomentatorskih dosjetki prejednostavne. Međutim, upravo tako on početno ne udaljava jednog klasičnog, pa i prosječnog čitatelja hitovske namjere te zadovoljava tog realističkog primatelja čak i širim opisima prostora te prvim naznakama situacijskih opisa likova. Prilično preciznim društvenim smještajem svoje obitelji kao i prvim dosjetkaškim opaskama na račun te pozicije, Bazin nas nakon uvodnog vezivanja uz dobrinu njegove bake, ubrzo dovodi do zloće njegove majke. Tu zloću Bazin povremeno pojačava do iracionalnih rubišta, ali nakon posljednjeg pojačanja slike zla u rođenoj majci postupkom izjednačavanja, tj. prisličenja ja–lika s njom, ta žestina zla upravo iz istog razloga gotovo oslabljuje.

Na tom mjestu Bazin ovaj topli roman o mržnji uspješno završava.

Savršeno konzumentan književni proizvod.

Nada Prkačin: *Tamo gdje nema rata*,
Vinkovci 1992.⁴⁴

To je jedan pošten roman. Poštenih namjera, poštenog autora. Tako bi zacijelo napisao rezolutni eticist estetike Jakov Ivaštinović. Naime, nijedan se redak zapisan u knjizi Nade Prkačin ne može otkriti kao krivorijek ili kakva neupućenost (literaturno, tj. lektirski upućena je transparentnijim tekstovima, gotovo bestselerizmu).

Već ove tvrdnje pokazuju pokušaj bavljenja istinom u iskazu novinarice autorice romana *Tamo gdje nema rata*. Takav si je kritičarski naivizam dopustiti, iako nimalo nije dvojiti oko jasnoće i uočljivosti toga naivizma. Otkuda, naime, ideja baviti se istinom? Ispada li nešto posve nevjerojatno: Znamo je? Ni autorica, ni njezine u knjizi zapisane riječi to ne tvrde. No je li to, dakle, razdvajati autoricu od njezinih redaka?

To svakako. Premda sve uvodne, odjavne i predgovorne riječi te knjige navode na činjenicu izrade romana od stvarnih reportažnih tonskih zapisa jedne radijske novinarice koja se zove Nada Prkačin.

Želja je napisati da su ti knjigovni retci napustili svoga autora i sada neopozivo traže novoga autora u moralu svojega i svakoga daljnjeg vremena. Traže autora u sjećanju svoga sadašnjeg, još izreferiranim zbivanjima bliskog vremena i tako čine manji paradoks: potiču sjećanja na sada. To, međutim, dovodi i novi čitateljski problem na scenu recepcije. Tko će se tim ro-

⁴⁴ *Glas Slavonije*, Osijek 1992.

manom moći sjećati toga paradoksalnog *sada*, točnije: kojeg će se njegovog dijela moći sjećati tko?

Na ovakvo razmišljanje izravno navodi ovitkovni zapis Branka Kune: *Sada se vidi tko je tko, česta je bila izreka labirinskog prostora podrumske i rovovske civilizacije Osijeka, a vjerojatno i svih drugih bolnih hrvatskih postaja križnog, a povijest nas uči i križnog puta. S neiskazanom moralnom prosudbom svega što je izrečeno, autorica stvaralačkim postupkom oduzima pravo čitatelju na ravnodušnost. Značajno je zapaziti, uočiti Kuninu tvrdnju o neiskazanoj moralnoj prosudbi, dakle složivši se s tom tvrdnjom valja istaknuti: riznica nekoga kasnijeg sretnog hrvatskog zaborava moći će se tom romanu navraćati bez odbojnosti spram moguće socrealnog idealizma, didaktički izgalamljenog. Nada Prkačin izlaže traumatski realizam, svijet jezične pustoši. Svijet koji (iznova) uči jezik svoje vlastite sudbine. Jer kreće iz potrebe i želje svjedočiti. Pa zapravo uči iz vlastite sudbine. Sviješću o potrebi i upitnoj također smislenosti svjedočenja, taj svijet, znači, istodobno i uči jezik svoje sudbine i uči iz nje. Kada čini ovo drugo, tada neupitno ostaje u svojoj sudbini...*

Kako pokazuje i sam tijek romana, ostajanje u svojoj sudbini izgrađivalo se iz razlike: spram onih koji su odstupili od moguće i njihove takve sudbine i onih koji joj pristupljaju te napokon onih koji joj izravnijim zlom žele uskratati.

Tako se to i vidjelo tko je tko, jer se u samorazgledanoj svojoj zajednici ustanovilo gdje su frontovi: i oni tjelesno—oružani (spram napadača, četnika, ex JNA) i oni društveni (Zagreb, poznatiji kao središnjica, tj. niz neodmjerenih, glasnih i neupućenih izjava nekih od vodećih hrvatskih političara i/ili djelatnika javne riječi) i već spomenuti moralni front (oni koji su otišli/ oni koji su ostali). Taj posljednji prvi će, pak, gubiti jasnoću i to

se neizravno, ali samosvjesno predviđa u onom *sada*, upozorava autorica.

U iskazu: *Sada se vidi tko je tko*. Iako se taj *sada* u prvi tren uspostavlja prema prošlom vremenu (u kojem se *NIJE znalo tko je tko!*), u njemu postoji i nedefinirana, ali gramatički upravo otvorena izravna razlika prema *sutra* (u kojem se ponovno *NE ĆE ZNATI tko je / bio/ tko!*). A i nju ubrzo društveni frontizam počinje dekodirati upravo iz *jučer–iskustva*. Tako se uspostavlja vrijeme u kojem se samo živi, a kada se to življenje kuša opisati, onda se rabi jezik, nužno *jezik–jučer* i svjesno ili nesvjesno iskazuje već iskodiranim–*tragično sutra*, sviješću o ukinutom, već osporenom *sada*, izloženom višestrukoj opstojnosnoj uskrati.

Vrlo ubrzano ratna sudbina onih koji su ostali sprema u podrazumijevanje čistu razliku spram suprotne strane oružanog fronta, a najtežim ranjavanjem počinje osjećati prestrašenost praznine iza sebe, grad kojeg nema, koji je pao, iako nikada nijedan oružani protivnik nije i ne će proći kraj njih.

I na kraju je reći ono što se svo vrijeme odgađa reći iz nekog također naivnog uzmicanja od crne boje koju je roman uistinu izlio. Dakle, to je roman koji spaja naivnost i moralnost i pokazuje da im je smrt najbliža.

Izraz toga romana inadekvatan je spoj zamišljenoga srednjoškolskog sastavka, krimića tvrdog kuhanja, literaturnog patosa (Remarque) mudrih bestselera i ponajviše pozorne reportaže. Ta se reportažna dimenzija oprema različitim (inače u konkretnom poslu zatomljenim) i nesnimljenim osjećajima čovjeka–žene–izvjestiteljice i u tom se dijelu, tj. sloju romanesknog štiva, i pohranjuje sama književna, prikriveno ispovjedna, noseća tkanina literarnosti ovoga romana.

Koliko god takav prvi opis izraza romana *Tamo gdje nema rata* ispisivao i blažu pokudu, on je prije svega i još jednom tvrdnja da vrijeme *u* i *o* kojemu je Nada Prkačin pisala, nije ni imalo svoj izraz. Imalo je samo tragičan usud i mogućnost što rutiniranije biti zapisano, ili neposrednim novinarskim izvješćima, ili neposrednim vojnim naredbama. U, dakle, radionicama porabe jezične sposobnosti denotirati, faktografirati. Ili jezikom zadavati izvršenja, ili o izvršenom izvješćivati.

Sve dok sav taj jezični kompleks – privremenog zbroja intenzivnih upojedinačenja – ne bude povijesno poznat i u jednom i u drugom svom tijeku, dotad će vjerodostojnost toga vremena bitno čuvati isključivo autorske knjige, zapisi i prvog dijela toga tijeka. Knjige poput romaneskno pohranjena i uobličena niza reportaža u potpisu Nade Prkačin.

Premda u surovoj povijesno dokumentarnoj kasnijoj analizi ta svjedočenja često imaju tek poziciju usmene predaje, njihov trag kritičnosti i individualnosti bogato će nuditi jake jezične korekture pismenim čitateljima neke *tada sadašnjosti!*

Potragu je smrti taj reportažni tijek pratio i na koncu uve-
zao i u dvostruku autorsku smrt: jedna je od najčešćih riječi koju Nada Prkačin upotrebljava, riječ koja slabo indicira privatnost (kao jedinu zapravo stvarnu gestu) u ovjeri spomenutog kolektivnog frontizma onih koji su ostali. Riječ *tužno* supstituira riječi *smrt*, *umiranje*, *pogibija*... Tu je zamjenu ostvarila privatnost. Ona je najteže preživljavala u takvu vremenu bez jezika, ali se u navirućim gestima krhko naznačavala, žudeći stalno svoje pojedinačnosti, samoće i zatim puno zaboravnijega i metaforičnog umiranja, no što je ono djetinjasto, ali i često (! i !!) surovo stvarno umiranje kakvo nudi završetak romana *Tamo*... Što može književno-kritičarski diskurs pred činjenicama koje pamti taj roman? One u posljednjem poglavlju kompi-

lacijski pucaju u pokretanju iskidanog filma magnetofonske vrpce svijesti glavnog lika, u njegovoj kompilacijskoj smrti.

Na naslovnici knjige gledamo pusti barikadizirani kolosijek, fotografiju praznine snimatelja Gorana Pichlera, a predgovor piše Berislav Filaković. Knjiga tako otkriva i još jednu dimenziju ratne medijske mobilizacije: jer novinarici Radio postaje *Osijek* predgovor i pogovor i lektorski posao rade kolege novinari. Takve su uže kontekstne samomobilizacije paradigmatički dosljedno presudni činitelji u svim vidovima slavonske ratne istine, obrane.

I što još važno napisati o romanu u toj knjizi? Pojavljuje se u vrijeme kada je prošlo godinu i pol dana od zbivanja koja su proizvela i te (literarizirane) reportaže.

U to vrijeme slavonski i baranjski ratnici i dalje ginu, čak i u pasivnom stražarenju na tom slavonskom frontu na kojemu globalnim jezikom navodno više nema rata.

Stanko Andrić: *Povijest Slavonije u sedam požara*, Zagreb 1992.⁴⁵

Pošto se ovdje zapravo prikazuje knjigovni obzor koji je Slavonija u 1991./1992. ili načinila, ili imala prilike uz velike napore recipirati te pošto pametnom čitateljskomu sladokustvu ima mjesta sklanjati se i u retke Andrićeve knjige, zabilježiti je i njegovu knjigu *Slavonija u sedam požara*. Ovdje je odmah u strategiji nastupa knjige zanimljiva bilješka na koricama koja ističe da autor (inače dvadesetpetogodišnji klasičar iz Strizivojne) osobito drži do činjenice da je knjigu završio godinu dana prije izbijanja rata te nam već postavlja barem dvoupitno raskrižje: je li nam to značajno jer se smatra anticipatorski kodificiranim ili mu je to važno iz potpuno drugih razloga. Čak suprotnih kojima pristojno i diskretno napominje da ne želi od stiha i označitelja *Slavonijo, zemljo plemenita* parazitski prisvojiti označeno *Trznica*, a što su, nažalost, kroz veći broj naslova zbog – ratnih knjiga mnogi beskrupulozno napravili.

Priča povijesti i povijest jedne podnebne Priče, nisu ovdje nikakva igra niti igrarija nego raskrivanje identitarnih emitema koji, dakle, ovjeravaju i pune humanitet koji u njihovu aktivnom polju nudi svoj intenzivan i snažan ulog egzistencije. Egzistencija je omjeravana o emisiju povijesti, pojedinačna i skupinska genska kodifikacija pružaju produkcijsku i koprodukcijsku humanost jedne plemenite melankolije, konkretno potvrđene i pjevanom, i pričanom, i pisanom poviješću. Povijesnost je materijal za proizvodnu pojedinačnost, za čovjeka kao neodko-

⁴⁵ *Glas Slavonije*, Osijek 1992.

pirivi stil komunikacije sa svakom suvremenošću, dapače upravo tom koja je aktivna.

Htjedoh napisati, proza se Stanka Andrića čita jezično-stilskom ugodom, njegovo pismo je tjelesno kultivirano afaktografiranjem, odnosno aplikacijom povijesnih priča u najjednostavnijoj slici djetinjstvenih priča ili, pak, *prikoplotnih* ogovaranja podataka.

Povijesnost kojom se Stanko Andrić bavi u svojoj knjizi, samo je nježno ljubavno vezivno tkivo koje služi raspoloženom diskursu za potkrjepu vlastite, ionako pouzdane vjernosti pismu, koja je, međutim, ponajviše naklonjena metaljubavi, bez obzira na vezu.

Guide Out Of The War – Slavonia And Baranja 1991./1992., Osijek 1992.⁴⁶

Doslovno, na koncu: 336 stranica + zemljovid Istočne Slavonije s crtom fronta na dan 3. siječnja 1992. (tj. na dan stupanja na snagu *sarajevskoga* ili *Vanceova mirovnog plana*), doveden do tiskarske faze u svega 35 dana (od 15. ožujka do 20. travnja 1992.). Za mjesec i pol dana od predaje tekstova u tisk, knjiga je bila gotova (tehno fakti: format 36 x 11, full color, plastifikacija).

Nulti dio knjige sastoji se od uredničkog predgovora i pjesme *Guards*, tj. slovnoga teksta pjesme ratnog dark'n'garage – sastava koji je nastupao pod nazivom *Noise Slawonische Kunst* i, za razliku od svih drugih hrvatskih glazbenih ostvaraja, odlučio je zapisati traumatsko i iskreno ratničko iskustvo bojama koje nisu simplificirano-budničarski angažirale svoj osnovni rockerski poriv nego ga zalagale za novobučni glazbeni znak Slavonije, znak koji svojom baštinom izravno shvaća i Ivana Kozarca, ali i Jacquesa Attalija i Petera Handkea, kao i Stevea Albinija, znak koji bespogovorno razgrće svoje vlastito iskustvo rata i vrlo rado ga se odriče puno prije bilo kojega unovčenja sudbine. Prvi dio knjige u nešto opširnijim sintetičkim tekstovima izlaže sedam ratom aspektualiziranih uvida u sadašnjost i prošlost Slavonije i Baranje. Poanta toga dijela knjige je u razumijevanju suodnosa dvaju od spomenutih sedam tekstova: teksta *Povijest Istočne Hrvatske* (dr. Stjepan Sršan) i teksta *Tradicija slavonske kulture je suvremenost* (mr. Julijana Matanović).

⁴⁶ *Književna revija*, Osijek 1993.

Ova dva teksta nude odčitavanje identiteta našeg podneblja, identitetnosti čije, potom, pravno ustrojstvo, vrste susjedskih ugroza itd. (o čemu kazuju ostali tekstovi toga prvoga dijela knjige) zadobivaju ozbiljno i uvjerljivo potkrjepljenje jer je očito u Slavoniji riječ o podneblju koje SE zna misliti.

Drugi dio knjige. Prvi se dio knjige zove *Slavonija i Baranja u ratu*, dok se sljedeći naziva *Gradovi Slavonije i Baranje*. U tom drugom dijelu *Vodič* štuje žanrovski zahtjev te predstavlja slavonske i baranjske gradove u zemljopisnom poretku od Istoka prema Zapadu te započinje Ilokom i Vukovarom, a završava Novom Gradiškom. U zaokupljenosti ratnim, ali i osnovnim sudbinama pojedinih gradova, *Vodič* je poglavito usmjeren na istočni dio ovoga područja i u tom nas smislu upozorava i urednička napomena dodana *Uvodniku*. Ona kaže: *Vodič se bavi poglavito istočnom Slavonijom i pretpostavlja postojanje odgovarajućeg paralelnog vodiča zapadnoslavonskim prostorom, čija je sudbina ratno vezana naglašenije s izvan-slavonskim hrvatskim gradovima. Samo smo u općim tekstovnim dodirima prilazili sudbinama općina–gradova izvan Slavonije, i to u slučajevima mjesta koja su ionako bila slavonska u starijem i širem smislu.*

Treći se dio knjige naziva *Nepotpuni resume*, a sastoji se od teksta *Nepotpuni resume razaranja izazvanih ratom u Slavoniji i Baranji*, zatim teksta *Kratak popis osoba osumnjičenih i optuženih za ratne zločine* (ponajviše vezano uz sudbinu Baranje). To poglavlje, kao i cijela knjiga, završava kvadratima postmodernog stripa iz Vinkovaca Dubravka Matakovića.

Četvrtim se dijelom knjige čitaju povijesne mape i fotografije gradova i sela prije razaranja.

Petim se zatim dijelom knjige odčitavaju mape ratnih front razgraničenja i stupnja oštećenosti pojedinih dijelova gradova, kao i fotografije koje to dokumentiraju.

Šestim se dijelom knjige čitaju vizualna i bilješkovna dokumentiranja intelektualnoga, tj. užekulterskog odgovora na zbiljnost rata.

Sedmi dio, odnosno – nadostavljanje šestomu, bilješkovi su portreti autora pojedinih tekstova koji, dakle, predstavljaju istaknutih tridesetak od najuglednijih slavonskih intelektualnih boraca 1991./92.

Siniša Glavašević: *Priče iz Vukovara*, Zagreb 1992.⁴⁷

U pristupu vukovarskom ratnom pismu⁴⁸ nametnula se autoreferencijalna slika prikazivateljeva/kritičareva pisma puno jače nego u bilo kojem drugom dijelu osvjetljenja suvremene književnosti. Izvorno vukovarsko ratno pismo uglavnom je određeno pojavom memoarskih zapisa, međutim najveći je pozor, nakon dakako knjige Siniše Glavaševića, izazvala pomalo kontroverzna monografija *Vukovar*, objelodanjena 1994. u Koprivnici. Ta je velika knjiga jednostavnošću svojih informacija u pomalo neobičnom susretu s visokoznanstvenim tekstovima,

⁴⁷ *Književna revija*, Osijek 1993.

⁴⁸ Temeljni su tekstovi vukovarskoga ratnog pisma autorske knjige memoarskih zapisa: Ivan Mravak, *Svjetlost Vukovara*; Juraj Njavro, *Glava dolje, ruke na leđa*, Siniša Glavašević, *Priče iz Vukovara*; Ivan Slonje Šved, *Pakao Vukovara*; Saša Fedorovsky (sa Željkom Klimentom), *Vukovarski dobrovoljac*, Marijan Almaš, *Drugi put Vukovar*.

Međutim, u svojem tekstu neću elaborirati čak niti nastanak dosjetke VUKOWAR, autorski nezaštićene u radionici *Čuvari buke*, osječkih medijskih ratnika. Naime, tema je Vukovara izmještana iz konkretnog grada u globalnu nacionalnu refleksiju i odatle je rasuta u brojne izvode HRP.

Krajnje suženo na spomenute autore vidi se sljedeće, i bitno: subjekt vukovarskoga ratnog pisma zapisuje i pripovijeda samo ono što vidi, tako on ne izmišlja nikakve "Zvijeri" s druge strane, nego tragično jasno vidi nastup gluposti i bezumlja. Time se, ipak, taj subjekt ne bavi više negoli je raščlambeno nužno, taj subjekt ponajviše piše o bližnjem i svojem liku u njegovu pogledu. Svi su izvodi VRP objelodanjani izvan Vukovara, osim priča Siniše Glavaševića koje je on objelodanio medijem telefaksa izravno iz Vukovara, a prije ih je toga objelodanio u jednom vukovarskom podrumu osobnim čitanjem skupini ranjenika kojoj je i sam pripadao. (Usp. kod Miroslave Vučić, *Još se frka nije stišala*; ovdje str. 161).

izazvala mnoge Vukovance odreći joj reprezentativnost. Osim toga monografijskog rada, Vukovar ima jedan manje ambiciozan, objelodanjen godinu dana prije spomenute monografije, te je možda svojom dosljedno popularnom idejom dosljedniji u svojoj koncepciji.

Svoj pogled u Vukovar i VRP pokušat ću izložiti na onaj način na koji me je njegova sudbina intenzivno osobno zaokupila.⁴⁹

Vukovar iz Vinkovaca. Kad sam bio *mi iz Vinkovaca*, nisam volio Vukovar. Bilo je to prije dva desetljeća i Vukovar nam je, Vinkovčanima, bio jako srpski. Nismo mi, odnosno, nisam ja tada znao da će krajem sedamdesetih moja mati biti napokon zadovoljna nekim novim, u Vinkovce novopridošlim liječnikom koji je bio fin, tih, miran i vrlo strpljiv, niti sam tada znao da je to neki Kolak⁵⁰, iz Vukovara zbog nečega poluotjeran, u Vinkovce primljen sa zataškanim tim nečim. Vukovar je uglavnom Vukovarcima bio sustavno kraden, krivotvoren i pretvaran u to nama Vinkovčanima tada nedrago. Vinkovci neće iza sedamdesetiprve napasti svoje proljećarske ljude i dapače će vrlo rado primati i zakriljivati iz drugih mjesta protjerane Hrvate slične sudbine, proljećarske. Daleko od toga da je to sve stoga u Vinkovcima bilo lijepo i pošteno, ne, daleko od toga, jer denuncijanti su poluucjenama prikupljali svoje pozicijske poene, hrvatski grbovi s hrvatskim grbom bili su dostatni, a da se nekoga cinka za, npr. nacionalizam!?

⁴⁹ Nedvojbeno su intenzivno utisnute matrice mudrih izvješća s HR Radio postaje *Vukovar*, odašiljana glasovima Vesne Vuković, Josipa Esterajhera, Siniše Glavaševića, primana su ta izvješća uz sjeveroistočni smjer sijevanja i potmule grmljavine, vidljiv i čujan u vinkovačku jesen 1991. Također, zagušeno vidljiv i čujan istočni smjer, u osječku jesen, s Juga II, 1991.

⁵⁰ Riječ je o dr. Juri Kolaku, po/ratnih dana gradonačelniku Vukovara.

A zašto o Vukovaru pričati iz vinkovačke autobiografske slike, jedva da je pitanje. Naime, veza je tih dvaju gradova zapravo bila stalno jaka, napokon je ponajjača i najpresudnija devedesetiprve, kada Vinkovci koliko mogu i znaju servisiraju vukovarskoj egzistenciji sve što imaju: šalju oružje, hranu, živote, informacije. Zatim ta dva grada, zajedno s trećim – Ilokom te Županjom, uobličuju i zajedničku županiju.

A još u vrijeme kada sam bio *mi iz Vinkovaca*, vrijeđao sam se na, recimo, slučaj s ljetovanja u Trogiru kada nas zbog VK registracije pitaju jesmo li iz Vukovara. Da, krali su ga i krivotvorili, a mi smo, djeca, to naivno djetinje već počeli previđati kao krivotvorinu. Ti *mi*, oprostite – iz pedesetineke, bili smo najozbiljnije uljuljkani u krivotvorine socijalističkih jeftinih kredita kojima smo kupovali male fiće i stojadine i, uz mudro zadovoljstvo kako će nam se taj kredit do kraja smanjiti do smiješnoga inflatoriranog iznosa, uz to, dakle, zadovoljstvo i upravo pored njega – previđali smo kako nam krađu, krađu cijele gradove.

Vukovar iz Osijeka. A kako o Vukovaru pričati iz osječke slike kada je Osijek tih nekih važnih šezdesetih i sedamdesetih također poluukradeni grad – umrtvljen do nesjećanja, umrtvljivan do sive jugoslavenštine, bastardne potkupljivačke njihaljke koja je solidno za reprezentaciju kupovala od svojih umjetnika sve što su na metre lijevali po platnima i zidovima. A samo nek ne Hrvatiju pijani u limenkama na tržnici jer tamo je uvijek neki željan⁵¹ poena svojemu vještu denuncijantskom rječniku, poena daleko premalo u tome sivom gradu. Nešto se čak i Vukovaraca sklonilo u Osijek, ali njihova tiha i pristojna kaden-

⁵¹ Usp. "slučaj Šeks".

ca⁵² bila je tolerirana baš kao takva – tiha i zaboravna, šutljiva svakako. U vrijeme kada se još uvijek ne može do Vukovara, osim papirom sporazuma, umjesno je i vrlo je osobno potrebno izložiti svoj raster toga grada, grada iz kojega je krajem sedamdesetih, na primjer, na prvu godinu upisa studija jugoslavistike – kroatistike netom zasnovane u Osijeku, stigao samo jedan izgubljeni alkoholik i jedan, sljedeće godine, retard nekoga famoznog srpskog fakultetskog profesora. Prema svojim susjedima Vukovar se, dakle, ponašao čvrsto oslonjen o neke komunističko – herojske hramove važnih godišnjica, ponašao se manje – više i otvoreno, u svakom slučaju vrlo glasno – srpski i jugoslavenski.

Sva je, međutim, sreća da postoje (1) tihi temeljni radnici vukovarskih muzeja, arhiva i galerija, neuklonjivi zavičajni umjetnici književnosti, npr. i slikarstva, i sva je sreća (2) da postoje osobne slike samih Vukovaraca, njihova najosobnija sjećanja, trg, gimnazijske ljubavi, Dunav koji nadolazi ponajljepše kroz ugašeno srebro pogleda baš s Onoga djetinjstveno – mladežnoga mjesta...⁵³

Genij Siniše Glavaševića. Glavašević je najbolje napisao najgorih svojih – gradovih dana, sredinom studenoga 1991. Napisao je otprilike ono što je tako jednostavno i toliko humanistično patetično, a upravo je zbog toga nezaboravno: *svaki je naš grad u nama.*⁵⁴

⁵² Dr. Tomislav Mišir, osječki Vukovarac, bjelodani ciklus *Moja majka bdije na ulazu u Vukovar*. Ciklus sugestivnog i neobično heterogenog osjećanja memorijske slike.

⁵³ "... ako vam nije teško, ako je u vama ostalo još mladenačkog šaputanja, pridružite se." (S. G. *Priča o gradu*)

⁵⁴ "A grad, za nj ne brinite, on je sve vrijeme bio u vama." (S. G. *Priča o gradu*)

I uvijek se godišnjice pada Vukovara imamo sjetiti kao one godišnjice čiji predmet nismo tjednima uistinu imenovali – onih dana kada se to dogodilo. Tada se to zvalo nekako otprilike kao *izlazak stanovnika iz grada* ili možda *humano izmještanje...* ili tako nekako.

Ta godišnjica tako je još jedna od onih koje su bile dosta dugo bezimene, naime niti je rat bio od početka imenovan ratom, niti napadi na Dubrovnik od početka nose naziv napada na Dubrovnik...

Uglavnom, imena su nastala kasnije, svijet se trudio da istina pristigne na ta bezimena mjesta što prije: npr. 15. smo studenoga u Ljubljani održavali slavonski dokumentarno – umjetnički program i imali prilike od domaćina saznati da RTL već emitira snimke pada Vukovara. To su nam rekli kao repliku na naš odgovor njihova pitanju o našoj procjeni mogućnosti da taj grad padne. Mi smo dakle rekli: Vukovar nije pao i neće pasti.

Humani genij Vukovara, Hrvatske. Vukovar kao simbol – on je to onima koji nisu Vukovarci. Ali, Vukovar je prije svega ono što je strahotnim humanim genijem izrekao Glavašević: *Grad pohranjen u Vukovarcima*⁵⁵, tim nesretno istjeranim i pobijenim ljudima. Fizičkoga je, tjelesnoga, ubijeno mnogo, ali, kako piše Siniša Glavašević, grad je ostao u njima, Vukovarcima, i tamo ga prije svih mogućih drugih mjesta treba iznova graditi. Tamo ga, dakako, jedino trebaju i mogu graditi sami Vukovarci, ali tamo ga trebaju i mogu danas graditi napokon svojom nacionalnom refleksijom i svi oni Vinkovčani i Osječani koji su emocijom ostali prislonjeni uz taj tjelesno odsutni grad svo vrijeme. Ali, prije svih – sami Vukovarci jer i u njima

⁵⁵ "Grad – to ste vi." (S. G. *Priča o gradu*)

je, upozorava Glavašević, i u njima je taj grad razrušen, pa se onda i u njima tek svojom, njihovom prošlošću mora iznova graditi. Od prošlosti, piše Glavašević, od prošlosti se mora krenuti, doći barem u sadašnjost, a za budućnost – ne brinuti.⁵⁶ Važno je doći do danas, dotle ga barem rekonstruirati.

Kada je izašla iz tiska knjiga Glavaševićevih humano naivnih, katoličansko dobrih fragmenata jedne genijalne misli – sjećam se – taj je nakladnički gest srezala, spucala jedna žestinom i spremnošću posebno talentirana osječka književna kritičarica. Taj je spucaj bjesnio od činjenice da je knjiga objelodanjena u Zagrebu, ljutio se na pokušaj komercijalizacije jednoga tragičnoga konteksta, a ne teksta – upozorila je Miroslava Vučić, tvrdeći kako taj nakladnik i nije bio zainteresiran za tekst nego istom za, eto, kontekstom privučenu prodaju nečega što k tomu i nije smatrala književno vrijednim.

Ja ni danas ne znam bih li Glavaševićevoj knjizi pristupio kao književnoj, nisam siguran da itko time išta dobiva. Međutim, osim toga što upravo u Glavaševićevoj knjizi nalazim jedini mogući ključ reidentitetne potrage za samim Vukovarom, nalazim jedini mogući smjerokaz svakome preživjelome Vukovarcu za pronalazak onoga najosobnijega, kako kaže Glavašević – onoga iz prošlosti, jer je to najvažnije... naći svoju prošlost, izreći si ime...⁵⁷

Vukovar je vukovarski i naš. Danas, međutim, jasnije nego ikada vidim, a i jasno je vidjeti s kojim je pravom Miroslava Vučić tada bjesnila: s pravom emocije prislone uz taj, Osje-

⁵⁶ "Morate iznova graditi. Prvo, svoju prošlost, tražiti svoje korijenje, zatim, svoju sadašnjost, a onda, ako vam ostane snage, uložite je u budućnost." (S. G. *Priča o gradu*)

⁵⁷ "Vjerojatno bih odustao i od sebe sama, ali ne mogu." (S. G. *Priča o gradu*)

čanima i Vinkovčanima zapravo nikada prisutniji, grad. Vukovarci su takvim svojim najosobnijim i najjavnijim medijskim pismom bili i Kevo, i Jaćimović, i Špišić, i Hećimović, i Faktor, i Kruna Banić, i Runtić, i Flego, i Vučić, i Topić (D.) i teško im je bilo kada im je netko dislociran uzimao dijelove Glavaševićeva pisma pod svoju medijalnoemotivnu skrb. Vukovar je vukovarski i naš, osjećali su, i ne samo ovdje posve slučajno navedeni, i brojni drugi posve slučajno navedeni Vinkovčani, Valpovčani, Osječani, Laslovčani, Jugovci..., stoga Miroslavinoj nepreciznoj, ali neumoljivo osobnoj ljutnji nije išta prigovoriti.

Poetika autobiografije o drugom. Taj razrušeni i rastrgani grad nipošto danas nije dosegnuti cjelinom kakvoga, primjerice, Ovoga teksta. Vukovarskim bliskim, a iskidanim sjenama i može se prići samo u fragmentima, u komadima odbljesaka, refleksija uhvaćenih ispred razbijenog zrcala, svjetlucavost čiju je projekciju usmjeriti povratku samo zahvaljujući Siniši Glavaševiću i njegovu zapisu iz studenoga devedesetiprve: *grad – to ste vi*, tako veli obraćajući se Vukovarcima, estetski precizno podsjeća na radikalizirani isti iskaz Ivana Faktora usmjeren Osijeku, odnosno Osječanima, podsjeća na sve snimke i zapise činjene po svim slavonskim i baranjskim bojišnicama, na sve te zapise to podsjeća, ta česta samozataja osobnoga u pismima koja su, međutim, uvijek pisana nečijom rukom te su uvijek autobiografija, ali autobiografija ne samo te suzdržane pojedinačne osobnosti nego upravo autobiografija grada koji je tom rukom čuvan.⁵⁸

⁵⁸ "Ali mi svi dobro znamo gdje su. Ako nam Život omogućiti da naša ljubav ovlada nama, kao što je njihova ljubav nosila njih, jednom, na kraju puta, možda možemo očekivati da i mi umremo sretni." (S. G. *Priča o gradu*)

U knjigama jedne velike knjižnice. U bilo koji, početkom 1996. još uvijek nesretan povratak (Joj, ja ne bih. – kaže Valentina Sabo, pjesnikinja i novinarka, prognanica iz Dalja), treba krenuti zalihom zavičajne refleksije čuvane ne samo u ljudima iz toga kraja, nego i u ljudima koji su svo vrijeme priljubljeni svojom emocijom uz taj prostor: uz prostor Baranje, Iloka, Lovaša, Vukovara...

Knjige jedne velike neformalne slavonske biblioteke ispisivane su i ukoričavane kroz potpise nešto ranije spomenutih i nespomenutih (Pušića, Slonju Šveda, D. Mandića, Vazdara i opet brojnih preskočenih, ali ne i zaboravljenih)⁵⁹, knjige su kojih se možemo sjetiti i kao predstava, izložbi itd., skladbi: one su, npr., izrekle i sljedeće stihove (pjevano na onom programu u Ljubljani):

*... kod Vukovara – svanuo je dan/čovjek mirne duše digao je glas...*⁶⁰

⁵⁹ Ukoliko ustreba potražiti sve te ljude i zajedno s njima pripremati sav taj temeljni povratak, oni trebaju, s najrođenijim samim Vukovarcima i Baranjcima, praviti neposredan povratak uljudbenoga pisma hrvatstva u sve te krajeve – jer zahvaljujući njima – i usuprot tjelesnoga napuštanja prostora intenzivna refleksija dokumentarizma nije napuštala spomenuti prostor. (Usp. npr. D. Topić/D. Špišić/Z. Jačimović/Z. Vulić, *Slavonska krv*, Osijek, 1992.; M. Kevo/D. Hećimović, *Rat za Hrvatsku*, Vinkovci/Osijek, 1992.; M. Kevo/Z. Jačimović, *Hrvatsko predziđe*, Vinkovci/Osijek, 1991.; D. Runtić, *Rat prije rata*, Vinkovci, 1992.; *Rat*, Vinkovci, 1992.; *Rat poslije rata*, Vinkovci, 1993).

⁶⁰ Ti su stihovi pjesme *Krećemo na vas* Senija Lešnjakovića i *Noisekunsta*.

Tea Gikić: *Bez pucnja*, Vinkovci 1993.⁶¹

Donedavno smo živjeli u prostoru i vremenu u kojemu je mjerna jedinica mira i/ili tišine bila jednaka razmaku između dva pucnja. Rukopis koji, to odmah nedvosmisleno recimo, nedvosmisleno preporučujemo knjižgovnoj sudbini i koji se nalazi pred nama, svojim naslovom na tu činjenicu podsjeća htio on to ili ne. Dapače, podsjeća nas i na hrpe diletantskih stihovnih zazivanja mira koje su tijekom 1992. i 1993. neuvjerljivo oplakivale stranice naših dnevnih novina, književnih časopisa, političkih magazina. Prema riječima autorice, taj je naslov načinjen još nekoliko godina prije rata i tada je, pokrivajući svoj demo zbir pjesama, kanio sugerirati odsuće intenziteta u svakodnevnom opstojanju. Danas su sve najbliže asocijacije ipak puno bliže svakodnevici, ali svakodnevici kojoj bismo rijetko što mogli priznati toliko suglasno kao što je upravo pitanje pretjeranog intenziteta.

Međutim, kao što su naše asocijacije o pucnjevima i intenzitetima određene *jakom zbiljom* koja ometa sofisticiraniji osluh osobnosnih osjetljivosti, tako se i tekstna osjetljivost subjekta rukopisa *Bez pucnja* upravo u najkonkretnijim pjesmama mijenja kada iz predratne sudbine pojedinca u ratom pokrenutim zapisima usmjerava svoj pozor na skupine ljudi.

Ono što se ipak ispostavlja iz susreta neratnog i ratnog u rukopisu, činjenica je mimoilaženja kolektivnih stanja s osobnosnim. To mimoilaženje sačinjuje šav između dva dijela miš-

⁶¹ *Glas Slavonije*, Osijek 1993.

ljenja lošine svakodnevice, što je, pak, kako već napisasmo, stalna zaokupljenost autorice. Paradoksalno je snažnije iskazivanje odsuća osobnosnog intimnog intenziteta u prvom dijelu rukopisa, naspram blažeg i nježnijeg izricanja kolektivnog tragično nazočnog intenziteta. Paradoks je prividan, a indicira još jednu činjenicu: u ratnim zapisima subjekt uzmiče od inzistiranja na lošini osobnog svijeta kojega neratno samo izražajno šifrira u zajedničke osjećaje. Naime, objektivno popisujući isječke iz ratnog života, subjekt se povlači do pozicije svjedoka koji pokušava više ne samo prikriveno i jako osjećati nego prije svega jasno pamtiti.

Temeljni bi se poetički obris rukopisa *Bez pucnja* nazirao u neoegzistencijalističnosti. Mučnina je rutinirano izfragmentirana u najčešćem postupku nabranjanja i to cjelostihovnog ritma, tako da je česta osnovna slika pjesme, nakon početnog subjektivnog i predikatnog, donekle naglog zamaha, nastavi se u niz cjelostihovnih predikatnih nadostavljanja, tj. proširenja. Završiti vrlo blagim poantiranjem koje nerijetko označava i kraj cjelopjesmovne rečenice.

Rukopis svakako treba pokušati priskrbiti si pozornu knjigovnu sudbinu, treba pokušati predmetnuti svojemu bližem primateljskom prostoru njegovu vlastitu sliku, osobito onu zapisanu u posljednjim pjesmama zbirke. Kakva će mu biti ta primateljska sudbina, nije neko osobito sretno pitanje u vremenu i prostoru koji nema profilirane edicije, tj. knjižnice suvremenih pisaca, koji nema profiliranih stranica, emisija, tribina koje bi kontinuirano promišljale književnost, a o čitanom časopisu da ne pričamo, pa nećemo niti pisati. Osim toga, nije osobito često dočekati ovako visoko literaran prvijenac iz posve necehovske, neprofesionalne autorske djelatnosti, a posve samozatajno i vrlo dugo njegovane.

Boro Pavlović: *Novina* (pretisak), Osijek 1994.⁶²

Pretisak zbirke pjesama *Novina* Bore Pavlovića koja je izišla prvi puta u vlastitoj nakladi 1954. godine u Zagrebu. Tisak: *Hrvatska Seljačka tiskara*. Pretisak je objavila *Matica hrvatska Osijek*, kao posebno izdanje *Književne revije*.

Boro Pavlović je rođen 1922. u Požegi. Tekst koji bi čitateljima pokušavao što pažljivije približiti priču o životu i djelu Bore Pavlovića, našao bi se pred nesagledivom količinom podataka. Zbog toga odmah priznajemo svoju nemoć, tj. nemoć naših pet-šest kartica u susretu s takvom nakanom. Bit ćemo, dakle, nepažljivi i propustit ćemo mnogo podataka iz riznice Pavlovićevega života. Ono čime se ovdje, osim spominjanjem, uopće nećemo baviti, je njegov nezaobilazan udjel u razvoju refleksije o hrvatskoj arhitekturi, faktografski najuočljiviji u poslu osnivanja lista *Čovjek i prostor* te časopisa *Arhitektura*.

Ako bismo napisali da bismo lakše naveli jezike na koje nije preveden, lakše nego one druge – jedva da bismo se našačili.

Naime, Boro Pavlović je autor četrdesetak zbirki pjesama i, od anegdotskih stvari spomenimo – izravno od Tina Ujevića *proglašen* kao njegov nastavljatelj.

Ni podatak o Pavlovićevoj bliskosti s djelovanjem arhitekturnih hrvatskih stvaralaca, nije podatak o Ujevićevu duhovitom proglašenju nasljednika kojemu doduše prigovara *da piše*

⁶² *Književna revija*, Osijek 1994.

puno, ali pije malo, dakle ni jedan od ta dva podatka neće nas ostaviti bez naputaka k čitanju njegovih pjesama.

Što se tiče prvoga podatka, recimo da je izložbu tekstova pod naslovom *Enciklopedija poetika* Boro Pavlović postavio upravo u dvorani *Društva arhitekata Hrvatske* 1958. godine. Tom je izložbom Boro Pavlović najavio pjesnički projekt u čijem je, dakle, najavnom katalogu pisalo da se *sastoji od tridesetak zbirki Bore Pavlovića, sređenih prema uobičajenim enciklopedijskim disciplinama, ali u smislu helenske en kiklo paideje – to jest, zaokruženih znanja. Pojmovi su sređeni prema zaokruženim cjelinama ljudskih znanja i osjećanja, a autor je htio da uz naše znanje istakne i naše neznanje u smislu sokratske definicije: traženja. Svaka se knjiga sastoji otprilike od 100 stranica. Bit će ilustrirana priložima naših poznatih umjetnika.*

Što se tiče drugoga podatka – anegdote o Ujeviću, valja primijetiti da jedan od najvećih poznavatelja Ujevićeva pjesništva – Ante Stamać, za prve zbirke Bore Pavlovića piše da su to *naslijedeni Ujevićevi tonski stihovi, sa zvonkom parnasovskom rimom... (stihovi u kojima)... se spaja tradicionalni prozodijski postupak i moderna simultanistička imaginacija.*

Taj Stamaćev iskaz možemo dovesti u vezu s prethodno izloženim podatkom o projektu *Enciklopedija poetika*. Stamać, vidjeli smo, kod Pavlovića zamjećuje simultanizam, inače poetičku odliku koja se kod Ujevića odčitavala kao rastresita, plutajuća mašta, sklona istovremenom kretanju najrazličitijim dimenzijama i/ili doživljavanjima zbilje. Pa ako taj nešto stariji teorijski pojam privučemo podatku o složenosti Pavlovićeva projekta, uz malo ćemo poredbenog napora i terminologijskih *prijeвода* doći i do sasma uvjerljivih zaključaka o Pavlovićevoj intermedijalnosti.

Premda spomenuta izložba nije prvi njegov pjesnički projekt, s upravo izloženom samom projektivnošću, ona svakako jest njegov, ali i unutar hrvatskoga pjesništva uopće najveći takav posao, pothvat, odnosno zamisao. Pišemo zamisao zbog toga što projekt nije realiziran u cijelosti, jer je od najavljenih trideset zbirki otiskano samo osam. Međutim, naglasimo da je od izrazito projektivnih ostvarenja Bore Pavlovića svakako najljepkije ono koje je nazvao *Novina*, otiskano 1954. godine, dakle bivajući zbirka pjesama koja tiskom, sadržajem i rubriciranjem skida nekakvu tipsku strukturu pravih dnevnih novina (budimo jednostavni – ta zbirka pjesama doista izgleda kao novine, B 3 formata, 8 stranica, od vanjske politike do izvještaja s tržnice, nogometne utakmice te posljednjih vijesti) i vrlo jasno napišimo da je, cijelosno gledano, ta zbirka remek-djelo hrvatskoga pjesništva sredine stoljeća. Vratimo li se još jednom projektu *Enciklopedija poetika*, moramo konačno uvesti u čitanje poezije Bore Pavlovića i podatak o njegovu poetičkom opredjeljenju. Sam autor u nekoliko nedvosmislenih navrata ističe svoju zaokupljenost (sam piše opsesiju) konstruktivizmom. Ako bismo se u objašnjavanje Pavlovićeve izvedbe, napišimo – varijante konstruktivizma, upućivali uz pomoć referiranja na začetnike povijesnog konstruktivizma, dakle na period povijesne avangarde dvadesetih i tridesetih godina, osim što bismo upotrijebili jako mnogo esejističkog prostora, naposljetku bismo ipak saželi bitno za naš povratak Pavloviću tako što bismo primijetili i ključnu konstruktivističku mikrostrukturu: opreku između uljudbene tehnološkičnosti i zanesene infantilitetne dragosti.

U Pavlovićevu slučaju važno je uočiti, osim usporedbe s Mallarmeovom *Nadknjigom*, kako njegov projekt *Enciklopedija poetika* počiva na izravnoj prosvjetiteljskoj priči te je, s da-

kako neoavangardnom motivacijom, ta priča u svojoj realizaciji u izvjesnom smislu – svoj pastiš. Razjasnimo, podcrtavajući: prosvjetiteljska priča cjelovitog znanja kod Pavlovića se izlaže neozbiljnim, djetinjim ritmom prinošenja posve nehijerarhiziranog svačega (to je opet onaj simultanimizam na izvjestan način u igri) u prostor koji se prethodno eksplicirao kao enciklopedija. Znači, u toj enciklopediji pametnije stvari ne dobivaju šire enciklopedijske jedinice no neke druge, otpaci, marginalije, što s jedne strane enciklopediju podržava jer ona i predviđa sva znanja, ali svojom razigranošću zapravo topi poziciju sove u tom projektu i nudi je vrapcima.

(Ovdje smo se poslužili značajnom slikom odnosa između moderne (sova) i postmoderne (vrapci na krovu), slikom koju u svojoj knjizi *Kopernikanska mobilizacija i ptolomejsko razoružanje* izlaže Petar Sloterdijk...)

Inače, Boro Pavlović prve zbirke pjesama objelodanjuje 1943. godine, a sam kao značajno mjesto svojega poetičkog polaska navodi prve naše zidne konstruktivističke novine koje se zovu *MI*, a izlažu se tijekom 1940. godine u II. klasičnoj gimnaziji u Zagrebu. Te novine Boro Pavlović pravi sa znamenitim hrvatskim striperima, tada njegovim školskim kolegama – braćom Neugebauer, gdje su, kaže sam Pavlović, pisali likove i crtali stihove.

Prije negoli nam se učini zgodnim – zbog njegove sklonosti vrapcima – zaključiti da je onda, znači, Boro Pavlović postmodernistički naš pjesnik s nevjerojatnom prednošću pred uglavnom prepoznatim početkom postmoderne u kraju šezdesetih, budimo puno blaži pa predložimo pojam predpostmodernizma i budimo još bliži Pavloviću pa napišimo da je riječ o stihovima najdirljivijeg intimnog lirizma. Lirizma koji je svoju osjećajnost poklonio neopisivoj osjetljivosti koju možemo možda na-

zvati (neo-) sinkretičkom kako bismo objasnili što to znači izgraditi odnos prema svemu kao sumi svačega – kako mu to već pripisuje Branimir Donat i time nam pomaže da u neurednom području izbora (kako mu prigovara Ante Stamać), ipak odčitamo posve sofisticiran izraz, neusporedivo solipsistične duhovitosti:

A čovjek nije ni riba,

ni ribica.

Ni ptica.

O, krvav je čovjek ko krvava krvavica!

Biblioteka *Slavonica* Slavonske naklade *Privlačica* u svom 2. kolu priprema zbirku poezije Bore Pavlovića koja će sadržavati stotinu i šezdeset šest autorovih pjesama koje su do sada bile objavljujane u različitim pjesničkim antologijama.

1994. Boro Pavlović: *Novina*,
Vlastita naklada, Zagreb 1954. //(pretisak)
Osijek, 1994.⁶³

Jedna od najvažnijih zbirki suvremenog hrvatskog pjesništva, zbirka *Novina* Bore Pavlovića, objavljena je prije četrdeset godina u Zagrebu, u vlastitoj nakladi autora. Učinjeno je to, dakle, tipičnom pavlovićevskom gestom koja nije imala vremena čekati spore božanske tiskare, tih dana uostalom i ne suviše razgranate. Tih pedesetih Boro Pavlović objavio je i još najmanje šest od svojih pedesetak zbirki!

Ovdje nam nije mjesto napominjati kako je samo prosječni i također nepostojeći prosječni čitatelj suvremenoga pjesništva taj koji je neupućen u značenje te zbirke, jer je i natprosječni čitatelj suvremenog pjesništva, tzv. kritičar, još jedan od *Novini* neupućenih! Ovdje se nastoji istaknuti da je zbirka jednostavno i nepodnošljivo gotovo zaboravljena. Naime, ni o ostalim od pedesetak Pavlovićevih zbirki nije dostatno pisano, a riječ je o pjesniku kojega je i sam Ujević, uz prigovor o sporom pijenju i brzom pisanju, priznavao kao svojega nastavljača.

Pišemo, dakle, o pjesniku i pjesništvu koji su od pedesetih naovamo, a Pavlović počinje pisati i objavljevati zbirke još početkom četrdesetih i stoga ga se prilično dirigitirano poprijeko gleda poslije 1945., u punom smislu te riječi zauzeli mjesto što ga je ispunjavalo pjesništvo Tina Ujevića do 1955., odnosno do Ujevićeve smrti...

⁶³ *Književna revija*, Osijek 1994.

Naravno da nije Pavlović nikoga istisnuo, u bilo kojem pogriješnom smislu te riječi, nije on izgurao daljnju recepciju Ujevića, ne. Pavlović je, dopustit ćemo si ponešto pojednostavljanja, pisao ono što bi novi hipotetični Ujević mogao pisati da je započeo pisati i objavljevati tada kada je to Pavlović doista i činio. Dakle, nakon iskustva ratnog izbijanja daljnjih tema jake osobnosti u lošoj, ali takvoj osobnosti nižoj zbilji, nakon tog iskustva (Ujević se takvoj lošoj i nižoj zbilji jako i velikom duhovnošću bespogovorno oporbio, i to sve do pripuštanja takvoj zbilji priči njegovome velikome umnoženom JA), Pavlovićeva je djetinja zaigranost svim i svačim jedina mogućnost novoga BARDA i novoga BARDOVSTVA. Pretvarajući sve i svašta u svoje pjesničke i tekstualne igre, ne dopušta se nikakvome nečemu, tj. NEČEMU, dobiti pravo na takva naglašavanja kakvo je sada bilo načinjeno pisanjem velikim slovima riječi *nečemu*. Također, i velika slova u riječi *bard*, u pisanju riječi *bard* postaju bespredmetna, dakle ostaju bez predmeta. Veliki pjesnik Pavlović ne treba i ne želi poziciju barda i bardovstva i njegova se snaga voljno i svjesno izlaže u slabe, ali najljepše osobnosne užitke u svakoj novoj jezičnoj sitnici. Jezik Pavlovićevih pjesama prepisuje brojna imena iz izvantekstualne zbilje. A zatim im zaboravlja druge svrhe doli zaigranosti u kretnjama teksta. Tako Pavlović piše gotovo sve svoje pjesme, zbog toga i doseže vrlo velik broj zbirki pjesama i velik broj pjesama i zbog toga, zbog te neselektivne zaljubljenosti u svaku rječitu stvar, dosadašnja književna recepcija – sklona vidjeti samo velike i ozbiljne (jer ih je tome baš i pravi veliki Veliki Tin naučio, a oni sada kasne za vlastitom suvremenošću i ne znaju ni novoga Tina prepoznati, ali tako je to s lošim učenicima ili, pak, štreberima), ne vidi snagu onoga koji najiskreniju

intimu izlaže doživljaju i tramvaja, i piljarica, i nogometnih utakmica.

Osječka *Književna revija* i njezina rubrika *Neotradicija*, pretiskujući tu našu nedavnu davninu, čine veliki izdavački potez.

Najkraće napisano: molim, pročitajte, se!

Davor Špišić: *Svlačenje smrada*, Zagreb 1994.⁶⁴

Nikakvo vrijeme više ne može pokazati je li ratni intendant osječkog HNK bio u pravu kada 1992. kultnu osječku ratnu predstavu *Dobrodošli u rat*, rađenu režijom Milana Živkovića, a prema predlošcima i dramatisacijama prve Špišićeve knjige *Slavonska krv*, ne odvodi tih izartiljerirano ratnih dana iz Osijeku i ne igra je niti u jednom drugom gradu doli u Osijeku.

Činjenica jest da je rat u Špišićevoj drami i toj prvoj Špišićevoj knjizi, *rat za Hrvatsku*, i izvirao i uvirao u Osijeku, u Slavoniji, ali je u jednom drugom značenju također činjenica da su upravo tako mnogi Hrvati i doživljavali taj, uostalom i danas još uvijek trajući rat. I nije stoga neobično kada se novoj, drugoj Špišićevoj knjizi, zbirci raznožanrovskih tekstova upućenih redovito mediju novina, a sada prikupljenih u sada već Špišićevoj gesti adatiranoga dnevnika, kada se, dakle, toj knjizi u ponekim dosadašnjim kritikama prilazi kao knjizi *o osječko-slavonskom ratu*. Taj bezobrazni potez je ionako posljedica nepročitane Špišićeve knjige – jer ona, naravno, ne govori samo o Osijeku i Slavoniji, taj je potez sukladan, najnotornije sukladan brojnim Špišićevim u knjizi izloženim zapažanjima o neobičnom jeziku kojim o ratu govore neki izvanratišnički Hrvati. Nije riječ, treba li, a izgleda da treba istaknuti, nije riječ o tome da Špišić valjda *želi* to njihovo izvanratišničko nerazumijevanje, on samo nema namjeru izigravati pedagoga pa nježno nagovarati, njegovoj je osobnosnoj gesti bliže zgusnuti se, tekstualno se zgaditi nad jezičnim smećem takve nepismenosti. I ima

⁶⁴ *Vjesnik*, Zagreb 1994.

Špišić pravo, i njegov se predmet jezičnoga prikazivanja prije može nazvati *špišićevsko–davorovskim ratom* negoli onako kako su pokušali neuki kritici.

No, dakle, u jednom je smislu, a za koji nismo sigurni kako je onaj koji je vodio ratnoga intendanta u uskraćivanju ostaloj Hrvatskoj vidjeti tu predstavu, u jednom je smislu to bio valjan potez, a u situaciji u kojoj je bio i jedini, možemo se samo radovati užitku konkretnoga našega primanja te predstave. I nova se Špišićeva predstava/knjiga sjeća što je značilo usred najgore moguće egzistencijalne pozicije – igrati predstave, odijevati ih u rockerske kostimografske slike, prokrvljivati se glazbenim injekcijama postmode–matrice.

Knjiga *Svlačenje smrada* tematski je ispisana *ratom za Špišića*, za onoga koji je, kako to već besprijeckorno jasno kaže veliki lirski intelektualac Ivan Rogić Nehajev, pri izgovaranju JA mislio HRVATSKA, bespogovorno mislio HRVATSKA.

Knjiga *Svlačenje smrada* stilski je neobičan i uposebljen derivat Krleže, onoga Krleže iz najblatnijih ratnih novela, derivat koji se u toj mjeri zgušnjuje u svoje rečenične kretnje da mu prestaje biti presudno hoće li referirati o onome što ga je natjeralo zgusnuti se i ispisati se. Njegova je, Špišićeva knjiga prepuna takvih stilskih zatamnjenja, koja posve uvjerljivo prelaze u male osamostaljene ugruške jednog krvavog ratnog pisma. Ti su ugrušci snažni, neumoljivi i okrutni. Oni recepcijski razaraju i ukupno tijelo ove knjige, tijelo inače *oblikovano* u šest podcjelina. Tijelo te knjige stoga u svakom svom dijelu saopćava ono što nudi i cjelina: isprepletene priče, ledenu emociju i pamćenje koje ne može svatko dohvatiti ni kao Špišićevo, niti kao svoje, nego jedino pouzdano kao pamćenje sebe–teksta. Tekst Špišićeve knjige *Svlačenje smrada* nudi sate prenapregnutog i

nadasve etičnog čitanja, nisam li zaboravio: i erotičnog do posljednje moguće mučnine. Izvrsna i važna knjiga. Roman.

Dom od paljevine, zbirka domoljubne poezije, Vinkovci 1994.⁶⁵

Hrvatsko je ratno pismo prve svoje suvisle retke ispisivalo upravo tamo gdje je i moralo; i prva odustajanja od pisanja pjesama, i prva vremenu usprkos pisanja stihova, ispisivana su u prostorima uz samu bojišnu crtu. I tu nema nikakve metafore. Nisu, dakle, pjesme bile pisane, kako bi se moglo pomisliti, *gotovo* uz samu bojišnu crtu, nego uistinu uz tu crtu, točnije – na samom bojištu. I ovo je objašnjavanje suvišno za barem četvrtinu sadašnjih čitatelja ovoga teksta. E upravo tu činjenicu, odnosno sklonost i sada odustati od nečega *jer se to već zna*, treba suspregnuti i ispisati sve što ovaj *zadani prostor* (Slavonija) ima reći. Zašto? Na to pitanje jasno odgovara urednica knjige, vrijedna mlada kroatistica iz Vinkovaca Vlasta Markasović: *Zadani okvir vremena ispunja se osobnim značenjima i ispisuje vlastitim znacima*. Zbirka *Dom od paljevine* zbirka je pjesnika uhvaćenih sudbinskim izvorom Vinkovaca.

Knjiga je to koja svojim ukupnim sadržajem projicira priču o ratnoj mobilizaciji vinkovačke kulturne scene. O čemu je tu riječ? Nisu u ovoj knjizi važni (*samo*) objavljeni stihovi: jedinog u Vinkovcima živućega vinkovačkog bohema Stahla, jednoga od velikana suvremenog hrvatskog pjesništva Madera, jednoga religioznog strojovođe Ivana Lazanina, blagoga i snažnog svećenika Pranjića, talentiranoga Viktora Lukačevića, mladoga i osjetljivog Ivezića, hrvatskoga *starog pisca* i napregnutog pjesnika Zlatka Tomičića, gimnazijskih učenika Mirne Nikšić i Slavena Stanića, šokačko-pučkoga profesionalnog pisca

⁶⁵ *Glas Slavonije*, Osijek, 1944.

Radmana, vrijednoga pjesnika za djecu Nikole Jukića, šefa autentičnih *Dika* Dominkovića, još dva pjesnička pisara željezničara – Mihaljevića i Kosa, jedne medicinske sestre Ljubice Rupčić, pozornostihovne profesorice hrvatskoga Marije Piperković, pismeno zapitane Anastazije Gugić, dirljivoga i snažno nadolazećeg Marijana Almaša te hardcore–elektrotehničara Đuđara.

Za ovaj dar vinkovačkih pjesnika ranjenoj domovini i ranjenu čovjeku, nije dostatno samo se pozorno približiti neizbriživim stihovima koje izlaže. Jer on je i pismo pozorne prosloviteljice dr. Katice Čorkalo, čije su riječi navedene u prethodnoj rečenici. On, ovaj knjigovni dar, jest i pismo desetorice slikopisaca, snimatelja čije su fotografije protkale knjigu bitnom slikovno – dokumentarnom dimenzijom: Brkić, Smajić, Duraković, Gaunt, Kentržinski, Komljenović, Lišanin, Miljak, Šalić, Tanocki. A ta je knjiga i pismo njezinih podupiratelja Josipe i Ante Miljka, dugogodišnjih njegovatelja vinkovačke knjige. Saznajemo tako što je sve sačuvalo i pisalo Vinkovce svih tih ovih dana.

Saša Benček: *Skitnička molitva*,
Vinkovci 1994.⁶⁶

Književna sudbina Saše Benčeka, koji tekstualno napokon stiže i u svezak izabranih pjesama knjižnice *Slavonica*, nedostatne je recepcijske nazočnosti, a dobrim dijelom određena i tom blijedom snagom, tom stišavanom snagom jednog uistinu panonski i secesijski te barokno plemenitog grada... grada kojemu se još i omogućava dekorativno povijesnog i plošnonostalgičnog sjećanja na upravo secesiju, ali mišljenja o sadašnjici – ne... Nije imao tko iz Osijeka podprijeti Benčekovu književnu nazočnost, tek mu se moglo izgovarati prigodnoprjedstavljачke rečenice, usmene i jednokratne.

Saša Benček je bio dobar pjesnik u lošem gradu. Kada je započeto ovakvom tvrdnjom onda, u nastojanju što jasnije je shvatiti, mora se još uvijek objasniti – skoro sve!

Saša je Benček rođenjem Baranjac, rođenje dakle u Mirkovcu, kraj Kneževih Vinograda, u desetoj je godini interniran s mlađim bratom i majkom u Slavonski Šamac, a poslije drugog svjetskog rata nastanjuje se – e, to je sad taj loš grad o kojem je, u početnoj tvrdnji, obveza nekim dodatnim pojašnjenjima – u Osijeku. Benček je rođen 1932. i prve pjesme bjelodani u Zagrebu u *Novinama mladih* 1953., međutim, prvu knjigu objelodanjuje relativno kasno – tek 1974., zatim slijede druga i treća 1980. i 1988., sve tri u nakladi osječkog Izdavačkog centra *Revija*.

⁶⁶ *Glas Slavonije*, Osijek 1995.

Tu su sada navedeni neki osnovni pozitivni podatci, odnosno podatci iz životopisa i knjigopisa Saše Benčeka, kako bi se početno osvijetlilo u kojoj je mjeri uistinu bio vezan uz Osijek, grad koji je, eto, već u prvoj rečenici pisanja o Benčku i potrebnim spomenuti, i našlo se nužnim kritizirati ga.

Vidi se, dakle, u glavne se književnonaraštajne blokove 50-ih i 60-ih Benček ne stiže ozbiljnije, dakle – knjigom, uključiti. Tako ne postaje niti *krugovaš*, što je hipotetično mogao biti da je knjigom nastupio spomenutih pedesetih, niti *razlogaš*, da je, ponavljamo, knjigom nastupio šezdesetih. Kako se zna, časopisi su *Krugovi* i *Razlog* odigrali presudne poetičke usmjeritelje u ta dva desetljeća i, premda su podosta autora napustili i neprecizno pratili, ipak su neprijeporno bili vodeća mjesta uobličenja, poetičkih izviranja hrvatske književnosti. Ovdje je bila jedna primjedba o napuštanju i nepreciznom praćenju svojenaštajnih autora. Njoj se je još vratiti, međutim, zasada je još napomenuti da je kritičko dopisivanje, odnosno re–valorizacijski uvid u ta dva desetljeća, baš jedno od potentnih mjesta za poticanje istraživanja upravo slavonskih baštinskih knjižnica. Možda još ima za neke od autora vremena da ih se kolikotoliko na vrijeme valorizira te se možda ta dočitavanja ili, napisalo se već – dopisivanja, ne mora već zvati revalorizacijama. Podsjetio bih samo usput da je obrnutih projekata, ideologijski doktrinarno naručenih, već bilo: novine za kulturu *Oko*, kao glasilo SSRH, početkom su osamdesetih u nekoliko opsežnih nastavaka pokušale ta dva književnonaraštajna polja proglasiti za *Pošast diletantizma!* Zavičajnost se i intimizam nekoliko desetaka autora u tom serijalu najžešće ismijavalo kao djetinjasti esteticizam...

No, dakle, vratiti se Saši Benčku. Reklo se, on se prvom knjigom javlja tek 1974. i dolazi u dva recepcijski vrlo loša

suodnosa. Jedan se zove postsedamdesetprvaštvo, drugi se, eto, opet zove Osijek. Prva odrednica je dakako utjecala i na drugu, međutim, jedna je njena crta naglašena: zamiru, odnosno ne rađaju se naraštajni i vodeći hrvatski književni časopisi. Sedamdesete, naime, imaju samo na svojem početku kratki i jaki *pitanjaški* zamah, ali časopis *Pitanja* vrlo brzo gubi književnu usmjerenost i autonomnost te postaje uglavnom za društvena istraživanja. *Razlogovci* uspijevaju sačuvati još nešto tihog književnog objelodanjivanja koje, međutim, nipošto nema više snage za privlačenje novih autora, prvoknjigovnih... U Osijeku se časopis *Revija* postsedamdesetprvaškim postupkom oduzima osnivaču i dotadašnjem izdavaču – *Matici hrvatskoj* i prelazi u ruke nečega što se groznomorno rogoobatno, odnosno – socijalistički, zove *Radničko sveučilište*... s radnom jedinicom Izdavački centar *Revija* te je, dakle, vodeća nakladna kuća bila u okrilju jednog takvog sjedišta mudrosti koje je, između ostalog, domislilo i rušenje čuvenog arhitekturnog *heim*-zdanja, dragulja uistinu blagog monumentalizma rane faze nacigraditeljstva – *Heim*... zgrada na raskrižju Vukovarske i Kleinove..., na jednom, dakle, prilično ukletom mjestu.... Znači, u Osijeku je početkom sedamdesetih odgurnut *Matičin* tijek i počinje zapravo jedna na prvi pogled neobična priča o desetcima objelodanjenih knjiga, a istovremeno o slabom kulturnom gardu, slabom samopromišljaju, planski islabljenom gradu. I premda je o tome opširnije pisati na nekom drugom mjestu, nije pogrešno o tome napominjati u tekstu o Saši Benčeku jer je njegova književna sudbina nedostatne recepcijske nazočnosti dobrim dijelom određena i tom blijedom snagom, tom stišavanom snagom jednog uistinu panonski i secesijski te barokno plemenitog grada... grada kojemu se još i dopušta dekorativno

povijesnog i plošno-nostalgичnog sjećanja na upravo secesiju, ali mišljenja o sadašnjici – ne.

Nije imao tko iz Osijeka poduprijeti Benčkovu književnu nazočnost, tek mu se moglo izgovarati prigodnopredstavljачke rečenice, usmene, jednokratne. Prikaz u novinama, i gotovo. Saša je Benček i umro u Osijeku, u jesen 1989.

Tea Gikić: *Melankolija obilja*,
Zagreb 1996.⁶⁷

Stihovi koje piše Tea Gikić (*Zadihana tišinom*, 1995., *Melankolija obilja*, 1996.) lepršavo zahvaćaju ritmom poznatoga i u tome je njihova neobičnost – srebrom prošivaju suhe tragove svakodnevice.

Ti stihovi razmahuju nabačene svakodnevne tragove u svojevrsnu paniku opisa. Opisujući te tragove, stihovi se tijekom pjesme bore s prepravljajem prepoznatljivosti i ta se prepoznavanja gube u nježnu nježnu energiju rezignacije. Opis koji se uzbudio zbog mogućnosti prijevare i izmicanja logici koja viri s druge strane – u izvantekstualnoj stvarnosti – neodoljivo nas zavodi do pomisli kako smo uistinu loše prilagođeni tek pristigli na jednu stoga posve pogrješnu egzistencijalnu livadu. Nju uopće ne poznajemo, svoja srebrna svjetlucanja pripravljena od obračuna s odustajanjem, možda još imamo izgleda iskoristiti kao svjetlost u kojoj ćemo onda polako porazgledati to pogrešno mjesto.

Stihovi su Tee Gikić uvjerljivo tugaljivi, elegantni i pristojni u obračunu sa zbiljom, zavodljivi u prigušenom cinizmu svršetaka.

Stihovi su to koji ispisuju mudru i ranjivu liriku, pismo nezaobilazno u eventualnom pokušaju sagledati postmodernu suvremenost hrvatske lirike devedesetih.

Pjesništvo iskustva egzistencije, od kolektivnog tragično-ratnog preko panike opisa i metafizike svakodnevlja, širi se i

⁶⁷ *Književna revija*, Osijek 1996.

tematski produbljuje u četvrtoj autoričinoj knjizi nazvanoj *Čežnja za snom i zaboravom*. U potrazi za razlogom i u potrazi za smislom ponajprije osobnoga postojanja, u propitkivanju zbilje i pronalaženju osnova zajedništva, humanizacijom se pokušava oduprijeti rutini, spasiti od otuđenosti i uspostaviti izgubljenu komunikativnost. Jedan od mogućih načina je tematski raslojni punkt: *komunikacija preko umjetnosti*. Njome, umjetnošću kao šansom komunikaciji, autorica se ponajviše bavi u novim stihovima. Prepričajmo projekciju ove zbirke: *Poezija, koja je uvijek reakcija na nešto, uvijek je i bijeg, ali ne konačan. Bijeg iz kojeg se vraćamo drugačiji, poučeniji, tolerantniji, možda ljudskiji, svakako čovječniji. Mirniji sa samim sobom.*

Urbani su to stihovi koji ne cmizdre, ne banaliziraju, ali se i ne mire trpno. Mire se svjesno, otkrivaju i razotkrivaju nove iluzije. U tom stalnom osvježivanju, sva je njihova snaga.

Veljko Barbieri: *Tko je sa mnom palio kukuruz*, Zagreb 1996.⁶⁸

Knjiga *Tko je sa mnom palio kukuruz* je ratna autobiografija lipičko-pakračkog kraja i jedna je od ponajboljih knjiga hrvatske ratne proze, odnosno suvremene hrvatske proze prve polovine devedesetih.

Prije dva-tri tjedna iz tiska je izišla najnovija prozna knjiga Veljka Barbierija. Naslovljena je *Tko je sa mnom palio kukuruz*, a podnaslov donosi i pojašnjenje – *Pakrački dnevnik*.

Kao nakladnik pojavljuje se *Društvo hrvatskih književnika*, a ovitak nosi i oznaku prvoga medija objelodanjanja, dakle novina *Hrvatsko slovo*. Treba shvatiti kako je riječ o svojevrsnoj knjižnici tih novina, gdje onda Barbierijeva knjiga zauzima broj jedan. I uz prilazak činjenici kako je ta knjiga, zajedno s prije dvije godine objelodanim pričama Viktora Tiće (*Rat i progonstvo*, Zagreb–Lipik, vlastita naklada), ratna autobiografija lipičko-pakračkog kraja, i uz prilazak drugoj činjenici – da je Barbieri njome napisao jednu od ponajboljih knjiga hrvatske ratne proze, odnosno suvremene hrvatske proze (bez obzira na vrstu ili žanr), može se uvodno zaključiti i o činjenici iznimnog nakladničkog poteza *DHK*, tj. *Hrvatskog slova*. Naime, u koncepcijskom traganju i previranju, i *Vijenac*, i *Hrvatsko slovo* teško dosežu uvid u kakvu cjelovitiju sliku hrvatske kulture, posebice teško komunicirajući s prenapregnutim ratnim pismima ratno najprotresenijih područja. Gotovo je znakovito da u pokušajima snimiti to stanje, često pronalaze suradnike

⁶⁸ *Glas Slavonije*, Osijek 1996.

koji ili ne znaju čitati, ili samo ne vole čitati svoje gradove, ili je, pak, još nešto infantilnijeg u njihovoj zlohотноj honorarnoj neupućenosti.

Međutim, nakon pročitana Barbierija, a na podlozi Tice, te preko najpragmatičnijih suradničkih kontakata s profesorom Slavkom Krejčijem, vidi se kako zbijeni duhovni i tjelesni trag priče o lipičko-pakračkom kraju u ratu, jednostavno ne može biti pogrješno prenesen. Zašto? Zato što su njegovi duhovni i tjelesni ratnici svo vrijeme bili jedan etički i emocionalni iskaz, jedna obrambeno neupitna postrojba.

Barbieriju ni u jednom trenutku, a tih je mnogo, nije teško ni suvišno nabrojati već spomenute Pakračane, borce okupljene oko *cafea Škorpija*, *cafea* samo osamdesetak metara udaljena od prvih četničkih položaja. *Škorpija* je i *cafe*, i postrojba. I u doslovnom smislu postrojbe, i u svakom drugom smislu postrojba. Jer, *Škorpija* se zove i pakrački interventni vod, ali se i zajedništvo tamošnjih susreta i razmjena mišljenja, vina i fiševa, pretvara u gusto duhovno zajedništvo jedne posve konkretne situacije i mjesta. Ta slika ne pati ni od kakve univerzalizacije, dapače Barbieri joj, toj univerzalizaciji, izriče i izravnu preciznu kritiku. To ne znači da u raspravama za *Škorpijinim* stolovima nema povijesnih i zemljopisnih asocijacija i raščlambu te upotrebe mjerila konkretnog iskustva u čitanju povijesnoga ratnog iskustva, također neposrednih aplikacija toga svojega iskustva na nove ratne slike, slike Sarajeva, slike posebice Žepe i Srebrenice...

Barbieri, dakle, besprijekorno štuje imena, imena ne samo Konkretnih svojih prijatelja (oprašta se Barbieri i ne imenuje ih, od niza svojih predratnih, kaže pogrješno je pomišljao, također prijatelja, sada bespovratno zagubljenih u, primjerice, Zagrebu...), nego i pune nazive postrojbi kojima je pripadao, kojima

pripada, s kojima sudjeluje u različitim dijelovima hrvatskoga teritorija, postrojbi također s kojima se susreće, zajednički nastupa, itd.

Barbieri je također precizan u pamćenju ratnih zbivanja, pamti datume, posebice je osjetljiv na datume tzv. početaka. To neumorno njegovo navraćanje imenima suboraca, kao i pozorno pamćenje postrojbi te pozorno zaustavljanje na rubišnim vremenskim točkama, dragocjene su sastavine. Uz te podatke, Barbieri reflektira i udio i mjesto pisma: kroz neumornoga Slavka Krejčija – pismo kulture; kroz dolaske književnika – pismo umjetnosti; kroz snimke Tonija Hnojčika – massmedij-sko pismo.

Ono što se kao tematska i etička paradigma vidi u sva tri spomenuta lipičko-pakračka pisma, jest štovanje imena. Profesor je Krejči Pakracova monografija uživo, naime svaka njegova rečenica upućeno hrli dijakronijom toga gradića i zaustavlja svoju zabrinutost i ozbiljnost na točkama koje se, od 1237. i prvog spominjanja Pakraca u darovnici vojvode Kolomana, koju u pakračku identitetnu gramatiku kroz doslovnu kovnicu novca iz 1254., kroz puno junačko suprotstavljanje Turcima priora Vranskog Ivana Talovca, kroz postturske popise 1698. (2/3 rimokatolici, 1/3 pravoslavci!), kroz Trenkovo doba, kroz 1760. i nazočnost grofova Janković, kroz urbaniziranje krajem 19. stoljeća, slijevaju u skladnu cjelinu baroknih i secesijskih zgrada... Čeka se, i u Barbierijevoj knjizi najavljuje, i Pakracova doslovna monografija, dakako u skrbi profesora Krejčija, čovjeka koji je utjelovljena i zgusnuta refleksija, odnosno gramatika pakračkog uljudbenog identiteta, što *Pakrački dnevnik* neprestano čita i prelistava, ne odstupajući ni jednoga trenutka od reaktualizacije svakoga toga povijesnog i kulturolozijskog podatka u sinkronoj pakračkoj sudbini.

U ukupnoj je skladbi Barbierijeva knjiga postavljena onako kako je i nastajala, preko objelodanjivanja u *Hrvatskom slovu*.

Dakle, priča teče od dana oko *Bljeska*, od sredine 1995., pa kroz *Oluju* sve do početka 1996. Međutim, unutar tih dnevničkih okvira, pripovijedanje stalno uvire u spomenute dijakronijske uljudbene točke jer topografija razaranja Pakraca topografija je i nezaboravljenih tragova što prizivaju povijesno vrijeme. Ono što učvršćuje priču Barbierijeva dnevnika, njegova je pripovjedačka nazočnost. U njenu konstituiranju sudjeluju s jedne strane precizna tvrdnja kako je ovo vrijeme zahtijevalo osobnost, a s druge strane implicitna i eksplicitna potpuna prožetost zajedništvom i svim konkretnim imenima poginulih, mučenih, ranjenih, odnosno svih preostalih živih koji, kako kaže Barbieri, i nastavljaju ratovati baš zbog svih onih poginulih koji se moraju kroz njih nastaviti boriti.

Knjiga *Tko je sa mnom palio kukuruz*, jezično se opskrbljuje u jeziku najdjelatnijega ratnog pisma – jeziku izvješća. Ona je, u smislu već spomenutoga štovanja podataka, puna preciznih naznačavanja sati, metara, strana svijeta, slike prostora, i tako postaje intenzivna i uvjerljiva autobiografija pakračko-lipičkoga ratišta kojim se kreću i likovi konkretnih i navedenih imena. Barbieriju je izravno žao kada spominje nekoga čijega se imena ne sjeća, ali to se nesjećanje događa samo kada je riječ o nekome koga je susretao nakratko, jednokratno i sl. Inače, Barbieri pamti izvrsno.

Barbieri izriče i blagu zapitanost pred samim ispisivanjem svojega dnevničkog rukopisa, zapitanost u kojoj mu se čini kako bi možda ipak trebalo pisati nešto kasnije, kada sve to prođe, jer će se tada moći hladnije pristupati... I kod Viktora Tice se ta skanjivanja pred zapisom pojavljuju kroz riječi profesora Krejčija koji na nagovor o pisanju toga što mu se događa i što vidi i

misli, odvrća da to nije ništa posebno jer toliko toga ima: – *Ma hajde, što ću pisati. Takvih priča je napretek.*

Piše Barbieri u poglavlju *Zločin i njegov krajolik*: *Ova je priča u ovom ratu već napisana stotinu puta. Ipak želio bih je, poput djeteta koje nije napisalo zadaću, ponoviti na školskoj ploči ovoga dnevnika i tisućiti i tisućiti i prvi put.*

Piše u nastavku neusporedivu Etiku toga kraja. Tome i u tome bi krajoliku svijet digao spomenik prirode, kaže Barbieri, ali bi za pomoć njegovoj ratnoj obrani višestruko morao provjeravati mehanizme svojih ustanova. Stoga su nakon te okrutne odgode pomoći, Pakračani *u širem smislu izgubili osjećaj za humanističko izvorište svjetskih institucija, ali nisu izgubili osjećaj za čovječanstvo.* Svaki je pakrački borac noseći u sebi snagu i duh brojnih svojih mrtvih, pokazao neodgodivo milosrđe za neprijatelje zarobljene u oslobađanju svojega krajolika, nakon njegova petogodišnjeg zločinačkog maltretiranja, to piše Barbieri.

Dnevnički zapisak koji svoj naslov prenosi i na naziv cijele knjige, upravo je ono pripovjedno tkivo koje svojom plastičnošću i osjetilnošću predstavlja izvor središnje pripovjedne svijesti i profinjeno nježno mjesto reprojekcije slika rata. U tome poglavlju, autobiografski smještenom u dane djetinjstva, Barbieri je genetsku šifru pakračkoga prostora (rijeka, kukuružište, visok snijeg, priroda *razlistana i vedra*) upisao u memorijsku osjetilnost svojega pisma. Osjetilnost ukupnoga proznog tkiva knjige *Tko je sa mnom palio kukuruz.* To poglavlje raspleće visoko vizualno i emocionalno primanje ukupne priče, dovodi je do otkrivanja poetike ratnodokumentarnoga filma.

Ovo imenovanje Barbierijeve knjige ratnodokumentarnim filmom, može se shvatiti i kao ponajbliža žanrovska dosjetka,

ali i kao sugestija da je proza te knjige iznimno filmska. Vrlo se lako može zamisliti njeno pretakanje u medij filma.

Barbierijeva knjiga na određeni način i prikuplja lipičko-pakračku ratnu priču u mini korpus. Taj se korpus uvjetno može nazvati lipičko-pakračkim ratnim pismom, a uz već spomenute autore Viktora Ticu i prof. Slavka Krečija, bitni autori toga pisma su i Lipičanin pjesnik Stjepan Godić te socioesejist i povjesničar Tonči Erjavec, kao i snimatelj Toni Hnojčik.

Posebice je zanimljivo vidjeti kako Pakračane i Lipičane, u tim njihovim (i našim) petogodišnjim ratnim danima, lako obuhvaća ganutost neposrednom komunikacijom. To se vidi kroz spomenute dolaske umjetnika glumaca, likovnjaka, književnika, glazbenika. U svom hiperkritičnom toleriranju institucijskog zaborava što se nad njima nadvio, takvi ih izravni kontakti pogađaju do visokoemocionalnih uzvata u kojima zapravo zrcalno napokon vide svoje lice, ljudsko, željno razgovora, željno govoriti, svjesno svoje osobnosti, potaknuto napokon reći i svoje doživljaje. Ta je njihova osobnost kritično suzdržana pred vlastitim autorefleksivnim i autoreferencijalnim, jer bi ono kada moglo dokinuti tu punu i neodgodivu etičnu osobnost. Stoga reaguju u susretu s umjetnicima zrcaljenja. Uzbudeno se čitaju. I dakle, napokon se rastvaraju, pišu i govore svoju osjetljivost, čitaju je i više od likova umjetnika koje susreću.

Nije Barbieriju u samoj izvedbi njegova i pakračanskog dnevnika trebala nikakva odgoda, a da bi bio hladniji i udaljeniji. Barbierijevo pismo, njegova proza, ispostavlja stalne reflektivne plohe, dijelove teksta koji se kreću etičkim, a uljudbeno i sinkrono i dijakrono prožetim promišljanjima, te se oni postavljaju kao jedno od najmudrijih osvjetljenja ukupne hrvatske ratne sudbine. Sudbine posute brojnim žrtvama, od mrtvih do preživjelih, preživjelih, a slabo skrbljenih.

Barbierijeva knjiga je, dakle, i njegova autobiografija, autobiografija onoga dijela života koji je protekao u Domovinskom ratu. Za nj Barbieri kaže u posljednjim retcima svojega dnevnika: *Ja sam inače u Domovinskom ratu prošao bolje od mnogih. Ništa mi nije srušeno, nikoga u obitelji nisam izgubio....* Taj lik koji u prvom licu jednine upoznajemo kroz knjigu, prolazi svim bitnim poljima hrvatskoga života u posljednjih pet godina, onoga života koji bespogovorno snažno tinja u post-ratnim konstelacijama, života koji od sudbine Vukovaraca i njihove, ako se tako može reći, autorefleksivne tihosti, ide kroz sudbine svih ratnoimpregmiranih područja: *od hrvatskoga juga i Hercegovine, do Slavonije i Posavlja.*

Upoznajemo jedan prema svemu izniman lik. I jednu po svemu iznimnu intelektualnu osobnost. Veljko Barbieri svojih deset predratnih proznih, a može se reći i kult-proznih (primjerice, *Novčić Gordijana Pia*) knjiga-pisama, početkom Domovinskog rata zamjenjuje za pismo ratnog i ratničkog života. Taj se život početkom rata podsmjehuje tzv. umjetničkim postrojbama, da bi se trajanjem ratnoga stanja i sam vratio i u *pismo kulture* (jer, naime, Barbieri i sam 1994./95. organizira dolaske umjetnika u Pakrac), i u *pismo umjetnosti*, jer piše ovo remek-djelo ratne dokumentarističke proze. Dnevnik koji žanrovski može povući i naljepnicu romana, ali njezina nazočnost niti će što pomoći, niti što odmoći ovome ponajboljem tekstu hrvatske ratne proze.

Ima tu još nekih *izvanjskih*, moglo bi se reći, dijelova priče o Barbieriju i njegovoj knjizi. Naime, ta knjiga podsjeća, vrlo nježno i tematizira, priču o onima koji su duhovno ili tjelesno *izdali* taj kraj, otišavši bilo u laž, bilo u bijeg. Taj je dio priče suglasan temeljnim motivima narativnih djela korpusa SRP. Međutim, Barbierijev dolazak u Pakrac također je dio tematske

žudnje zabilježene u spomenutim djelima. Bilo je, dakle, bitno koliko je bilo onih koji su došli poduprijeti neupitnost onih koji su ostali.

Lipik i Pakrac pripadaju onim dijelovima Hrvatske koji su ponajduže trpjeli ratno stanje. I bez obzira na učvršćenje hrvatske državnosti koje je pratilo taj dugotrajni mrak, određena nestabilnost institucija ostaje pritiskati kakav složeniji i brži projektni oporavak, oporavak u kojemu nekim upravo univerzalističnim uljudbenim apsurdom opet trebaju sudjelovati i sama utjelovljenja pokrenutoga zla. Treba se opet živjeti zajedno.

Međutim, u osvjetljavanjima tih apsurdom zatamnjenih točaka suvremenosti, Barbieri je vrlo rijetko i vrlo uvjetno ironičan, nikada ne pristupajući niskom gorčine, premda je tematski susreće. U flash-backovima Barbieri prolazi svim hrvatskim ratnim godinama, pronalazi u svim tim godinama rasute likove Pakračana, pakračkih boraca. U tom nemiru, kretanju ratištem i stalnom vraćanju Pakracu, znakovito je i sofisticirano naznačeno da upravo jedan Vukovarac smiruje pripovjedača u trenutcima njegovih najtežih nemira. Neka je neusporediva mudrost pohranjena u te ljude koji tiho i mirno prepleću tekst svojega grada u sebi.

Branko Maleš: *Placebo*, Osijek–Zagreb 1992.
Branko Maleš: *Biba Posavec*, Zagreb 1996.
Branko Maleš: *Trickster*, Zagreb 1997.⁶⁹

Ne ulazeći u upitnost pjesničkih projekata koji visoko standardiziraju suvremeno hrvatsko pjesništvo, a pripadaju rukopisima i potpisima starijih i kontinuiranih koncepata, naznačiti je pjesnička pisma koja su ili tek pristigla u književnu recepciju unutar devedesetih pa odmah nametnula svoj učinak, ili su unutar devedesetih bitno promijenila svoju poetičku i estetičku strategiju.

Devedesete, dakle, mirno i neupitno kontinuiraju visoki standard Vesne Parun, Mate Ganze, Andriane Škunca, Slavka Mihalića, Miroslava Mićanovića, Miroslava Mađera, Anke Žagar, Zvonka Makovića, Branka Čegeca, Krešimira Bagića, osobito značajno Tomislava Domovića, dolazak/povratak velikana šezdesetih Borisa Marune, pa sonete Ante Stamaća itd.

Još je niz autora koji se na taj način smještaju u devedesete i teško je njihovu konceptu prigovoriti bilo što osim kontinuiteta. S druge strane, intenzivne promjene, temeljna renoviranja svojih koncepata, čitati je u knjigama Zvonimira Mrkonjića, Branka Čegeca, Ivana Rogića Nehajeva, Milorada Stojevića, Danijela Dragojevića, Nikole Kraljića itd.

Neke od tih knjiga bilo bi posve opravdano istaknuti u plan književnih događaja devedesetih, i one to i jesu upravo u smislu naznačenoga interesa ovoga izlaganja za pjesnička pisma *promjene i uvjerljivoga intenziteta* kojim se najavljuje moguća plod-

⁶⁹ *Đakovački susreti kritičara*, Đakovo 1998.

na umnoženost i novih, odnosno različitijih nastupa. Već sam jednom prigodom zabilježio kako zbirku pjesama Ivana Rogića Nehajeva *Osnove uranometrije* smatram književnim događajem prvoga petoljeća devedesetih ... Temeljni, pak, Stojevićev zao-kret u aktivistički ludizam i ponovno oživljenoga umnoženog autora, matrica je koja se posve ležerno otvara kao neautoritarni i neusporedivi orijentir novodolazećim mlađim autorima. Danijel Dragojević svojim knjigama iz devedesetih nudi posve jedinstveno gust neironijski svijet demobilizirane mudrosti, a Nikola Kraljić, kao opravdana tema za razgovor o lošoj recepciji pjesničkih pisama s prostora kulturnoga navodnoga ruba, svježina je koja pristizhe u devedesete svojim slabim i zabavnim neotradicijskim potezima.

Iako, ukupnim presudnim događajem, dakako slabim činom nevjerojatne humanističke ljubavi, izrečene usred Mefistova radnog mjesta, prepoznati je (a s posve izvanrodovske i izvanžanrovske, a možda i izvanknjiževne pozicije) te se i dalje uvijek u tome osjećaju okrećem Siniši Glavaševiću.

Stoga, u testamentarnom Glavaševićevu prostoru, kulturnome, etičkom, estetskom prostoru devedesetih, osobito sam osjetljiv za autore koji po prvi puta ulaze u pjesničke zbirke i, znajući ili ne, produktivno odgovaraju na Glavaševićev atemporalni humanizam.

Autori koji se devedesetih javljaju prvim zbirkama i nude svoju uvjerljivu subjektu slabost kao zalag za kulturnu renovaciju, i to već svojim takozvanim i realnim prvim knjigama su sljedeći (dijelom kao, lucidnom studijom Sanje Jukić, *Glasovi slavonskih pjesnikinja*): transmedijalno sofisticirana Kornelija Pandžić, retronoiserski nostalgicist Tvrtko Vuković, vinkovački rockerska Marijana Radmilović, neoklasicistična egzistencijalna esejistica Tea Gikić, mudra i krhka Lana Derkač te bazično

rock-kulturna Tatjana Gromača. Oni manje više prepoznaju kroz lik svoje pjesničke samoće identitetni prostor, upisuju njebove kulturne tragove u svoje tekstove kao indikatore, potom kao eklektične i eruditske slike svojega zavičaja kao neosporivoga mjesta što se nalazi iza leda Centra, ali je središtem informacijske globalne osjetljivosti.

Naime, ugledni skladatelj, književnik i filmski glumac Nick Cave je mjesni poznanik iz lokalnoga kafića, u koji inače svraćaju i Miroslav Škoro i neka smiješna cura nadimkom Madonna.

Usred užića u kritici utjecaja, Maleš je 70-ih i 80-ih utjecao. Sada to više nije moguće. Malešov, pak, troknjižni pjesnički učinak u devedesetima, bespogovorno je nastao iz strategije dobra, kao praksa istine, performativne ljekotvornosti riječi, come backa ili remakea andeoski fantastičnih *Nepoznatih* (priredio B. Donat) Bore Pavlovića i kao postavljanje koncepta antropolojske lirike.

U *Placebu* čitamo nastavak *Prakse laži*, ali manje kroz medijsku odgodu, stoga izbliza i u mgstc. sažetcima. Pjesme iz više stavaka i s jako puno riječi, kakve izlaže *Praksa laži*, sada se skraćuju, potom sjećaju puno više i unaprijed i unatrag, a osobito se sjećaju prema dolje i u tijelo, i svakako – tekstno tijelo. Često se slike indefinitiraju kroz stalne gustativno–olfaktivno–takilne sinestezije. Ona se nudi usporenom i višestrukom rewindiranju jer se razvija velikom sklonošću puno manjem prostoru, dakle i lakšem uvidu i ponavljanju čitanja, pa se ekonomizira sve do žanra minijature. Puno kraći stihovi više ne stimuliraju višestrukost subjekta, ali u neočekivanim kombinacijama umnožavaju i fokusno selektiraju njegovu intenzivno prisnu tjelesnost. Ta se prisnost pojavljuje zbog visokoaktivnih spomenutih olfaktivno–taktilno–gustativnih opisa. Gutanje perso-

nificiranog prizora iz Prirode (*vidre se svade*) koje je odgođeno izravnim imenovanjem (iako se uvodno navodi da je to *u mladom grlu*), a subjektno overloadano nježno metaforičnim *kupam se usred jezika*, jedno je od nepostojećih zgusnuća ove zbirke koja suvereno odbija Centar, nema zajedničku nit nego stalno razsredišnjuje i onemogućava poantno raspoloženog čitatelja, nudeći mu stalan senzacijski prekorak u jezik, nudi pokoku pjesmu kao kakav hit, ali... Tijelo se bez ikakvih isprika rekombinira s pejzažem, bićima prirode, a subjekt, često shortcutno paraleliran s nadsubjektom, i dalje o tome laže kako je to tek zasluga ili jedinog, ili množinskog usključnika ili upitnika koji su najdraži Malešovi interpunkti. Različiti i brojni brojevi u ovoj se zbirci još intenzivnije pojavljuju, preskaču uloge od tematskih do stilskih i napokon opet subjektivnih, a još jedan ukupnije zamjetljiv postupak postaje, čini mi se, i put prema razumijevanju naslova zbirke. Riječ je o stanju pozitivna, Malešov *Placebo* nam daje svoj lirski pozitivni svijet kao svoju novu praksu laži, jer je lažni – ali kao i svaka dobra laž – uspješan performativ, što brojnijim ponavljanjem umnožavan i u tome uvjerljiv – to istinitiji. Svakako u svom tekstnotjelesnom i istančano sladokusnom pozitivu istinitiji od izvantekstne negativne hiperemisije laži, točnije – metastazirane ekonomske superpraznine.

U zbirci *biba posavec*, Maleš navodnicima oprema naslov knjige i hiperira metajezičnu svijest.

Malešove su pjesme predate kompetenciji subjekta – čarobnjaka, poticatelja dobre bijele magije. Taj je sofisticirani humanistični ton teško usporediv s bilo čim u 90-ima. Osim, rekoh, s Glavaševićem.

Davor Špišić: *Trbuhozborci*, Zagreb 1997.⁷⁰

Proteklih su nekoliko godina hrvatska kultura i književnost dobile na uvid ostvaraje takozvanog *ratnog pisma*. Riječ je o vrlo raznolikom i mnogobrojnom odgovaranju na stanje rata koje je presudno zaokupilo aktualnu hrvatsku zbilju. Već 1992. Dubravka Oraić–Tolić sa suradnicima priređuje zbornik-manifest pod naslovom *Hrvatsko ratno pismo* i on definira naglašenu žanrovsku raznovrsnost i kronologijsku preciznost kao inicijacijske odrednice toga korpusa. U tome su zborniku velikim dijelom zastupljeni autori iz Slavonije i Baranje, pri tome, sukladno kolažnom načelu zbornika, ni po čemu izdvojeni iz ukupnog uvida.

Međutim, u Slavoniji za sve vrijeme trajanja *rata za Hrvatsku* (termin Mladena Keve!) djeluje jedna intenzivna autoreceptijska i nužno autorefleksivna struja stvaranja koja velik dio tih ostvaraja sustavno izdvaja iz ukupnoga korpusa.

Špišić je 1991. i 1992. i ratni kroničar u *Glasi Slavonije*, i urednik u istom listu, i dramski pisac, i dramaturg. Već pri kraju 1991. u sklopu opsežnoga izvoda osječke *Književne revije* posve posvećena dokumentaciji slavonske ratne i povijesne kronologije, a otiskana u gostima u koricama riječkih *Dometa*, Špišić otiskuje svoj adaptirani ratni dnevnik. Time će započeti svoju dnevničku trilogiju koja će se u autorskim knjigama pojaviti kroz naslove *Slavonska krv* (1992. suautorski s fotosnimateljima Zoranom Jaćimovićem i Zdenkom Pušićem te gus-

⁷⁰ *Književna revija*, Osijek 1997.

tom kronologijom rata Darija Topića), zatim *Svlačenje smrada* (*Meandar*, 1994.) te napokon *Trbuhozborci*. Uistinu, adaptirani Špišićevi fragmenti razliveni su u pentalogiju, jer je nakon dijela teksta otiskana u časopisu, Špišić preradbom načinio i svoj prvi dramski tekst *Dobrodošli u rat!* (kasnije otiskan u knjizi *Predigre, Hrvatski centar ITI*, 1996.), praizveden u travnju 1992. na sceni osječkog HNK. Upravo tijekom pretakanja pisama: iz časopisa u dramu, iz drame u kazalište, iz kazališta u knjigu i knjige.... jasnije negoli neki, a vrlo brojni drugi, pokazuje kako se to uvišestručivalo oblike svoje pismenosti u ratnim okolnostima.

Osim toga, i sama zamisao dnevničkoga, iako adaptiranoga nadostavljanja, utjelovljuje jednu od temeljnih značajki slavonskoga ratnog pisma. Špišić, naime, isprepliće, stapa i vrti unatrag referencije na povijesnu aktualnu zbilju, na krupne planove obiteljskih prizora, otvara asocijacije iz medijske pismenosti (filma, teatra, drugih dokumentarnih knjiga...), zgušnjuje se i u detalje gotovo apstraktnih osobnih ispovijesti.

Moguće je očekivati da se, uza patetično stanje zbilje koju se živi, ne poželi kušati, čitati, nešto što opterećuje opet tragičnim ratnim tonovima, a osim toga, ako je u pitanju serijal, taj je ostvaraj (može se pomisliti) i nešto što opterećuje zahtjevom za čitanjem i svega onoga prethodećeg. Ali uopće nije sve to tako. Nju se i te kako može čitati zasebno, nije nužno zavirivati u ranije Špišićeve knjige. Knjiga *Trbuhozborci* pisana je tako da čitatelja uvlači u tri moguće igre: dekonstrukciju povijesne zbilje, polilog s kritičarskim uvidima i novelizam u vrlo konzervativnom najužem smislu. Dakle, oni koji su zainteresirani pratiti političke, ratne, sociologijske slike iz najneposrednije povijesti, uz knjigu će *Trbuhozborci* moći pronaći njezin intenzivan dubinski govor o toj vrsti činjeničnih aktualija. Oni, pak,

koji su književno, kazališno, filmski i inomedijски obrazovani i osjetljivi, moći će naći vrlo česte gnomične mikroeseje o recentnim ostvarenjima iz tih polja inozemne i domaće medijske scene. A oni koji jednostavno i najradije čitaju umjetničku prozu, naići će u ovoj knjizi na nezaklonjena lutanja glavnog i ostalih slabih likova scenom jednog svijeta rubnosti. Ovaj prikaz knjige *Trbuhozborci* želi istaknuti kako je umješnim tkanjem tih triju vrpce svoje dnevničke proze Špišić ostvario tekst u kojemu niti jedna od spomenutih vrpce ne smeta uvjerljivosti ostalih dviju. Uostalom, svijet u kojemu živimo već je odavno protkan sumračjem svojih vlastitih interpretacija, a Špišićeva knjiga vrlo ležerno i nenametljivo na tu činjenicu upozorava Roman.

Dražen Stojčić: *Zabranjeno područje*, Osijek 1997.⁷¹

Roman gimnazijalca Dražena Stojčića nastao je kao rezultat visokoga gimnazijalskog standarda pismenosti, otvorenoga konzumiranja implicitne i eksplicitne gradske kulture – u svim njezinim aspektima jedne suvremenosti, te napokon iz osjetljivosti radnoga književnog talenta. Ova se posljednja napomena valja čitati kao uvjerenje pogovaratelja knjizi da je riječ o pažljivom i strpljivom provođenju autorskih zahvata kroz tkivo romaneskne priče te da je autor uvjerljivo izbjegao početničkim propustima, najčešće čitljivim u problemima oko vođenja i povezivanja događaja u priču i oko pozicije pripovjedača priče. U ta dva osjetljiva i skliska aspekta – Dražen je Stojčić pokazao dostatno koncentracije i pri tome ležernih i nenametljivih rješenja koja održavaju čitateljsku pozornost i znatiželju.

Nakon uvodnih redaka koji su htjeli odmah raščistiti sve nedoumice oko hrvatskom suvremenom čitateljstvu ne čestoga susretanja s ovako mladim autorom, odnosno s njegovim upravo i takvim naraštajnim modeliranjem romana i koji su htjeli čitatelju prirediti uvid u tzv. PRVE jezične strukture štiva, valja naznačiti kako je ovaj roman žanrovski čitati ponajviše uz iskustvo jeans-proze te napokon mladežne zabavne televizijske serijale (*Friends* i slične).

Roman bi, čini mi se, i hrvatskoj recepciji bio zamisliv kao predložak za scenarističko postavljanje kakve dugotrajne mladežne serije. A zašto?

⁷¹ *Književna revija*, Osijek 1997.

Roman bi čini mi se i hrvatskoj recepciji bio zamisliv kao predložak za scenarijski postavljane kakve mladežne serije, jer uz književne korelacije s jeans prozom kao i devedesetih začetom grotesknom prozom hiperrealističnih slika (već vrlo blizu serijalnosti), veza sa zabavnošću se nameće iz onih epizoda romana koje humoristički oblikuju događaje iz klapske strategije psine, podvale, a govorno su pojačane gušćim slengom i zbijenim likom same klape kao nadređene individuumu.

Taj je aspekt romaneskne Stojčićeve vrpce i inače zanimljiv, naime to nesvjesno zametanje osobnoga pred likom klape i pred značajem toga jakog mikrozajedništva.

Taj se kut promatranja pojedinaca i skupine pokazuje skoro paradoksalnim jer je noseća ideja klape *razlikovati se*, možda i nesvjesno urušena u pravila zajedništva.

Upravo uz odnos klape i pojedinca kao i njihovih usko povezanih strategija, približava se i razjašnjenje naslovne naljepnice romana. Što su onda sve *zabranjena područja* osječkome gimnazijalskom teenageru i jesu li ona po nečemu drukčija od takvih mjesta kakvome drugom lokalitetno različitom liku mlade osobe? Ovo je pitanje načelno i bolje ga je kao smjerokaz uputiti prvo konkretnome odgovoru o onome čime se zabranjenim roman bavi, pa tek zatim vidjeti je li taj plan zabrana zapravo mladeži – univerzalan, bilo kao realnost, bilo kao preosjetljivome biću – nužan umišljaj jednoga životnog razdoblja. Zabranjena su mjesta o kojima ovaj roman piše, i to uvjerljivom emocionalnom hiperbolom – svi planovi neuspješnih potraga za prvom ili pravom te napokon i tjelesnom ljubavlju. Također, zabranama se doživljava i veći broj nepoznatih, ali opisom i podatkom prepoznatljivih konvencija svakodnevnoga života. Kada se ovako raščlambeno i donekle hladno izlaže zaokupljanja zabranama, čini se kako je riječ o nečemu što realno nije *tako*

strašno i o nečemu što je tek – kako je grubo označila riječ iz prethodne rečenice – umišljaj jednoga životnog razdoblja. Međutim, težina i intenzitet tih zabrana uvjerljivo su motivirani na onome mjestu na kojem je za promišljanje fikcijskog pisma i jedino relevantno – u doživljajima konkretnih romanesknih likova. A naš izvanjski plan ostarjelog pogleda na nerealnost veličine problema kojima se ova proza bavi, ima i nužnu sljedeću domisao: teenagerski svijet, upravo zbog *svoje posve osobite* preosjetljivosti i svojih umišljenih doživljaja zabrane i različitosti, uvjerljivo živi *svoju* zbilju, *svoj* posebni virtualitet, kojemu čitatelj ove knjige uglavnom vjeruje, naime onoliko koliko se može osloniti na vlastito sjećanje i tamo pronaći koji zametnuti trag osobnih mladežnih fiksacija. Osim toga i nakon toga, uz čitateljsko nerazumijevanje preko usporedaba sa svojim povijesnim iskustvima, može se očekivati i vrlo plodno čitateljsko razumijevanje – iz istih razloga i s istom impostacijom, jer u naše vrijeme nije tako bilo... i nije se tako ponašala mladež. Ta neosporna i uvjerena rečenica, može se zainteresirati Stojčićevim romanom i kao priručnikom za upoznavanje novih generacija ili *nedajbože* vlastitog djeteta!?

Ono što se romanom prati kao iznimno uspješno održavani tijek zbivanja, vezano je uz niz povezanih prostora: škola, odnosno školska kantina, ulica, mjesto izlaženja, prostor kompjutorske komunikacije i napokon – soba!

Ostvarene i neostvarene ljubavi, konzumiranje stimuliranih društvenih zabavica, razgovaranja i ogovaranja, pokušaji komunikacije i doživljaj zabranjenih područja, pretaču se kroz ta stalna mjesta zbivanja. Uočljiva je i izvjesna kulturna bezidejnost, naglašeno stješnjavanje kulturnih informacija, informacija iz popularne kulture, osobito glazbe, kao polja ne osobito sofisticiranoga izbora, kao i sklonosti poistovjećivanju s prilično

profanim refrenima spomenutoga pop–kulturnoga menija. Intenzitet promjena u događajima ne ide kulminacijskim smjerom prema destrukciji, kao kod usporedivog autora Tomislava Zajeca i njegove *Sobe za razbijanje*, niti ide prema poučnome tipiziranju spram univerzalnih oslonaca kao kod romana Mire Gavrana. Iz popularne glazbe preuzimani refreni postaju refrenima neočekivane osobne osjetljivosti i pojavljuje se paradoks isticanja svoje različitosti ili doživljavanja svoje osobne izdvojenosti kroz melodijsko suzvučje s tekstom – hita, visokonakladne uspješnice, u tisuće i tisuće komada umnoženome uratku!?

Svijet u kojemu likovi romana *Zabranjeno područje* doživljavaju svoje zaplete i rasplete, poznaje, međutim, uza svu burnost mladežnih previranja, i dimenziju plemenitosti obiteljskoga zajedništva kojega, pak, osjeća stabilizatorom i nedvojbenim osloncem. Ta gotovo neočekivana luka utjehe, sigurnosti, uljudbene jedinice nastavljanja, ovim je romanom dobila poziciju koja je zacijelo idealan punkt odstupnice i mogućih novih probijanja zabranjena područja – svakome teenageru. Tek takva struktura može njegovati subjekt otvoren, slobodan ući u zabranjena područja i nadasve sofisticirano komunicirati.

Talent komunikacije, protočnost i dobra događajna povezanost, izbrušeni i zanimljivi dijalozi, najavljuju i održavaju izvrsnu zabavu! – u čitanju prvoga romana osječkoga teenagera internetovskog naraštaja!

Ivan Tabak: *Mi smo tišina tvoja*, Osijek 1997.⁷²

U ratnim i poslijeratnim godinama, prvo dakle početkom 90-ih, a zatim nakon nastupa toga tzv. *slavonskog ratnog pisma* (1991.-1994.), znači od 1995. nadalje, slijedi nezaustavljiv niz knjiga uvjetovanih tom i takvom jakom zbiljom. Naime, poznajemo u stvaralačkoj pismenosti razdoblja relativno (!) dugotrajnijega mira i tada se stvaralačka pismenost opušta u odnosu na izvantekstualnu zbilju te zapravo zgušnjava tekstualnu zbilju i čini je sve neobičnijom i sve neusporedivijom sa zbiljom izvan teksta. Međutim, i nažalost, takva relativno mirna razdoblja niti predugo traju, niti predugo izdrže u svojoj autentičnosti. Pri tome mislim na gubljenje pozitivnog identiteta takve/kakve relativno mirne situacije. Kada autorska osjetljivost prepozna takva stanja gubljenja pozitivnog ozračja, onda nastaju tekstovi koji, nažalost, uskoro, malo kasnije, imaju biti prepoznati kao anticipatorski, kao oni koji su nagovijestili ili, pak, predosjetili – loše događanje. Takav su posao, npr. napravili Kranjčević i Kamov na početku dvadesetog stoljeća, takav su posao obavljali i Krleža i Matijašević krajem tridesetih, takve su ugruške bad feelings ispisivali i Valentin Benošić, Josip Sever te Ivan Rogić Nehajev krajem šezdesetih, a neposredno prije Domovinskog rata Zorica je Radaković objelodanila zbirku *Bit će rata*, a Božica Zoko *Trg na kojem stojim ruši se...*

S druge strane, nakon takvih loših razdoblja jake zbilje, nakon ratova, pojavljuju se brojna djela koja nastoje uz tjelesnu obnovu i izgradnju svojega izranjenoga prostora poslati i tek-

⁷² *Glas Slavonije*, Osijek 1997.

stualni, a zapravo duhovni materijal obnove. Tu nije i ne može biti riječ o bilo kakvim institucijskim narudžbama. Takva se pisma duhovnog oporavka ne mogu naručiti. Postojali su takvi, nama još uvijek u prejasnom povijesnom i nedalekom sjećanju i znanju, pokušaji tzv. socijalističkog realizma i posljedovali su tragičnim učincima i u smislu kakvoće ili kakvosnosti, ali i u smislu strahotnoga sankcioniranja pojave djela koja ne slijede institucijsku narudžbu.

Nakon ratova najčešće dolaze pisma koja viđaju duhovne rane na taj način da ubrzano idu prema pojedincu i prema njegovoj unutrašnjoj slobodi. Nastoji se posve rasteretiti od izvanjske i svakodnevne prisutnosti u otežaloj poratnoj situaciji. Propituje se ponovno privatnost, obraća se bližnjima i traži smjehove bogatog maštanja. Međutim, hrvatski Domovinski rat imao je djelatnu jednu, u dosadašnjem povijesno poznatom nizu reagiranja na predraće, rat i poraće, zasebnost, jednu neusporedivu pojavu. Naime, stvaralačko pismo određeno stanjem rata nije u tijeku trajanja Domovinskog rata niti trenutka stajalo i čekalo da topovi zašute.

Dapače, za svo vrijeme trajanja najtežih ratnih okolnosti, hrvatsko stvaralačko pismo postojalo je i kao ratničko, i kao posve pribrano na sebe, na svijest pojedinca te na odnos prema najbližima, bližnjima. Ratne su okolnosti u Domovinskom ratu pobudile i jednu posebnost zvanu *velika osjetljivost na pomisao o mogućem zaboravu*. Stoga su propisali mnogi.

Mnogi su osjetili potrebu ne samo kušati, samo za sebe pamtiti nego odmah pamtiti i za druge, kasnije. Mnogi su već za rata objelodanili svoje prve knjige, i to ne samo autori iz kakva postteenagerskog uzrasta nego i autori već solidno zašli u četvrta, peta ili šesta desetljeća života. A potreba za zapamćivanjem ratnih događaja i okolnosti, kao da je probudila i pot-

rebu za pamćenjem uopće pa su se pojavile i brojne knjige tzv. žanra autobiografije ili, pak, memoarske literature.

I dok ovako sve više prilazim imenu Ivana Tabaka i njegovoj najkonkretnijoj knjizi, moram reći da sve ovo dosada napisano zapravo ima svoje priključke na čitanje ovdje izlistane i, nadam se, pažljivo pročitane zbirke. Jer neke od autora koje sam spomenuo kao autore posebnog osjećaja za stanja ugrožena zlom su u najplemenitijem smislu i škola koju s poštovanjem ne skriva knjiga Ivana Tabaka. Riječ je posebice o Kranjčeviću s kojim Tabak nastoji što bliže dijalogizirati pa uz pomoć i A. G. Matoša i nekolicine uzoritih antičkih mislitelja osvjetljavati svoj odnos prema Njoj. Prema zavičaju i prema domovini s velikim početnim, a rekao bih i svakim drugim slovom. Jer Tabaku je Domovina sve, ona je i zavičaj i mjesto na kojem, stoga, prebiva obitelj, ali i prijatelji i poznanici, no i neistomišljenici... Tabak upućuje svoje pismo i prijateljima i istomišljenicima, ali i neistomišljenicima.

Tabak je u stihovima najaktivnije religiozan. Svoj pun aktivizam projicira u bližnjima i upravo u njima ogleda i eticitet. Njega ni kao pojedinci niti kao kolektiv ne zanimaju oni s druge strane, točnije tko god bili oni koji su za rat krivi (tko god oni bili, oni su s druge strane i ne zanimaju ga), ali ga i te kako zanima da sa svima svojim bližnjima i zaduženima za ontomatiku izdrži u energiji potrebnoj za opstojanje.

Nečujni Zapad, porušeni hrvatski gradovi, ponajviše sve to u psihogramatici hrvatskih ratnika te stanje koje, nažalost, teži samoodlaženju, ali visoko svjesno drži i njeguje nadu – eto, o tome piše Tabak.

Ivan Vrkić: *Istočno od zapada*, Zagreb 1997.⁷³

Knjiga je Ivana Vrkića *Istočno od zapada* tekst brojnih značenjskih vrpce koje čitatelja vuku u recepcijsku pozornost. Kako u izlaganju slijeda tih vrpce ne bih zaboravio vrijednosni sud, odmah ću reći: ta je knjiga iznimno zanimljiva! Ona je dragocjen svjedok i savršeno uglačan ključ za čitanje hrvatskih poluporatnih dana, onih između *Bljeska* i *Oluje* 1995. pa sve do onih iza posljednjih hrvatskih izbora u proljeće 1997.

Napomena o iznimnoj zanimljivosti te knjige ne želi zaboraviti ili previdjeti da je ta zanimljivost ostvarena u oslikavanju jedne povijesne situacije. U poštovanju niza faktografskih usjeka. Dakle, poštujući niz činjenica koje su okruživale i njegov rad i bile sastavnim dijelom njegova rada, pa dakle bivajući činjenično pouzdan i moglo bi se zaključiti – i temeljit, Vrkić je uspio biti i zanimljiv! Kako mu je to uspjelo, odnosno napokon je ovdje zabilježiti kako uopće izgleda ta knjiga, koji je to žanr, kako je knjiga skladana?

Ovo posljednje pitanje sugerira da se Vrkićeva uspješnost u zanimljivosti dadu ponajbolje objasniti načinom kojim je skladao knjigu. Prema tome, kada napišem da je riječ o dnevničkom pismu te da knjiga prati tijek autorovih zapisa pisanih ritmom – svakih nekoliko dana – onda ću već najaviti da je početno nabačena zanimljivost te knjige upravo u autorovu izboru: dana koje opisuje i neposrednom osobnom udjelu u skladanju slike svakog od tih dana. Vrkić ni po čemu ne zaklanja u kakvu

⁷³ *Glas Slavonije*, Osijek 1997.

lažnu skromnost svoju poziciju. On piše svoje zapise, to povremeno jasno tematizira, kaže na nekim mjestima da je jedva primjerice smogao snage još i nešto navečer zapisati i sl. Vrkić je u opisu svojih dnevnih i/ili višednevnih učinaka nevjerojatno uvjerljiv. Nema nikakve dvojbe da je podrška toj uvjerenosti njegovo sklanjanje u ispovijed o dvojbama, umoru, razočaranju, s jedne strane i o ustrajavanju, nastavljanju te kritičnosti i prema sebi i prema konkretnom radnom prostoru Podunavlja, ali i prema uvidu Zapada–Zagreba u sve što se događa ili se treba dogoditi.

Već je iz ovdje pobrojana tri niza osobnosnih izlaganja vidljivo da Vrkić u knjizi nastoji biti što je moguće jasnije iskren. Lik koji je u knjizi reprezentant privatnog, radnog i političkog Vrkića, uvjerljiv je, pri čitanju mu se vjeruje i to je posebno značajno te to stoga i podvlačim još jednom. A upravo tom uvjerenljivošću, knjiga ukupno recepcijski dobiva na jednom gotovo globalnom hrvatski političkom akcentuiranju. Naime, rečenicu o našoj zajedničkoj političkoj suvremenosti dobivamo izgovorenu sukladno našim najkafićkijim privatnim procjenama, a te su redovito isprepletene i našim vlastitim dvojbama, kritičnošću i nužnim nastavljanjem. Međutim, ta slika koju skoro svakodnevno u najprivatnijim razgovorima nadostavljamo pa povremeno kroz, primjerice, *Glas Slavonije* najjasnije kondenziranu čitamo u retcima štovane Nevenke Levak, ta slika se zapravo iznenadi kada se pronade u Vrkićevoj knjizi. O čemu je tu riječ? Od čega se sastoji to iznenađenje? Kako se to naša, slavonska, baranjska, osječka čitanja iznenade u susretu s Vrkićevom knjigom? Evo, odmah ću odgovoriti: prvo se iznenađenje sastoji od toga što Vrkićevo djelovanje u protekle dvije nepotpune godine počiva na našoj realnoj svakodnevici, dakle nema nikakve nama očekivano nepoznate dimenzije političkoga

neprozirom zbiljanja. Međutim, filigran političkoga nadmudri-
vanja svjesno ostaje i to je ono što sa zanimljivošću Vrkić kroz
knjigu izlaže. To tkanje političkih pregovora i dogovora koji ne
poznaju ni radno vrijeme ni prostor. Lik te knjige političke,
radne poene odigrava i u neposrednim zagovorima, i u telefon-
skim, i u telefaksnim, i u radio emitiranjima. Ono što nas, na-
dalje, čitateljski u ovoj knjizi zaokuplja, neprekidno je nastav-
ljanje svih tih međusobnih emitiranja: za doručkom, na sastan-
ku, na otvorenom skupu, na slučajnom susretu, u mukotrpnim
pregovorima isprepletenim blefiranjem i bizantizmom... za ve-
čerom, u automobilu, u vrtoletu, vlaku... Tako se niz dnevnih,
kako rekoh svakih nekoliko dana – zapisa, pretvara u svojevr-
stan dinamičan film, triler vrlo neobične žanrovske zaprljanosti,
s nažalost i posve doslovnim ubojstvima, s nedvojbenom
opasnošću kao još naglašenijom atmosferom što prožima taj
triler. Međutim, glavni lik filma svoje poslove obavlja naoko
uvjerljivo ležerno, šala i dosjetka moćna su njegova oružja u
obračunu s problemima, a njihovo ozračje, ozračje te zabav-
nosti kojom lik kroči problemima, preseljeno je i u ustroj pri-
povijedanja, u ukupni tijek priče pohranjene u knjizi. Lik ove
knjige i uistinu upoznajemo kroz njegovo psiho/intro izlaganje,
u prepričanim vlastitim razmišljanjima, upoznajemo ga i situa-
cijski, kroz snalaženja u događajima, upoznajemo ga i u naj-
užim susretima sa samo jednom osobom ili uskom skupinom
itd. Lik političara Ivana Vrkića ta knjiga prikazuje i na još je-
dan način. Kroz flash-backove. U ocrtavanju vlastite spreme za
posao koji radi, Vrkić posize u zalihu slika iz najužeg dijela
prvih mjeseci Domovinskog rata. Tada je on obavljao posao pr-
voga oblikovatelja IPD-službe Zapovjedništva operativne zone
Osijek. Tada je on radio posao tzv. Zamjenika Zapovjednika
OZ za IPD. Bilo je to vrijeme zapovjedničkog rada Karla Go-

rinška, u čijem je, dakle, najužem zapovjedničkom sastavu radio i Ivica Vrkić. Svaki će iole pozoran čitatelj zapaziti svojevrstan paragraf ukupnoga strategijskog djelovanja Ivice Vrkića. Riječ je o aspektima, o oblicima specijalnog rata kojega je Vrkić usmjeravao tih mjeseci (1991. i početak 1992.). Ta su maestralna IPD-ratovanja ono iz čega Vrkić izvlači i svoje geste tijekom rada u Uredu privremene uprave za uspostavu hrvatske vlasti u području istočne Slavonije, Baranje i zapadnog Srijema, a o kojima knjiga Istočno od zapada i piše.

Drugi paragraf iz kojega se pred nama izlaže slika političara Ivana Vrkića je niz nenametljivih i, ponavljam, stoga i vrlo uvjerljivih, obiteljsko-porodičnih sklonidbi. Vrkić se i vraća kući poslije posla (vjerojatno bi se o sitnim satima tih povrataka ponajbolje dalo vidjeti iz jednog drugog dnevnika – onoga, možda i napisanoga – njegove supruge Zore...), također se i vraća slikama iz djetinjstva, uspomenama na majku (indikativno, upravo u poglavlju o Vukovaru! je njegovo prisjećanje na majku najkraće, ali neusporedivo snažno)..., vraća se temeljnoj političkoj autoodrednici – hrvatskom proljeću, stalno izvire iz zavičaja, zemlje koju je kao dječak – jeo!...

Vrkić nipošto ne zaboravlja prijatelje, oni su uostalom uglavnom u ključnim rolama filma koji se njihovim zajedničkim naporima nastoji pretočiti iz špijunsko-trileroidne intonacije u kakav dogledniji sretan kraj, smješten u kakav sretan krajolik.

Vrkić, kažem, ne zaboravlja svoje prijatelje, svoje suradnike, nadasve štuje i zahvalno crpi njihovu iskustvenu (primjericu, Tankosić) ili mladežnu energiju (Ivica, Lea, Irena, Kristina...), sugerirajući kako smisao ukupnoga posla koji rade i jest u kontinuiranju njihove energije...

Ovdje je premalo mjesta za ispisati sve složene odnose u kojima upoznajemo Vrkićevu suradnju s različitim likovima. Možda nepravedno, za ovu je prigodu samo izdvojiti Vrkićev odnos s generalom Kleinom kao odnos koji kroz knjigu doživljava nadasve složene izvedbe, s usponima, padovima, nezadovoljstvom i povremenim radostima... izdvojiti je i Vrkićev odnos prema Branimiru Glavašu jer se upravo u tome odnosu zrcali i Vrkićevo kretanje između Istoka koji se nastoji rekonstruirati u Podunavlju i Zapada koji često nevjешto tolerira i diplomatski blago intervenira. Klein je jedno složeno mjesto ukriženja takvih odnosa, a Glavaš drugo. Vrkić i jednog i drugog i štuje i kritizira, u tim odlučivanjima između, a čitatelj se uz stavove lika – Vrkića smješta već s obzirom na vlastiti geografem.

Sjajna knjiga! Umjesto zaključka, nastojati je pročitati još jedanput. Naime, dugo sam je čitao spremajući se za javljanje *Glasi Slavonije*. Prečesto sam se bavio Vrkićevim radom u proteklih nekoliko godina istražujući u prostoru slavanskog ratnog pisma, surađivao s njim baš onih njegovih IPD-ovskih dana i upoznao ga kao energičnog i posebno pribranog. Takvoga ga bilježi i moja monografija *Slavonsko ratno pismo*, smještajući ga u značajne likove pisma kulture i identiteta tih teških i jedinstvenih ratnih dana. Takvoga ga, energičnog i posebno pribranog te posve humanog i literarno umješnog, pamti i njegova iznimno zanimljiva dokumentaristička knjiga *Istočno od zapada*. Knjiga višestruke zanimljivosti, ali i u bitnim sastavinama i posve priručnički mjestimično mudra i jasna. Mogući je to priručnik diplomatskoga i/ili specijalnoga rata, ali onoga kakav se valjda više nikada neće ponoviti. Ali, bez obzira na ovu želju i nadu, sigurno je – uknjiženja što taj rat pamte – neponovljiva su.

Milorad Stojević: *Došljak iz knjige*,
Rijeka 1997.

Branko Maleš: *Trickster*,
Zagreb 1997.⁷⁴

U protekla dva stoljeća traje bar dvotijek poetičnih smjerna-
nja u hrvatskom pjesništvu. Jedan tijek, kako upozorava profes-
sor Cvjetko Milanja, kreće od Gaja i smjera angažmanu i ak-
tivizmu te izvjesnoj pragmatičnoj skrbi, a drugi kreće od Vraza
i smjera unutrašnjem svijetu književnoga djela te osobito osjet-
ljivome subjektu/formi takvoga sebesvjesnoga ostvaraja.

Stanje u suvremenome hrvatskome pjesništvu, u polju sta-
rome otprilike pola stoljeća, njeguje također izvjestan takav na-
slijedeni dvotijek. Jedni su spoznajno i zamišljeno zabrinuti za
izvantekstualnu zbilju te manje-više uspješno tu skrb pohranju-
ju u ozbiljne retke pisma koje nužno elitistično pozorno zna i
što se u zbilji zbiva i što u tome zbivanju nije dobro, čak je tra-
gično. Jaki su autori takve slike i pripovijesti Slavko Mihalić,
Vlado Gotovac, Mate Ganza, specifično i stroži spiritualist po-
put Ivana Goluba (potonji s bitnom figom u džepu znalca kon-
stitutata *deusa ludensa*) itd.

Oni drugi, međutim, poznaju tu spoznajnu zamišljenost i
skrbnost, ali žele osloboditi jedan zbiljski prostor i za različi-
tost, za drukčiji svijet, pa svijest o stanju u izvantekstualnoj zbi-
lji i o zabludi mogućega transparentnoga angažmana u mije-
njanju baš te zbilje, usmjeravaju sofisticaciji unutartekstualne i

⁷⁴ *Đakovački susreti kritičara*, Đakovo 1997.

intertekstualne zbilje, sofistifikaciji koja laže bolje i stoga je (rekao bi Zoran Kostić) antropološki istinitija, napose tjelesnija.

Prva sjednica osječkih *Slamnigovih dana* 1998. žanrovski je stoga oblikovana u *večer poezije, odnosno predstavljanja zbirki pjesama*. Ta će sjednica, uz one druge dvije – *sjednicu okrugloga stola*, odnosno znanstvenih i kritičkih izlaganja te treću *sjednicu predstavljanja knjiga znanstvene i kritičke misli*, naznačiti kako je spomenuti drugi tijekom suvremenoga hrvatskoga pjesništva u svojoj produktivnosti i strategiji amalgamirao i mislene temelje prvoga tijeka, ali i razigrao svjetla misli/refleksija kroz unutrašnjost posve drukčijega svijeta od onoga koji se izvantekstualno živi. Ključna je tu riječ – ludizam, strategija koja je stara koliko i čovjekovo pisano pamćenje, a unutar europskih uljudbenih paradigmi pozorno je pročitana kroz elaboracije manirizma u tekstovima Gustava Renea Hockea. Taj je teoretik pokazao kako se igra u književnosti smjestila od samih njezinih početaka te joj ni slučajno nije namjerom odrasti. Ta djetinjastost, zabava dijelovima priča i dijelovima referencija iz zbilje, često je kao osviještena kultura spašavala duhovnu integrativnost u osobito lošim vremenima. Dalo bi se i te kako složeno pročitati kreativnost igrača, ludusa, vrača, trickstera, u pobjedama nad ponudom tragedije što ju je izvodila izvantekstualna zbilja proteklih godina u Hrvatskoj, Slavoniji...

Taj je hiperironijski lik nadigrao spektakularnu ponudu lošine iz zbilje, taj je lik dakako duhovno neusporedive autoironije (Milorad Stojević), taj je lik neusporedive nadmoći nad pismoenošću i zaboravom (Branko Maleš, Stojević), osobito je snažan u vedrom sugeriranju lucidne autoadresirane slabosti (Maleš), onoga stanja koje brani duhovitošću metamedijske osobnosti (Maleš, Stojević) i obnovom aciničnog subjektivnog konstituta, potrošača energije bijele i drage magije (Maleš), iz-

laže ga nadigravanjem s baštinskim izravnim lektirskim nanosima (Stojević), kao i ravnopravnom lektinom ulice, prirode, i neočekivanog intimnog jutra.

U tekstovima nove Stojevićeve knjige izravno se naslovno, podnaslovno ili fusnotno priziva neki umjetnički intertekst. Tekstovi su pisani na prelijevajućoj matrici pjesme u prozi i esejizma, a slabi lik subjekta pojedinih pjesama često se izmiče iz Jednog identiteta u nesukladnom igrom svijeta pjesme stimulirano pojavljivanje Drugog i niza Drugih.

I ova zbirka na kraju knjige oblikuje odjeljak naslovljen *Appendix* funkcionirajući kao svojevrsna pseudoprogramatska struktura, sačinjena, odnosno sačinjavana već i u prethodnih šest zbirki od paraprogramatskog esejističkog teksta ili, pak, od pjesama tiskanih već u prethodnim zbirkama, a koje onda sugeriraju svoju poetičku projektivnost, u bitnome ipak demobiliziranu od bilo kakve autoritarnosti. Vjerojatnije je, napokon, da subjekt pojedine zbirke tim dodatkom samo odgađa užice završetka čitanja i kao fizičku činjenicu, i kao projekcijsku omaglicu, dapače kao neusporedivo uvjerljivu decentriranost rasporeda početaka, središta i krajeva. On ostaje tamo gdje je i bio, u knjigama, u knjiškom svijetu, kako je to napisao Ivan Slamnig, i nema završetka.⁷⁵

Poezija pisma je onaj korpus koji će izložiti zbirke pjesama Branka Maleša i Milorada Stojevića, a svojom će različitošću te knjige ilustrirati i stanje individualiziranosti autorskih poetika koje je stanje unutar proteklih pola stoljeća i te kako podupirao, uz Boru Pavlovića, upravo Ivan Slamnig. Stimuliranjem su se različitosti, uz sofisticirano i pribrano navraćanje hrvatskoj i

⁷⁵ Dubravka Brunčić u separatu s *Dana Ivana Slamniga*, objelodanjenu kao blok *Književne revije* br. 4, 1998., ističe naslovnom gestom *Pjesničke igre*: "...

(srednjo)europskoj književnoj baštini, u toj strategiji pisma/ludizma/manirizma s različitim uvijek naglascima na igrama ili manireskama, dali čitati snažni pjesnički opusi Josipa Stošića, Ivana Rogića Nehajeva, Branimira Bošnjaka, Darka Kolibaša, Tončija Petrasova Marovića i inih sve do Branka Čegeca, Zorice Radaković ili Sime Mraovića.

Taj nasumični popis autora ilustracijskoga i neiscrpljenog karaktera, želi samo podsjetiti kako pristup, primjerice poeziji Ivana Slamniga pruža posve osjetljivo nadraženu šifru za čitanje zahtjevne i velike produkcije suvremenoga hrvatskoga pjesništva. Zbirka pjesama Milorada Stojevića *Došljak iz knjige* naslonjena je na intenzivnu igru intertekstualnih indikacija u kojima nije vjerovati ničemu doli energiji neotradicijskoga štovanja. Zbirka pjesama Branka Maleša *Trickster* – osobita je ljekovita gusta istina jednoga i jedino mogućega svijeta vedrine – onoga u igri i njejoj magiji.

Tea Gikić: *Čežnja za snom i zaboravom*,
Osijek 1998.⁷⁶

Stručno je povjerenstvo u razmatranju prijedloga za *Zbirku godine* iznimno zadovoljno zbirka Stjepana Dujmovića iz Slavenskog Broda: *Legenda o Brodmaru i Diljani*, kao i neusporedivim novim stihovima i knjigama Zlatka Tomičića i nizom, solidnih zbirki pjesama za djecu te svojevrzne etno-lirike. U konačnome odlučivanju, presudio je ne samo vrijednosni sud nego i metodologijski, jer se imalo na umu ovogodišnju nagradu za književno životno djelo Zlatku Tomičiću, recepcijski još neoživljenu nazočnost novih zbirki Stjepana Dujmovića koju već predlažemo natječaju sljedeće godine – kao i opredijeljenost za tijek modernoga i neotradicijskoga pjesništva.

Tea Gikić, rođena 1958., zbirka se pjesama javlja tek od 1993., kada već prvom knjigom *Bez pucnja* uvjerljivo odgovara na ratno-poratno stanje, oslikavajući identitet osobnosti ranjenoga Grada, prikazuje začudni spoj bolećivosti i adrenalina u sudbinama pojedinaca. U toj zbirki Tea Gikić problematizira blizinu depresije i rezignacije, ali joj se suprotstavlja u knjizi *Zadihana tišinom* (1995.). U toj se zbirki ispostavlja subjekt koji, i u lošini koja ne čuje, osjetljivo osluškuje zrcala vlastite osjetljivosti. Tu se pojavljuje energija panike opisa, naime ustrajnost bilježenja stanja postaje proces koji generira, osvježuje, ojačava, koliko god biće koje izvodi i izgovara opis bilo slabo.

Zbirka pjesama *Melankolija obilja* iz 1996. ponovno u uglednoj knjižnici *Meandar*, izlaže fokusaciju dosadašnjih egzis-

⁷⁶ Hrašće, Drenovci 1998.

tencijalnih interesa na aspekte ženstva, nudeći svoj kritički izvod ženskog pisma, naime intenzitet nezaustavljivih refleksija o biću koje složeno doživljujući svakodnevicu, vraća mučninski osjet u kategoriju ironijski prihvatljivog stanja. Žena svakodnevicu, sa svim sitnicama koje preopterećuju, vraća u svoju kontrolu, uza sav ostatak gorčine, prevelik za zametanje pod tepih. Piše Tea Gikić:

*Žene dođu do pobjede
i nikada ne uzmu pehar.*

Nagrađena zbirka *Čežnja za snom i zaboravom*, objelodanjena je u knjižnici *Pleter Matice hrvatske* u Osijeku, krajem 1998. Knjiga je popraćena recepcijom kritika *Glasa Slavonije i Književne revije*, a kao svojevrsnu novinu u svojoj ponudi, u odnosu na dosadašnje knjige ove autorice, donosi umnoženi subjektivitet. Poslovno, gramatički gledano, čest je u toj zbirci množinski lik subjekta, ali je još češća množina osjeta, misli, pojava koje onda tom umnoženošću proizvode efekt slabooće, implozijskog intenziteta, apstrakcije u krajnjoj izvedbi. Zbirka je i neka vrsta nastavljanja na dio intermedijalnih poliloga autorice s drugim književnim ili filozofijskim tekstovima i autorima pa je tako poslagan niz množina, uvjerljiv prilog neoegzistencijalističkim projekcijama jednoga dijela suvremenoga hrvatskog pjesništva: Zvonko Maković, Branimir Bošnjak, Jagoda Zamoda, Sonja Manojlović... Također je ta zbirka značajno ojačavanje, zajedno s ukupnim pjesničkim opusom Tee Gikić, slike ne samo *glasova slavonskih pjesnikinja*, nego i ženskoga pjesničkog potkorpusa devedesetih, ukupnoga hrvatskog pjesništva.

Zbirka osjetljiva, nježna, uronjena u grubost izloženosti pojedinca, na vjetrometini loše svakodnevice, agresivne massmedijske buke, cinične ideologijske mreže laži.

Marinko Plazibat: *Postelja od orahove sjene*, Drenovci 1999.⁷⁷

Marinko Plazibat u obzoru mlađeg hrvatskoga književnog prostora djeluje od sredine–kraja osamdesetih. Razlozi se njegova odgađanja ući u svezak zasebne knjige, autorskoga rastanka s ispisanim stranicama, mogu i znati i nagađati, ali i ne znati, jer rukopis kojim se napokon odlučio javiti, izazvat će puno recepcijsko zadovoljstvo. Valja izraziti ugodu uz listanje njegove napokon uknjigovljene zbirke pjesama. Sve ono što je spomenuto desetljeće i pol Plazibat ispisivao i osluškivao, susrelo se u ovoj zbirci koja se unutar njegovih dugogodišnjih traganja pokazuje sofisticatom motiva, studijom stila i uvjerljivošću subjektne žudnje.

Plazibat je inače do sada pisao i stihove, i prozne tekstove, i kritike, javljajući se u okružju časopisa *Quorum* (1985./86.), učvršćujući svoje uredničke ideje kroz posljednje uveske osječkoga studentskog književnog časopisa *Rijek* iz osamdesetih (1989.) te surađujući u predratnom *Poletu*, *Studentskom listu*, fanzinu *Noise Slawonische Kunst* (1991.), poratnom i ratnom *Glasi Slavonije* (1992., 1993., 1995...) i u *Književnoj reviji* (1993., 1994., 1999.).

Njegova je oduža proza *Tango Tena* (1993.) zapažena kao uvjerljiv prinos korpusu slavonskog ratnog pisma, a zanimljiva je intertekstualna prijepiska s pripovjednim konceptom Damira Miloša i neotradicijskim, ratno trans-tekstualnim zgusnućima u zrcalu pripovijesti *Tena* Josipa Kozarca.

⁷⁷ Hrašće, 1999.

Stihove, pak, ove knjige, zbirke pjesama *Postelja od ora-hove sjene*, dade se u prvoj fascinaciji čitati pomalo neuobičajenim približavanjem ruralnih i urbanih slika i stanja. Međutim, premda je samo podrijetlo većega broja slika ruralno, već nakon prvih pročitanih pjesama, ukazuje na puno neobičniji lik stanja tih motiva, lik doživljajnoga pohranjen u subjekt kroz koji se slike projiciraju. Riječ je o stanjima koja, plutajući na osjetljivom rečeničnom ritmu stihova, nastoje skoro fotografski izvijestiti o slikama, prizorima iz seoskoga života. Međutim, subjekt koji je zadužen za izvješćivanje o prizorima se gubi, pretače u množinski gramatički lik, a povremeno se pojavljuje i njegovo dekompetentiranje jer kompetencija za uvid u izvješće prelazi u subjekt koji se ne nalazi u svijetu teksta. Tako se slike u pjesmi često mijenjaju, predmeti koje inače izvan teksta čitatelj vrlo dobro poznaje, povezuju se s bojama, intenzitetima i upotrebom koja izvantekstualno ne postoji, a često će se usred najnježnije pejzažne lirizacije, pojaviti i kakvi vulgarizmi, semantički neočekivane korelacije. Subjektne će obveze Plazibat povremeno predavati i posve iznenada uvedenim likovima, pa i dijelovima predmetne zbilje, dijelovima dana, primjerice. Tako postavljen odnos prema personaliziranim manjim subjektima, uspostavlja komunikacijsku otvorenost, polilogijsku perspektivizaciju i infinitivno uvlačenje čitateljeve osjetljivosti.

Svakako najplodotvorniji dio tkanja Plazibatovih pjesama je ritam. Plazibat očigledno uživa u rasprostiranju prostorom rečenice, sintagme, stihovno-slogovne matrice i matice. Bez obzira na pokušaj ustanoviti što je čemu prethodilo, zapaža se kako tu užiće u rasprostiranju pomalo paradoksalno izaziva stanje ritmičke punoće, odnosno možda i paradoksalnije – prenapregnutosi. Brojne pjesme funkcioniraju kao ritmičke apstraktne strukture, napregnute do osnovne konkretističke osjetljivosti za

materijalnost stihovno-slogovnog prostora. Nije riječ o tome da se ne razumije o čemu Plazibat piše nego se spomenuta ritmička punoća, upravo na samoj tvarnoj konkrekciji, kreće stihovima prema njihovu ritmu kretanja, ne čekajući čitateljevo buđenje i snalaženje u slikama ili mislima koje se oblikuje.

Plazibatove su pjesme i zabavne, i nježne, i grube, povremeno erotologične. One začuđuju i odbijaju, rado bježe u privatni govor i šifrirano pismo nekakvoj izvantekstualnoj osobi, ni trenutka ne podilaze tradicionalnoj sentimentalnosti, iako se ni trenutka ne stide tradicionalne lirske patetike.

Milorad Stojević: *Korzo*,
Rijeka 1999.⁷⁸

U Stojevićevoj zbirci *Korzo*, osjetljivije negoli u njegovim ranijim knjigama, zgušnjaju se i skladaju rečenične cjeline. Vrlo se lako i protočno čitaju, ponajmanje je u njima poznatih ili nepoznatih, intertekstualno ili intermedijalno, napose transmedijalno – uvučenih u stihove, likova i prizora. A nešto je mekši i u gram–igramama, rjeđe se premeću i samoproizvodljivo zabavljaju riječi, riječi iz bliskoga međusobnoga slovnoga sastava, a puno češće se prelijevaju kakva glagolska stanja – pokreti. Međutim, i dalje je kao uvijek raspoloživa oprema, ta gesta zabave riječima, spremna. Stojević se kroz zbirku *Korzo* zabavlja i naslovnim pozicijama, gdje često iskrivljuje recepcijsku jeku, upotrebljava je za knjiške korelacije, ali i za drugoumjetničke označiteljske persiflaže. Već spomenuta zgusnutost u rečenice, možda se jednako daje prepoznati kao suprotno – kao opuštenost u rečenice. Naime, u usporedbi s prethodnom zbirkom *Došljak iz knjige*, knjigom koja najčešće upotrebljava prozni redak i prozni grafički obris, a u unutrašnjosti se neprestano zvukovno i slovno zabavlja, daje se vidjeti u zbirci *Korzo* dosljedno stihovima formalna raspoloženost. Sve su pjesme iz te zbirke pisane u prilično kratkim stihovima, ali u vrlo, kako je već napisano, u vrlo mirnim rečenicama. Ono što ipak ostaje zgusnutošću, osjet je konkretistične gustine i u sintaktičnoj takvoj pravilnosti. Ta pravilnost rečenice sugerira blizinu refleksije, sugerira sliku koja nastaje osvijetljena ne samo kakvom mišlju nego i kretnjom, pokretom upravo te rečenice.

⁷⁸ *Književna revija*, Osijek 1999.

Kroz zbirku je u grafičnome, formalnome smislu, provedena još jedna vrlo jednostavna i vrlo produktivna dosjetka. Stihovi su pjesama otiskanih na lijevim stranicama oslonjeni o lijevi rub stranice, oslonjeni su o lijevu početnu okomicu, dok su stihovi tiskani na desnim stranicama, oslonjeni o desni rub, odnosno o desnu rubnu okomicu. Tako se ostvaruje i semantično funkcionira odnos zrcaljenja, što Stojević dakako i te kako ploodonosno i slučajnosno upotrebljava. Dakle, osno. Osim već opisane stilistične i formalne tiječnosti kojom je zbirka uz dosjetke, subjektna iskliznuća i mudre postegzistencijalne refleksije, ispisana, zbirku nenametljivo i sjajno uvezuju gotovo polemični esejistični pasaži. Nude se tako čitatelju i erotologijski i analektično knjiški i uvijek sofisticirano zabavni odjeljci pjesama i stihova: u borbi protiv ravnodušnosti i borbi za slobodu postmodernoga vrapca! Profinjeno ležerna i mudra knjiga, prostor kojim je poželjno usporedivo osobno, dakle jedino prihvatljivo, napokon naprosto neambiciozno prošetati krajem jednog kalendarskog polja, da ne kažemo – vremena, tisućljeća, korzom.

Radovan Ivšić: *Osječki nastup na kraju,* Osijek 1999.⁷⁹

U Osijeku je gostovao autor i suautor rađanja hrvatskoga modernizma u sam sumrak Drugoga svjetskog rata, sudionik i poticatelj povijesne dramske skupine Družina mladih (1939.), socrealizmom odbačeni poratni beskompromiser avangardizma... Jedan od otaca suvremene hrvatske književnosti.

U Osijeku je, u Tvrđi, u sklopu programa obilježavanja stotinu i devedesete godišnjice postajanja grada kraljevskim, gostovao klasik hrvatskoga pjesničkoga i dramskoga moderniteta Radovan Ivšić.

Radovan Ivšić (1921.) sin je velikana hrvatske poredbene slavistike, filologa Stjepana Ivšića (kojemu u čast Orahovica održava znanstvene kolokvije već nekoliko godina). Radovan je Ivšić, dakle, dijelom slavonske krvi, ali nije zbog toga namjerom smješteni ga u kakav korpus slavonske zavičajne književnosti. Dapače, takav neuvjerljiv ključ smještanja nečijega stvaralaštva u bilo kakve zatvorene granice bio bi daleko premalo za ono što Ivšić znači slavonskim suvremenim književnicima, postmodernističkome književnome i novome valu kroatističke energije već gotovo dva desetljeća!

Naime, upravo je imenom Radovana Ivšića, kao i njegovoga razrednoga kolege Bore Pavlovića, započinjao i nerijetko završavao niz književnih susreta u osječkome SKUC-u tijekom osamdesetih, kao što je u seminarskome smislu autorom od

⁷⁹ *Glas Slavonije*, Osijek 1999.

stalnog proučavanja na studiju književnosti na Pedagoškome fakultetu u Osijeku tijekom devedesetih...

Međutim, ta *slavonska afirmacija* djela Radovana Ivšića, cijelo je vrijeme svjesna nevjerojatnoga zabačaja udjela Radovana Ivšića u ukupnome prostoru suvremene hrvatske književnosti. I bez obzira na to što je smjena autoritarnih i totalitarnih društvenih koncepata još četrdesetih i pedesetih pogodovala Ivšićevu izbacivanju iz aktualnih književnih strujanja unutar hrvatske književnosti, teško je prihvatiti šutnju koja je desetljećima lebdjela nad njegovim djelom, bivajući osporenom tek bitnim zapažajem upravo šulkolege Bore Pavlovića. On je, naime, 1953., uz malu nepažnju svojih krugovaških kolega, pušten u posao priređivanja *Poslijeratne hrvatske mlade lirike* pa je vrlo jasno tom prilikom, u svojem opsežnome pogovornom eseju, zasjekao o mjestu spjeva *Narcis* (1942.) Radovana Ivšića u kontekstu ukupnoga dotadašnjega pjesništva: *S tom se recitacijom otvara novo poglavlje hrvatske poezije!* Upravo će te riječi nadotkati u svoju monografiju *Suvremeno hrvatsko pjesništvo* Zvonimir Mrkonjić 1971., rezolutno prekidajući slabu iščitavanost Ivšićeva pjesništva. Uz Mrkonjića, i Branimir Donat, i Branimir Bošnjak povremeno će napominjati Ivšićev udio u inicijaciji modernizma hrvatskoga pjesništva. Tek će dolazak offfovaca (B. Maleš na kraju sedamdesetih) i quorumovaca (B. Čegec i Z. Radaković) tijekom osamdesetih, iskontinuirati refleksiju značenja Ivšićeva pjesništva u svojevršno uočavanje i modela i paradigme tekstualnoga pjesništva kao kritičkoga nastavljalca nadrealizma tkana stihovima *Narcisa* i dramskim slikama (predbuketovskoga antitotalitarizma) *Kralja Gordogana* (1943.)

U Osijeku je osvijetljen taj niz Ivšićevih čitanja, pozdravljeno je drugo, dopunjeno izdanje zbirke dramskih tekstova *Te-*

atar (1978. priređene potpisom Zvonimira Mrkonjića, a 1998. urednički skrbljene pažnjom Ane Lederer i Nakladnoga zavoda *Matice hrvatske*).

U Osijeku je gostovao autor i suautor rađanja osjetljivoga produljenog modernizma u sam sumrak Drugoga svjetskog rata, sudionik i poticatelj povijesne dramske skupine *Družina mladih* (1939.), socrealizmom odbačeni poratni beskompromiser avangardizma, uglednik posljednjega desetljeća i pol francuskoga nadrealizma (1954.-1969.), stvaratelj blizak Bretonu i slikarici Toyen, suradnik konkretističkoga glazbenoga velikana Pierrea Schaeffera, supružnik postmoderne francuske misliteljice Annie Le Brun (uz Finkielkrauta i Brucknera, najjasnije postavljene u ranoj laži europske gluhoće spram napada Srbije na Hrvatsku...). Prije točno dvadeset godina, mlađi su slavonski književnici odjurili u Slavonski Brod na tzv. *Smotru profesionalnih kazališta Hrvatske* gledati *Teatar ITD* kako izvodi predstavu *Kralj Gordogan* što ju je postavio Vlado Habunek s najdoslovnije neponovljivim glumačkim ostvarenjima Božidara Alića (!) i Žarka Potočnjaka... i dugo su poslije sanjali dijelove te predstave. Autor je toga sna pjesnik prelijevajućih tekstualnih zrcaljenja, ljubavi i slobode – avangardist Radovan Ivšić.

Ivana Šojat: *Hiperbole*, Drenovci 2000.⁸⁰

Nakon Vinkovčanke Marijane Radmilović (1971.) i Marin-ka Plazibata (1966.), Vrbanjca na stalnom zaposlenju u Osije-ku, *Knjižnica Pjesnički susreti* našla se pred visokozahtevnim standardom što si ga je tim zbirka priskrbila. Uz pojavljivanje zbirke *Portreti nepoznatih žena* Marijane Radmilović, Glas Slavonije je zabilježio *ljestvica je podignuta na najvišu moguću točku*, a Dubravka je Brunčić ustvrdila kako je riječ o *značajnome događaju za suvremeno hrvatsko pjesništvo devedesetih*.

Također je Marinku Plazibatu, kritičar Krešimir Bagić "zamjerio" *napokon preusmjeravanje slavonskoga zavičajnoga lika iz seoske idile u posttadijanovićeovski modernitet*, a Sanja Jukić *pojavu gustih i zabavnih suprotnosti kojima se smješta u sam vrh novoga vala hrvatskoga pjesništva protekloga desetljeća*.

U tome okružju pojavljuje se zbirka trećega natječaja za najbolji pristigli rukopis, pojavljuje se zbirka pjesama naslovljena *Hiperbole*, a potpisana autorskom rukom Ivane Šojat-Carette iz Osijeka, odnosno Belgije.

Pratitelji časopisne produkcije prepoznat će to ime kao predvoditeljski potpis pod vrlo složenim tekstovima najznačajnijih autora ranoga i kasnijega postmodernoga teorijskog mišljenja (Roland Barthes), također i autora tzv. *nove naratologije* (Marurice Couturier). Također će katalogi, koji najavljuju nove i bu-

⁸⁰ *Hrašće*, Drenovci 2000.

duće prijevodno dovodene hitove s francuskoga govornoga prostora, bilježiti nekoliko Šojaticinih radova.

U jednoj od *Matičinih* najava od prije godinu dana, a poslije i u najavama *AGM* knjižnice nove proze, dalo se očekivati skoro pojavljivanje autorskih proza Ivane Šojat. U svakom slučaju, dade se ustvrditi kako je riječ o novoj i vrlo djelatnoj prevoditeljici i spisateljici od koje se *mnogo očekuje*.

Stoga je *Knjižnica s Pjesničkih susreta u Drenovcima* vrlo zadovoljna što u tome stanju iščekivanja može ponuditi prvu knjigovnu objavu Ivane Šojat. U tako posloženoj priči, o toj objelodanjenoj autorici sa sigurnošću se mora istaknuti da je riječ o knjizi senzibiliteta i temeljnoga lirskoga interteksta.

Naime, mnoge od tzv. motiva u ovoj se zbirci mogu nazvati pripadnima katalogu svojevrsnoga *općeg lirizma*, međutim filter kojim se fokusira slika kojega od tih motiva, ukazuje na osobitu natopljenost gotičnim, tamnim zvukovima kraja osamdesetih i egzistencijskim izoštravanjem refleksija s početka devedesetih.

Ivana Šojat, dakle, konstituira neku vrstu lika kojemu *nije baš dobro*, ali poznaje i stanje ravnodušnosti kao odgovora na istrošenost apsurdna. Ta je lirika naime svjesna da je lošina u stihovima tako trošna, točnije rečeno trošna barem toliko koliko i lošina zbilje, pa se razočaranje prijateljima, ljubavnikom, poznanikom, bližnjima i mogućnost vjerovanja tek samožrtvovanjima za ideale, podjednako traži u nekoj novoj, možda nesuvisloj, ali svježoj tekstnoj situaciji.

Šojatica svoje stihove uobličuje u davnu šimićevsku maticu, ali u tematskom sloju bliže je primjerice Ujevićevom *lajfiranju*, konkretnijim životnim slikama i prljavijim svakodnevnim ostatcima iz zapuštene i neuvjerljive komunikacije.

Ivanin pjesmovni glavni lik često kreće u neku ispovjednu tugu, u gorčinu zbog razočaranja, i taj se smjer početnoga govora daje raspoznati, ali nakon takovoga otpočinjanja, pojavljuje se i nagla želja odustati od *uvijek iste priče*, pa se malim logičkim lomovima naglo traži skoro apstrakcija. Pjesma je tako spremna započeti (auto)portretom, ali zatim radije skreće u arabesku, koja još pomalo svjetluca nekom mišlju, no mišlju koja odustaje od angažmana prigovora zbog lošega stanja. Tako ekvilibrirajući između nagloga ulaska u portretnu lošinu, u intimne ljubavne fragmente i misaono-slikovne zabave napuštene izvantekstualne logike, Ivana Šojat objavljuje i niz uvjerljivih priloga jednoj zamislivoj antologiji hrvatskoga pjesništva prvoknjigovnih autora u posljednjih deset godina.

Kombinirajući suspregnuti očaj i rastapanu gorčinu, kao i pomalo univerzalni *prigovor* u pretapanju sa spiritualnome sklonoj subjektici, Ivana Šojat ispisuje knjigu koja sada, već više od desetljeća, ostarjeli tamni zvuk u hrvatskome pjesništvu i pozorno nadopisuje, uz dekadentnu repetitivnost jednoga davnoga *demo sastava Warsaw*, a prilaže mu i neočekivani susret s demetamorfizacijom *vukovarske lomače*.

Milorad Stojević: *Ponterosso*,
Rijeka 2000.
Zvonko Maković: *Veliki predjeli, kratke sjene*,
Zagreb 2000.
Slavko Jendričko: *Orguljaš na kompjutoru*,
Sisak 2000.
Ivan Rogić Nehajev: *Sredozemlje – sedmi put*,
Zagreb 1999.⁸¹

Sva su ova četiri autora u počecima svojega stihovnoga i, ambicioznije, knjigovnog javljanja, bila makar i djelomično čitana uz naljepnice iskustva jezika te iskustva egzistencije. U manjoj ili većoj mjeri. A danas su u manjoj ili većoj mjeri ta početna mjesta njihove opusne potrage u svojevrsnoj i jasnoj dijaloškoj renovaciji.

Milorad Stojević je možda ponajdalje i u počecima bio od ozbiljnosti bavljenja opstojanjem, ali i tada, a i u novijim tekstovima, zbilji koja se može prepoznati kao izvantekstualno egzistentna, simultano supostavlja niz također prepoznatljivih kodnih vrpca, ali iz iskustva kulture, mitologije, drugih umjetnosti ili arheologije humanizma. Stojevićeva interkodna zaigranost dopušta mogućnost čitateljeva obrazovno-lektirskoga upisa, ali ne dopušta predugo zastajanje u bilo kojem čitateljevu samo/pouzdanju u ono prepoznato. Dapače, kodna lepršavost odmara čitatelja od ambicioznoga pretraživanja po vlastitoj enciklopedijskoj memoriji pamćenja (kako bi napisao Branko Maleš) te

⁸¹ *Đakovački susreti kritičara*, Đakovo 2000.

mu nudi ton humornih stanja u kojima se, pak, i ipak skriva i nova zahtjevnost, naime prepoznavanja humornosti u subjektivnoj konstituciji igrača sa strane, izvaninstitucijskoga kritičara, osviještenoga tračera, neangažiranoga voajera, autoironičnoga mudraca, neautoritarnoga osamljenika... ljubavnika...

Zvonko Maković je u toj prvoj fazi egzistencijalističkoga angažmana zapravo najproduktivniji, ali svoj kasnije visokosofisticirani NEO, predmetnut egzistencijalizmu, najkritičkije stimulira pa u relativno preekonomičnome izboru iz njegovih dosada ukupno deset knjiga pjesama, ne postoji ni jedna pjesma iz prvih triju zbirki. Početkom sedamdesetih, Maković osvještuje strategiju oksimoronske kutije, mjesta koje komprimira fragmente iz različitih kodno-kulturnih ili zemljopisno-povijesnih polja, posve ih ležerno shvaćajući dijelovima tzv. svojega svijeta. Makovićeva kutija konkurira poznatome izvanjskome svijetu, od njegovih, toga poznatoga izvantekstualnoga svijeta, sastavnica stvara i svoju nomadsku sliku, zapravo konstruktivno-egzistencijalnu simulaciju u kojoj se subjekt naprosto konstitucijski kreće i psihogramski prikuplja, osobito svjestan vlastite tekstualnosti, pa i tekstnosti. Uzbuđenje koje se neprestano odgađa kroz stihove Makovićeve lirike, stalno, međutim, signalizira svoje postojanje, šalje svoje proboje, smiruje se uz konstatacijsku neafektivnu stilistiku pa rijetko ide dalje od transparentne usporedbe, potpuno nezainteresirano za prijenose ili zamjene značenja. Takve geste, prijenosa ili zamjene, eventualno, i to vrlo precizno – opisuje, raskrinkavajući leksičku i temeljno gramatičku arbitrarnost. Dakako, u tome je projektu, ili nonprojektu, najpoznatiji hit pjesma *Porgy and Bess Band*, kao što u Stojevićevu opusu može postati pjesma u prozi *Mjesta koja mislimo posjetiti*, jer Stojević upozorava: *To putovanje prolazi jednako kroz zbirne imenice i kroz granje.*

Slavko Jendričko u svojoj knjizi izabranih pjesama, koje kao i Rogičeve poslaguje, bira i pogovorno ispraća Branko Maleš, podsjeća na iskustvo intermedijalnosti koje se paralelno s izblendavanjem jezičnosti prelijevalo preko granica konkretnističkih tendencija, nadomještajući i renovirajući pretrpane i zamorene ladice grafofonematskih premetaljki. Već sedamdesetih, pa onda i u osamdesetima, Jendričko ukazuje na massmedijsku galamu koja stišava lokalne jezične izvore, postajući i prikazujući se izvorom samim. Mekluanovska naracija prosija, dakle, kroz Jendričkove potentne slike obračuna s ideologijskim kodnim vrpcama. Jendričko priziva neke arhetipske slike kolektivitetskoga porobljavanja, kodnoga uhićenja pojedinca u ćeliju socijesa, pa mu rezolutno traži erotologijski uzmak, gdjekada i dionizijski komornizirani srok. Poseban tihi i blagi dio ukupnoga dosadašnjega Jendričkova opusa, prikuplja se u sfumatizam intime.

Ivan Rogić Nehajev možda ispisuje najopasnije rubove ideologematskoga konverziranja u jezičnu, moguću, zapravo tekstnotjelesnu energiju. Rogičev subjekt se već od kraja šezdesetih konstituira oko eksplicitnoga nacionalnog samoproziivanja. Taj se JA gotovo kristificira, ali se uistinu zaljubljeno oblaže plohama šimićevske teksture, dakako dopunjene povijesno-kulturnom makulaturom. Rogić u tekst dovodi rubne povijesne niti i prekiva ih u početno dostojanstveni plašt nemogućih čitanja legendi, mitova, nenapisanih dijelova povijesti. Pogled iz kojega i stanje iz kojega se istkivaju Rogičeve lirske opaske, slijevaju se u površinu identitetnih samoupita. Već tamo u prvim pjesmama, subjekt se ponajviše tješi kretanjem čistoćom bjeline, sinkopiranjem egzistencije, ali i užićem u bolu izravnosti. Koliko god izgledalo pregusto ovo opisivanje Rogičevih početaka, toliko je ovaj prostor nedostatan pokazati kojom će

silinom nakon početnih, dakle, stiješnjenja – krenuti gramatolo-
gijska opskrbljenost tijelom i erosom te konstituiranje subjekta
jezičnoga / ali i egzistencijalnoga / ljubavnika. Urbanitet kao
okružje i također biće tajne, a intenzivne založenosti u danas.

Anđelko Mrkonjić: *Od praznine,* Osijek 2001.⁸²

Antun Branko Šimić i konkretizam, dvije su baštine kojima se navraća tekstualni senzibilitet Anđelka Mrkonjića. Moglo bi se stoga osumnjičiti Mrkonjića za oslanjanje svoje poetike na šezdesete ili njihov kraj, jer je to mjesto na kojemu se uspo- rediv susret već odigrao. Taj je susret krajem šezdesetih izveo Ivan Rogić Nehajev, a jedan je drugi autor tih godina temeljito i gusto ispitivao kako konkretistički osloboditi baštinski materijal hrvatske glagoljske i renesansne matrice. Riječ je o Tonču Petrasovu Maroviću koji će također svoj gusti jezični pripravak usmjeravati i osvjetljavanju uljudbeno imanentnoga spiritualiteta. Dakle, i Nehajev, i Marović, a najzabavnije svakako Milorad Stojević, pri ulasku u sedamdesete mitologijske će strukture, slučajno i namjerno pokupljene zajedno sa starijim jezičnim materijalom, razgibavati u njihovu susretu s igrom suvremenih jezičnih struktura. Svojevrsno nadigravanje između nečega što je staro i poznato te štovano, ali šire slabo razumljivo, s nečim što je mimetično prohodno, ali zbog takve lakoće i vrlo zaigrano, posljeduje iznenađujućom zavodljivošću i nasladnošću.

Anđelko Mrkonjić, naime, osim susreta šimićevske središnje osi i ekonomiziranja odnosa između buke i tišine, implozijsko-eksplozijskim preokretima, s konkretizmom koji je opremljen u dva-tri baštinska jezično-govorna izvora – također uvodi i izravne implementacije likovnog subesejizma. Mrkonjić tu izravno intervenira najčešće jasno imenovanim bojama koji-

⁸² *Neotradicija*, Osijek 2001.

ma ne pridijeva nečemu drugom, predmetnome imenovanom, nego intenzivira neke dimenzije koje nisu nužno prostorne, da- pače često su vremenito postavljene. Dakako, uglavnom prema natrag, ali i kao metafizička ljuljačka prema sutra/vječnom.

Mrkonjić također intertekstualizira sa strukturom molitve kao obrasca, ali i citatnog materijala, dakle i kao kompozicij- skog submodela, ali i kao motivskoga generatora poneke lirske priče. I kada je već riječ o motivici, tu je Mrkonjić relativno jednostavan. Naime, ljubav i smrt isprepleteni su presudnim stanjem tijela koje, kroz bolne biologijsko-fiziologijske des- kripte, uzaludno i trpno – pokušava udihnuti krepost trave i udaljiti se od neumoljivo pozornе i svugdje pripravne – bolesti. Bolest, krv i sol, nadmeću se sa slikarijama koje subjekt upisuje u tekstualne pripravke ozdravljenja.

Subjekt Mrkonjićevih pjesama nastoji se osposobiti za su- sret s lošinama koje ga okružuju i koje su mu već odavna pri- ređene. Upravo zbog starosti i imanencije trpnje, subjekt čita ne samo molitvene pa dakle duhovne, nego i travarske, pa dakle umjetničko-prirodonosne tekstove koji su također iz kakva prethodnoga vremena te se nekako pokušava naknadno ozdra- viti od prošlosti.

Mrkonjićev subjekt, također i pomalo paradoksalno isto- vremeno uživa u svim smjerovima prostora i vremena koji se dadu osvijetliti pa tu ugodu kretanja prelijeva u šimićevsku formalnu strukturu gdje, osim već opisanoga angažmana u mo- tivskom obračunu s bolešću, iskušava i materijalnu erotiku rit- ma starijega jezičnog žanra. Dinaridski dijalekatski trag, Mrko- njić povezuje s glagoljičkim te šokačkim dijalektalizmima, a ponajjasnije raspoznatljiva žanrovska podstruktura, odnosno ar- he struktura kojoj se navraća ili ju rekreira, uz već uočenu strukturu molitve, svakako struktura travarskoga ljekarničkog

recepta. Arhaizirani ton ukupnoga Mrkonjićeva projekta – jer u međugri s, ovoj zbirci prethodećim, dvomedijskim ostvarajem likovno-pjesničke mape, nesumnjivo je riječ o ispitivanjima koja nisu niti površna niti jednožanrovska, a ni jednostavna – donekle reducira pristup ovih tekstova čuvenom i ujedno nepostojećem prosječnom čitatelju, ali u modernitetu hrvatskoga pjesništva posljednjih desetljeća, nipošto nije nepoznat ili poetički nerazvijen. Naime, osim uvodno spomenutih mediteranskih konkretista i jezičnih kušatelja sinteze suvremenoga i baštinskog jezičnog materijala, kojima se može priključiti i jedan mlađi Riječanin, Sanjin Sorel, takav je uvjerljivi bijelo-magijski susret katoličke motivike, glagoljskoga slovnog lika i kopnenoga urbanog osjećaja izveo Slavko Jendričko iz Siska.

U svakom slučaju, Anđelko je Mrkonjić suvremenome hrvatskome čitateljskom obzoru prinio niz lirskih pripravaka koje se neće moći kušati na neobrazovani prazni želudac, ali nakon obilatoga baštinskoga objeda, uz ponešto razmaka, neobična će tekstualna tekućina ove zbirke donijeti intenzivan i obećavajući okus.

Antonija Bogner Šaban: *Povrat u nepovrat*, Zagreb 2001.⁸³

Knjiga Antonije Bogner Šaban jedan je od onakvih znanstveno-istraživačkih uloga koji zahtijevaju od autora vrijeme, strpljivost, pribranost, temeljitost, iscrpnu informiranost i tihi dugogodišnji kopački, dokumentacijski rad.

A sve to, sav taj ulog, u slučaju uveska naslovljena *Povrat u nepovrat*, položen je na devetero kazališnih i književnih osobnosti za koje i autorica, a i prerijetki revalorizacijski potezi, signaliziraju kako je riječ o svojevrsnim previdima. Antonija Bogner stoga ulaže svoj rad u iznovno osvjetljavanje portreta koji nisu posve nepoznati niti zaboravljeni, ali nisu privukli baš niti osobito zapažljive povjesničarske osvrte. Ili, pak, u takvim osvrtima nisu osobito zapaženo prošli.

Autorica je, dakle, u knjigu poslagala revalorizacijske radove-portrete sljedećih osobnosti: Julija Šenoe (1845.-1897.), Vladimira Lunačeka (1873.-1927.), Ljubomira Marakovića (1887.-1959.), Josipa Bognera (1906.-1936.), Milana Šenoe (1869.-1961.), Ise Velikanovića (1869.-1940.), Joze Ivakića (1879.-1932.), Zore Vuksan Barlović (1886.-1935.) i Tomislava Tanhoferu (1898.-1971.).

Kako bi se približili autoričinoj želji osvjetljavanja tih slabo vidljivih likova iz hrvatske kulture, uz pomoć njezine knjige kratko je podsjetiti tko su oni: Julije Šenoe, mlađi brat Augusta Šenoe, autor poglavito jednočinskih i u izvedbama vrlo uspješnih šala od kojih je prva *Skupi liek* premijerno izvedena 1878.;

⁸³ *Glas Slavonije*, Osijek 2001.

rođeni Vinkovčanin Vladimir Lunaček, za, primjerice, našega suvremenika Zdravka Zimu kultni kazališni i književni, a dodali bismo, zajedno s Antonijom Bogner – i likovni kritičar, ali i pisac nekih nezaboravnih dramskih tekstova (*Dužnik, Poslije kazališta*, npr.) isprepletene naturalističke i moderne poetike s velikim i neprevidivim šekspirijanstvom; Ljubomir Maraković je kritičar i povjesničar širokoga književno-kazališnog interesa, autor prilično referentnih studija o ekspresionizmu (*Iza ekspresionizma*, npr.) i neuobičajenog povjesničarskog bavljenja kritikom, njezinim pregledom i odnosom spram sinkronih književnih poetika; još jedan rođeni Vinkovčanin, stariji brat kultnog osječškoga gentlemana književnih predavanja Ive Bognera – Josip Bogner, visoko komparatistički obrazovani, tragično preminuli tridesetogodišnjak – svakako izniman povjesničarski (npr. *Počeci ekspresionizma u hrvatskoj književnosti*, 1930.), esejistički i kritičarski talent (*Dramatika Josipa Kozarca*, 1934.), koji je u samo deset godina pisanja neformalno složio sondažno-sintetičarski model moguće povijesti hrvatske književnosti; Milan Šenoa, dramatičar, prozni i kritičarski pisac – u dramskome dijelu opusa pretežiti komediograf (*Kako vam drago*), ali uz tragedije piše i dva romana te priče gdje ga ukupno odlikuje sklonost obradbama-preradama i tonu nostalgije, dakako; Srijemac Iso Velikanović, nedvojbeni velikan hrvatskoga prevoditeljstva, također je i plodan prozni i dramski autor te neuknjigovljeni pjesnik, najpoznatiji u kazališnom smislu jednočinkom *Prosci* (postavljena 1896.) u kojoj imenom karakterizira vinski raspoložena lica – Teturovića i Mamurovića (!); još jedan Vinkovčanin – inače imenom preseljen i u naziv njihova gradskog kazališta – Joza Ivakić, manje znan kao književni povjesnik, a više kao autor niza uspješnih komada – s posebno izdvojitim tekstom *Inoče* (1918.) te kao redatelj čak tridesetak drama, uz

vrlo značajne osječke dramaturške i redateljske godine (1915.-1917.); Đakovčanica rođenjem, zagrebačkoga, bečkog, berlinskog i osječkog kazališnog iskustva, Zora Vuksan Barlović, ostavila je trag nezaboravnih redateljskih i glumačkih inovacija, kao i osvješćenje pogleda na ženski redateljski posao kao uopće ludo, a zajedno s Ivakićem, Leonom Dragutinovićem i Mirkom Polićem sudjeluje u oblikovanju osječke kazališno-operne Moderne; napokon, Tomislav Tanhofer redatelj, prevoditelj i esejist, veliki krležijanski redatelj i hrvatski osviješteni Europejac, kao đak je – *Javoraš*, osječkoga kazališnoga početka, inače rođeni Pakračanin.

Takvim nizom, dijelom i slavonskih tonova, kulturnih portreta, Antonija Bogner Šaban predaje hrvatskome kulturnom prostoru značajan povjesničarski priručnik i udžbenički studijski orijentir toplo i reljefno teatrologijskog pisma.

Knjiga vrijednog kazališno-kulturnog nezaborava.

Jadranka Vuković: *Rubljenje granica, tijela,* Drenovci 2001.⁸⁴

Zbirka pjesama Jadranke Vuković *Rubljenje granica, tijela*, pripada neotradicijskoj struji u hrvatskoj književnosti. Ona se, naime, oslanja i na iskustvo već ispisanoga tradicionalizma, pa povremeno uvodi egzistencijalističke motive s, međutim, organski neprimjetno aktiviranim jezičnim meta emisijama. Vukovićka dakle legurira jezična i egzistencijalistična iskustva i naoko stalno meandrira između općih i lirskih motiva samoće i tjeskobe, naime izričajne emocije koja tome stanju pripada. No, presudno, organizira se osjetilnošću prostora komentara koji konkretizira nosački minimum snage potrebne za tzv. Nastavljanje i neodustajanje.

Jadranka Vuković profinjeno upotrebljava rekvizitarij motiva koji nam se može učiniti već zamoren i trošen, i tom profinjenošću dotiče povjerenje čitatelja. Posljednjih desetak godina u hrvatskoj književnosti često nailazimo na knjige prvoga ulaska u književnost na vrlo uvjerljiv način. Ova knjiga pripada tome valu vrlo artikuliranoga i kultiviranoga stiha. Autorica ispisuje i stihovanu liriku kao i vrlo osjetljiv žanr pjesme u prozi i u obadva slučaja iznimno snažno oblikuje hipersenzibilni identitet svojega lirskoga junaka, odnosno junakinje.

Knjiga je to posebne i tamne zaokupljenosti pismom kao zrcalom povijesnoga zavičaja, knjiga je to mirne melankolijske gnomičnosti, nenametljive osjetljivosti jezičnoga umora.

⁸⁴ Hrašće, Drenovci 2001.

Autoričin rukopis koji se pretapa u prvu ukoričenu zbirku, je od strane Prosudbenoga povjerenstva Ogranka DHK iz Osijeka, ocijenjen kao najbolji na natječaju *12. pjesničkih susreta Drenovci 2000.*

Jadranka Vuković (Osijek, 1971.) pripada istome naraštajnom istijeku kao i prva i treća autorica *Knjižnice pjesničkih susreta*. Ne treba iz toga ništa pretjerano generalizirati, ali je ipak riječ o svojevrsnom osječko-slavonskom ozračju, o mladežnome valu koji je neposredno prije rata primio prve gušće institucijske i izvaninstitucijske osječke kulturne unose. Svojevrsna senzibilirajuća hermeneutika postavljena na trokutu *studij kroatistike, jugoslavistike – kafe bar Valentino – SKUC*, izazvala je, makar i s prevelikom odgodom, i autorsku knjigovnu potrebu. Međutim, u drugim je aspektima između Marijane Radmilović i njezine knjige *Portreti nepoznatih žena* (1998.) te Ivane Šojat Carette i njezine zbirke *Hiperbole* (2000.), a u usporedbi s Jadrankom Vuković – gotovo sve različito. Radmilović je crpila iz vinkovačko – glazbeno – stripovskog svijeta s amalgamima Patti Smith i Sylvije Plath, Ivana Šojat je ponajviše oslonjena na kafićko – darkerski izravni patetizam, a Jadranka Vuković nije nesklona patetičnosti, ali je nje vrlo osjetljivo svjesna. Istovremeno ju i upotrebljava, i usklično u zgradama diskreditira.

Njezin je, Jadranke Vuković, *lirski subjekt*, kako ga ona i unutar pjesme naziva, suzdržan i eliptičan u izlijetanjima prema zbilji. Stoga se ponekad skriva iza navodnoga *ti* koji nas dosta dugo kroz pjesmu zavarava kako je označitelj uistinu Drugoga, nekoga Bližnjeg ili, patetičnije, nekoga žuđenoga, ali predalekog. Međutim, pismo koje pojedine pjesme ispisuju u smjeru toga *ti* – pri kraju se savija i vraća u uvir svojega gornjeg početnoga ruba. I možda se baš zato, usprkos svijesti o trošnosti,

ili, bolje rečeno, upravo se na taj način opravdava neprestano ponovno ispisivanje motivsko-slikovne matrice *Zvijezde – Nebo – Oči – Noć*. U tome slikovnom prostoru, bitnu ulogu imaju i niti motivske osovine *Ptice – ruke – tijelo – ljubav – tišina*.

Čitateljski je neobično tako se pribrano i osvježeno ponovno kretati nečim naoko i poznatim i običnim u lirskom iskustvu. Međutim, Jadranka Vuković pronalazi više nego dostatno pre-
tapajućih, legurirajućih postupaka, napose tiječnih sintaktema koji punom pravilnošću prikrivaju jedva uočljive omanje nadre-
aleme ugrađene leksičkim upadima kojima stimulira spomenu-
tu svježinu. S druge strane, svježina se, osim s intertekstnim re-
petiranjem, nameće i sa sporošću. Naime, pokretljivost nije u
motivskom materijalu ovih pjesama na osobitoj cijeni. Pače,
postoji radije u nekim sintaktičnim i sintagmatskim magnetnim
i možda jezično-levitacijskim rješenjima.

Ovo je samo zagovor. Ono u knjizi je bespogovorni liri-
zam.

Josip Stošić: *Đerdan*, Zagreb 2001.⁸⁵

Ponovljeno izdanje zbirke pjesama Josipa Stošića (1935.) *Đerdan*, točno nakon 50 godina od prvoga izdanja, neka je vrsta ispravljanja gruboga cenzorskog interveniranja u sudbinu jedne od prvih modernističkih zbirki sredine prošloga stoljeća. Knjiga je desetljećima bila vrlo teško dostupna, autor je uspio tek desetak knjiga sačuvati i distribuirati u privatnoj gesti. Bez obzira na to, a ponajviše zahvaljujući *korekcijskom rukopisu* kritičara i povjesničara pjesništva Zvonimira Mrkonjića, knjiga je stekla svojevrsan i neprijeporan kulturni status u sagledavanju i primanju slike nastupa modernističkih tendencija proisteklih, a različitih od/iz avangardnih poetika prvoga dijela stoljeća.

Značaj objelodanivanja zbirke *Đerdan* gotovo je suvišno posebno isticati. Knjiga je, bez obzira na svoju tešku dostupnost, izravno utjecala na niz jakih modernističkih i postmodernističkih autora, a Stošićevo kasnije bavljenje arheologijom i poviješću umjetnosti, kao i podsjećanje na vizualnu povijest latinskoga pisma, postat će konstanta u uspostavljanju guste mreže postmodernoga senzibiliteta na prijelazu šezdesetih u sedamdesete. Zajedno s nešto starijim Borom Pavlovićem (1922.) i nešto mlađim Ivanom Slamnigom (1930.), donijet će tome prijelazu modernističkih u postmodernističke tendencije bogato iskustvo propitivanja intermedijalne strategije pjesničkog pisma. Unutar sedamdesetih izravno će ga intertekstualizirati niz mladih autora (B. Maleš, M. Mićanović, S. Mraović, i dr.).

⁸⁵ *Književna revija*, Osijek 2001.

Stošić je paralelni dio svojega autorskog stvaralaštva izložio u prostoru likovne umjetnosti i tamo je prepoznat kao jedan od nositelja i začetnika žanra/vrste multimedijalne umjetnosti. U tome dijelu svojega stvaranja, Stošić je uvijek zadržavao vezu sa slovom i riječju i jednim je dijelom njegovao otvaranje vizualističkih iskustava unutar pjesničkog pisma. Taj dio Stošićevih zasluga za pripremanje prijelaza modernističkih u postmodernističke tendencije, tolikoga je značaja da je malo koja druga knjiga, uz *Derdan*, u povijesnome smislu zaslužila skrbnije i pozornije pripravljanje za novu recepciju.

Osvjetljavanje značaja Stošićeva *Derdana*, nameće niz pitanja, ali i niz mogućnosti. Upravo kada im se čitateljev pozor usmjerava, pojavljuje se i podatak udvostručenja spomenutog i potrebnog pozora, izravno vezan uz sam čin drugoga izdanja. O čemu je riječ?

Naime, strategija ponavljanja izdanja neke zbirke pjesama, rađa se upravo u okružju nastupa autora koji su ne samo najčešće spominjani kao protopostmoderni val što ga upravo Stošić (s Ivšićem, Pavlovićem i Slamnigom) najavljuje nego su i autori koji Stošićevu produkciju poznaju i ekspliciraju, unutarstihovno ili esejističkim referencijama štuju. Doduše, nisu Branko Maleš, Branko Čegec, Miroslav Mićanović itd. izmislili čin drugog izdanja, ali nisu ni ponavljanja tiskanja zbirki pjesama česta, niti su status kultne zbirke unutar suvremenog hrvatskog pjesništva priskrbili koji drugi naslovi doli *Tekst* (1978.-1989.), *Ekrani praznine* (1992.-2001.), uz dakako Severova *Diktatora* (1969.-1986.) i Pavlovićevu *Novinu* (1954.-1994.).

Dakle, kada se već drugim spominjanjem nekih od prethodno pobrojanih autora ocrtava kontekst utjecaja Stošićeve poetike iz *Derdana*, bitno razvijen kroz tri posljednja desetljeća

protekloga stoljeća, onda se zapravo već izlaže i jedna od malo-prije najavljenih, a potom odgođenih mogućnosti i otvara se smjer nekih pitanja. Međutim, prije šireg izlaganja te mogućnosti, ipak je naznačiti i druge natuknice u kojima se valja snalaziti. Vjerojatno se prvim i najbolnijim pitanjem otvara stanje u književnome kontekstu 50-ih i potpuna šutnja toga desetljeća o pjesniku Stošiću.

Danas, jasnije nego ranije, napose srećom i napokon dostupno se otkriva, možda i neobično jasno, upadljiva kreabilna ekonomičnost, činjenica da je teenager Stošić u *Đerdanu* semiotički kontrastni perfekcionista, naime on je tamo i zatamnjenih značenjsko-motivskih emisija, ali i gotovo intimistično emocijskih raspoloženja, a k tome i poredbovno divljih koreografiranja i nesumnjivo scenske/scenične uzbudljivosti. Bespovratno nemoćna naracija pokrenuta je dramskom prezentacijom, a lirski hit poput *Mahija* u svojem pothvatu oslikavanja izduljene pravokutne okomice, ali i gramatologijski istumačive **notno-glazbene** apstrakcije, ne samo da će nagovoriti prepoznavanje konstituiranja bogate hrvatske strategije **pjesništva iskustva intermedijalnosti** nego će bespogovorno potvrditi ovu zbirku jednim od remek-djela hrvatskoga pjesništva protekloga stoljeća, a njenoga autora velikanom modernitetnosti hrvatske kulture druge polovice dvadesetog stoljeća. Upravo to treba reći.

Krešimir Bagić: *Jezik za svaku udaljenost*, Zagreb 2001.⁸⁶

Pjesnik, kritičar, antologičar, urednik te stilističar Krešimir Bagić (1962., Gradište kod Županje) već od prvih objelodanjenih pjesama pokazuje interes za jezičnost, za tvarnu gustoću i derivabilnost. Osim u autorskim pjesmama, i u kritičkim te znanstvenim interesima, Bagić istražuje ili jezičarske autore (Maković, Sever, Slamnig, Žagar itd.), ili razotkriva stilske geste oko kojih se konstituiraju neke vrste, žanrovi, primjerice *polemika u Umijeću osporavanja* (1999.).

Bagić prvom zbirkom pjesama, objavljenom u četvrtom kolu knjižnice *Quorum*, provocira kritiku analogizirati njegove formalno uokvirene pjesme (prva i posljednja strofa su jedno-stihovne) s perforacijom filma (napomena Marinka Plazibata!) i s, dakle, zamislivim unutarknjigovnim gestualitetom, pokretom.

Malo ranije, međutim, u uglavnom kritičarsko-esejističkom razdoblju, 1985. i 1986., Bagić časopisno bjelodani cikluse konstrukcionističkih pjesama koje sklapa prijepisom fragmenata iz časopisa i novina te njihovim strofnim uvezivanjem u simulaciju pjesme. Iako je takav materijal posve dotjerao do uveska rukopisne zbirke, ipak ga je kao *porod od tmine* odbacio u vlastitu *jezičarsku* pretpovijest. No uvidom u taj materijal, stječe se solidan pogled na sofistikački projekt ukupnog Bagićeva pjesnikovanja u kojemu se različiti autorski i neautorski jezici (te jezici različitih medija), puštaju proviriti vrlo isfiltrirano i sintetično premda s *vrlo različitih udaljenosti*.

⁸⁶ Zarez, Zagreb 2001.

Kada se o nekom piscu napiše da je sklon igri, onda to uglavnom metaforično, ali i terminološki vrlo čvrsto znači da u njegovim književnim tekstovima djeluje kakva strategija ludizma.

U slučaju Krešimira Bagića, međutim, ta će rečenica ili tvrdnja biti upućena jednoj konkretnoj sportskoj igri. Bagić je, naime, sklon nogometu. I premda je ovakvu prilasku Bagićevoju novoj zbirci pjesama lako prigovoriti da je na prvu loptu, jer nogomet nije jedina, iako je pučki najuočljivija igra koju uvodi u književni tekst, takvu je prikaznu opasnost prihvatiti – u prvom redu iz navijačkih razloga.

Naime, i kada je sportska igra u kakvu motivskom interesu pjesničkog teksta, nekako je nogomet malo dalje od ruke, no što je to, cinično rečeno, šport u čija pravila uvodi, primjerice, Tomaž Šalamun svojega već davnog lirskog igrača. Međutim, Bagić se u mitološkom polju nogometne povijesti odlučuje za vrlo uzbuđeno i proizvoljno slaganje svojevrzne transpovijesne momčadi i takvoj se zabavnoj igri svijetom teksta ovdje čitatelj ima navijački radovati. Tekstualni navijač, kritičarski također.

Krešimir Bagić u zbirci *Jezik za svaku udaljenost*, upotrebljava ponavljanje ne samo za repliciranje temeljnoj navijačkoj gesti i ne samo za uobličavanje naslova, primjerice pjesme *Blaž Blaž Blaž*. On to čini, upotrebljava ponavljanje i za konstituiranje unutaropusne dinamike. O čemu je tu riječ? Što to Bagić opusno ponavlja? Pa evo: Bagić upravo pjesmu *Blaž Blaž Blaž* u cijelosti ponavlja jer je, naime, pretiskuje iz *Bršljana*, zbirke objelodanjene 1996. u *Meandru*. I koliko god ta pjesma baš oblikovala jedan deklarativno nenavijački lik pa ga identificirala kao uživatelja u igri bez Boga, ali s duhovnom jekom umijeća ljubavi prema najintimnijem bližnjem, ipak taj blago ovdje do-

dirnuti opusni ključ upozorava na nepre/d/vidivog autorskog navijača.

Još je jednom potaknuti taj ključ pa podsjetiti na Bagićevo teenagersku pjesmu *Ispovijest kruni* objavljenu 1982. u vinkovačkim *Lenijama*. Tamo nailazimo na sljedeću igru: umnoženja, snovi, zvijezde, krošnja, oči, ljepota i ružnoća. Često je navraćanje ranim radovima kojega autora, zapravo manja ili veća malicija, međutim ako se u motivskom materijalu kojim je ispisana ta meni najpoznatija rana Bagićevo stvar, i može zapaziti nečega trošnog i toposno nesvježeg, onda je iznenaditi se kada u zbirkama *Između dva snažna dima* (*Quorum* 1989.), pa *Krošnja* (!) (knjižnica *Plexus* 1994.) te *Bršljan*, ponovno nađemo na sličice sačinjene od: zvijezda, očiju, sna, itsl., a tome su pridodani i cvijeće, ptice, ruke, dodiri...

Riječ je o tome da Bagić ne istražuje suviše u materijalu koji leksički sačinjava lirski tekst nego u gramatologijskom preobraćanju semantičkih zaliha u njihovu pomalo depersonaliziranu, ali i repersonifikacijsku označiteljsku igru. Športska igra s početka ovoga prikaza, a i s početka, čini se, autorova uvježbavanja općeg načela igrivosti – ako takvo što postoji (kao opće) – odložila je svoj realitetno analogičan sustav i izgubila/pobijedila na terenu pjesničke igre. Postoji anegdota ili/i podatak o Bagićevo poznavanju nogometa i u komentatorskoj ulozi, ali i u rekreativnoj zbilji, međutim u pristupu njegovim stihovima upotrebljiviji je podatak o njegovu stručnom i znanstvenom bavljenju književnošću. Uza sve nepredvidive i vrlo rutinske ograde: razlikovati je istražiteljsko kretanje *u* pravcu autorskih jezika od kretanja *iz* jezika. Jer Bagićeve pjesme se, u intertekstualnoj prijepisci s, primjerice, Brankom Malešom, Damirom Milošem, Danijelom Dragojevićem, Ankom Žagar, a u uvodnom ciklusu – pjesmi iz posljednje zbirke, sugerira i s

Josipom Severom te Antunom Gustavom Matošem, Malešom itd., vrlo raspoloženo i nadasve stalozeno, upuštaju u provoci-ranje transcendentalnih pretapanja, napose i s Tinom Ujevićem. Bagić konstituira mnogoliki i stoga svemoćan lirski subjekti-vitet. Jezični materijal koji šimićevski okupljen oko središnje osi – zapravo curi kroz prošlo i buduće vrijeme – podržava i polje, krajolik hrvatskog pjesništva: brijeg po brijeg, ravnica. Pjesma–ciklus *Hrvatski pjesnik*, osobito zaokuplja svojom gra-fičkom elegancijom koja na drugom kraju, Šimićem donekle ot-početog stoljeća, slikovno ne ističe ništa doli svoju jezično–tjelesnu kretnju, vitkog i nezaustavljivog, jezično–vremenitog zvrka. Patetičnu njezinom naslovu mora se priznati utemelje-nom i uspješnom ambicijom: ispuniti se.

Ciklus *J'ai bien compris, merci*, oblikuje pseudo biografij-ski svijet. Lažni životopis autora zbirke sastavljen je od susreta u izvantekstualnoj zbilji ne baš bliskih bića. *Pingvini* i *Ja*, fran-cuski lokaliteti i hrvatski egzilni likovi, meko se oblažu filmom melankolijskog stanja u susretu s nemotiviranom živahnošću. Statične se, naime, sličice, razigraju stimuliranjem izvantekstu-alno skoro nemogućih komunikacijskih situacija. To Bagićevo *nemoguće* pojačano je bliskošću s profanim. Naime, već je fra-zom da prijepis iz zbilje, uz minimalno, ali presudno kadriranje prizora, posljeduje efektom intenzivne neobičnosti. Trolingval-nost zagorskoga Nacija tako prelazi uvjerljivije u konkretizam negoli u humornost.

Ciklus *Možeš li izdržati pogled?* bavi se malim fantastič-nim slikama. Personificirani likovi iz prirode i fizike (sunce i vjeverice) susreću se s likom slikara po zraku i šalju djetinjaste doze nježnosti i pseudodokumentaristike.

U ciklusu *Vrijeme slavlja*, Bagić ispisuje mali niz mekih filtera, nositelja sofistickatskih značenja, fluktuabilnih konstela-

cija te subjektivitet identitetne odgode i levitacije (npr. lakoća, kristal, strelica, gipkoća, čaj, snijeg...).

U posljednjem ciklusu zbirke, naslovljenu *Zašto mi je Thomas Bernhard ukrao pjesmu?*, Bagić piše i sljedeće stihove u prozi:

U pjenu zračnog vala, u zrncu prašine, u nepotrošivoj melodiji vremena raste jabuka. Crvena, slatka i nedostižna. Udariš li me, pojest ću je.

Na sve brbljavijoj sceni suvremenoga hrvatskog pjesništva nailazi se i na zbirku koja bez izravne koketerije sa samo/ogovaranjem/zbilje, a uz vrlo jednostavan motivski materijal, šalje brojne profinjene esteticitete.

Slavko Jendričko: *Podzemni Orfej*,
Zagreb 2001.⁸⁷

Lako je u pisanju o Jendričkovim poetskim tekstovima pristupno se zabrljati o kontekstu. Naime, i urednikom je mirnog i pametnog časopisa *Riječi* već četvrtu godinu, i autorom je desetak zbirki pjesama od kojih je prva *Nepotpune dimenzije* objelodanjena još 1969. K tomu, Maleš mu je priredio i vrsno pogovorio i reprezentativan izbor iz opusa prije dvije godine, knjigom *Orguljaš na kompjutoru* (1999.). A i zavičajno je, a ne samo godinom objelodanjivanja te zbirke, pa i prijateljski, vezan uz kulturnog hrvatskog modernističkog pjesnika Josipa Severa. Nakon te godine, u kojoj se uz Severova *Diktatora* pojavilo i niz drugih knjiga, izložbi i esejističko-teorijskog pisma, pa ju se u omanjem periodizacijskom fokusiranju dade smjestiti u ukupni postmodernitetni nastup, kroz polje 1968.-1971./74., i druga je Jendričkova knjiga pjesama izašla jako jezično raspoložena. Pa dok je prva pisana pjesmama ujevićevski ozvučenim tekstovima koji izlažu himnu tijelu i dionizijskom tragicitetu, a također su povremeno zabrinute i tako minimalno prislonjene uz razlogaštvo s bitnim odmakom u erotologijskom pravcu, dotle *Ponoćna kneževina* (1974.) donosi jak procesualni trag. Forma posljedično ili nosački postaje osjetljivijom, pokretljivijom, sklonom rasprostiranju, ali i još uvijek privlačnoj redukciji. Praznine u zagrađama uvrna su mjesta pojačane jezične žudnje, odnosno konkretističke nježnosti. I definitivne spoznaje o lošem stanju u komunikacijskim kanalima.

⁸⁷ Zarez, Zagreb 2001.

Tatari/Kopita (1980.) nastavljaju izražavati slično komunikacijsko stanje, dapače komunikacijski se kanali pokazuju ili ratnim rovovima, ili ravnodušnim paralelnim prostorom nečijoj ravnopravnoj vrlo osobnoj, maloj egzistencijalnoj bitci. *Naslov* (1983.) još jednom pojačava razlaz skupinskih ideograma i osobnog dijaloga s Bogom, sve uzbuđenije i medijski nadgledano gradeći subjektno polje od svijesti o pismu, neopravdivog odjebavanja Boga i falusološke sjete...

I tako bi se moglo prebrzim prolaskom kroz brojne Jendričkove zbirke, odgađati bliži i također brži prilazak njegovoj posljednjoj zbirci *Podzemni Orfej*, objelodanjenom krajem prošle godine. Međutim, upravo kratki i prebrzi prolazak kroz prve četiri zbirke daje prilično zamašnog materijala za čitanje *Podzemnog Orfeja*. Usporedivošću koja uglavnom, ali vrlo poticajno, ukazuje na razlike, konstitucije i pozicije subjekta kao i koncepcije zbirke. I u ranim zbirkama, kao i u ovoj posljednjoj, pjesmin svijet imenuje i lik koji pseudoreprezentira autora. Treća zbirka uvodi i žanr autoportetne pjesme, dok u drugoj imenuje zavičajni locus Siska kao nadJa strukturu zaduženu za autorovu pseudoaktivnost.

Posljednja, pak, zbirka, kao i te prve četiri, što se tiče subjekta, pretrčava kroz kulturnu arhemitologiju Zapada, ne bi li svojega kazivača problemski nadražila. Međutim, tu se usporedivost prekida i novom se zbirkom stari motivski materijali sofisticiraju, smiruju, približavaju govornikovoju poziciji, blago se razvijaju i ne donose u gesti iz ranih knjiga: intenzitetom preskoka i agresivnog fragmenta.

Zbirka *Podzemni Orfej* također je, kao i druge Jendričkove zbirke, a kao i mnoge druge zbirke na toj zemlji, kompozicijski podijeljena u neke cikluse. Ali ovi su ciklusi meki, gotovo fabulativno tiječni. Nemaju redoslijedne zapovijesti. Mogu se

možda, usuprot uočivoj fabulativnosti, otpočeti čitati na bilo kojem mjestu, što je tvrdnja koja, osim frazno, svjedoči i o novoj decentriranosti. Zašto *novoj*? Naime, u prethodnim zbir-kama Jendričko rado i beznaslovne cikluse uvezuje rednim brojevima, međutim ovdje je posve konvencionalno naslovio sve pjesme (imaju naslove!), a unutar zbirke postavio i uokvirenje: prvom i posljednjom pjesmom istoga naslova: *Glavni grad*.

Tri su ciklusa u ovoj zbirci: *Sunčani glagol*, *Zlatotisak* i *Zavodnica*. Već prvi ciklus nudi ključ razumijevanja naslova. *Podzemni Orfej* je dvostruki subjektivitet koji se kreće u auto-dijalogu ili dijalogu: onoga koji se kreće iznad, hoda zemljom, i krtice, bića koje u podzemlju traži svjetlost i prepoznaje ju kao paradoksalnu posljedicu napuštanja fizike. Međutim, kao što piše izvrsni teoretik lirike Josip Užarević, poezija ne poznaje strukture paradoksa, što se u ukupnoj, vrlo opuštenoj kompoziciji ove zbirke vidi, već i kao susret fabulativnosti i izdvoji-vosti pojedinih pjesama.

Jendrička imenom, lirski lik Jendrička i u drugom ciklusu zanima kako izmaknuti definitivnim i reprezentativnim odnosi-ma. Naime, pseudoautorski lik Jendrička čita svoj identitet i smješta ga u fluktuabilnu poziciju plivača rijekom smrti, ali i toposima svjetske ljubavne lirike. Nenametljivo se susreću lju-bav i smrt, eksplicirano se imenovane bliske osobe (kći, Ana, prijatelji...), nježno maze s recentnim i povijesnim, osobnim i skupinskim iskustvom, pače arhetipskim grijehom.

Ciklus *Zavodnica* zavodljivo se razigrava sa subjektnom konstitucijom Ja–govornika, uvodi i ciklusni personalitet žen-skog bića koje je i opet krtica (metafora transpovijesne pjes-ničke blizine opasnosti), ali i vrlo privatna komunikacijska fi-gura sa sugestijom jednog posve dragog, a svačijeg nužnog eg-zistencijalnog nemira.

Posebna je nasladna vrpca uvezivanja ovih novih pjesama istkana iz rastresenih motivskih materijala koji signaliziraju ili slikovno utjelovljuju stanja na rubu fizike, na izblendavanju iz tjelesnosti u meta, u rastersku i riječnu tamnost i sjenovitost.

Zbirka koja pokazuje iznimni sofistikat kulture pisma paralelan Malešovu, blizak Stojevićevu, nadostavljen na vječnog Severa, na divnog Boru P. i privatnologijskog Ivana Slamniga.

Drago Štambuk: *I šišmiši su ptice u bezpjevnoj zemlji*, Zagreb 2002.⁸⁸

Poezija Drage Štambuka, rođenjem Bračanina, kreće i s figurativnih otoka. S hrvatskih se otoka odlazilo, ali se i vraćalo, makar umrijeti. Nasuprot vječnosti, te se otoke u ciničnoj sadašnjosti naprosto rasprodaje. Što će se od otočke figurativnosti, vječnosti, pohranjenosti i rasprodaje naći kao trag u poeziji Drage Štambuka? Hoće li se njegova poezija ironično zabavljati malenošću otočkih sadašnjika, hoće li nesumnjivo aktualno divljaštvo na Jadranu biti na meti Štambukovih stihova? Može li uopće agresivna primitivnost biti ičim savladana – kad se tako pravilno rimuje s globalnim novim kolonijalizmom? Hoće li usijecanje stihova biti novi početak? Može li govor i glas te recital nadigrati mrženje (od režanje...)? Može li govor mimo mr/e/ženja biti dostatan? Što je uz tu neravnopravnu binarnu akustiku s Pismom?

U toj poeziji, riječima istoimenog prireditelja jednostavnog izbora skupine autora, knjige naslovljene *Insulae* iz 1981. ...*vlada ponajprije drukčija relacija spram jezika: on u većini slučajeva nije despiritualizirani materijal za gradnju pjesme, već respektabilni nosilac iskustva svijeta, supstrat duhovnosti i kulture!*

Otočki odnos s dva odmaka prema takvim odlukama je strog, upravo su na jadranskim otocima možda ponajstroži hrvatski samostanski instituti, benediktinski i karmelićanski, npr. Ta je projekcija, ona citirana, na osobit način upravo samo-

⁸⁸ *Nova*, Osijek 2002.

stanska, i to otočki samostanska, dakle – s dva odmaka – u kontemplaciju. U pitanju je odluka osvjetliti riječ i svjesno ne-umjesno to priznavati u projektu *obzir prema povijesti i njezinu prirodnom tlu, slutnja izvjesnosti smisla, nostalgija za vječnošću*. Odluka je ozbiljna i jedino otvorena, ali ne i ograničujuća u refleksivnom smislu, jer osjetljivo donira meditacijske preduvjete. Otočka konstitucija, sugerira i Aleksandar Flaker, nije svojom opasnom i hranidbeno fluktuabilnom granicom zvanom *more*, zatvorila potrebu komuniciranja nego ju je dovela u nehumornu grotesku, što će svjedočiti, makar i oprekom, nekoliko prozih tekstova (...Supek, Šoljan, Slamnig, Marinković, Ferić...), egzistenciju koja malu skupinu otočana stapa s velikim brojem bića, zapravo s kolektivnim asubjektom, (sugerira Damir Miloš), *s Njima, zvanim more*. Ta naglašena suspregnutost i egzistencijska mobiliziranost, osobita pozornost, sugerira **duhovnu** rekreaciju jer je **tjelesna** s vrlo malo elemenata igrivosti. Ne treba se, ako nisi njihov, pa si možda dupin, igrati *s Njima, morem*. Više ih je. Zato se otočka strategija bavi kontemplacijom, a kada zahvaća u tjelesni prostor, to je onda trk po kiši u povratku od zubara, kada te zbog ne-vremena nitko ni ne vidi pa se ne može osramotiti tvoja zai-granost. Uostalom, meteoropatski nužno i dramski provjereno, zub te i zaboli jer pada kiša. Druga zahvaćanja u tjelesnost su samo s aspekta privrede i opstanka, čak i kao turističko za-vođenje za brendiranje lokalne usluge.

U knjizi *Meu namin* iz 1974. Štambuk kreće iz riječi *misal* koju postavlja u pitanje, u zrak i u kinetiku, a sve to izriče subjekt MI, izmiče se vokalizaciji i zatvara u stariji oblik.

Zatim, kreće vjetar djetinjstva, submetafizički znak, vrijeme vjetra koji je u mediteranskom iskustvu i te kako fizički: pokreće i radno i destruktivno. *Među nama* zatim nastupa praz-

nina koja priziva rekreacionirajuću mitološku sliku. Potom se intenzifikacijom postavlja tjelesni doživljaj opasnosti, biološki mistificiran i inficiran, prirodoslovno i podnebno falsificiran kao */led i srpanj/*.

Rječotvorni arhaizam Štambukova je aktivna odluka, odluka projekta koji se kloni anarhizma i *osvjetljava* mediteranskim stilskim kompleksom. Rječotvorje se često dopunjuje izvjesnom gustoćom i formalnom konkretnošću koja usporava i kuša jezičnu masu olakšavajući primatelju priču pomoću kratkih i relativno jasnih ruralnih slika. U pjesmi, grafički paralelnoj dvopjesmi *Jubav / Ljubav*, najavljuje zapadnjačku svijest o haikuu kao mjestu izbjegnuća subjekta. Afekcija dvostrukoga usklika *OOO ooo* zgušnjava pjesmu u usporeni i gustativni govor koji poziva da se iskoristi zbunjenost smrti pred zavidnosti koja oblikuje sliku svijeta i da se – poziva Štambukova pjesma – da se iskoristi ta zbunjenost te uđe u vječnost i to baš SADA dok smo još mladi: pitanje je je li to mladost stvaratelja, pjesnika umjetnika ili duhovnog zaljubljenika *Spljeta gospodnje-ga....*

Ajme ma da mi se u ništa pritvorit, kaže ta jedna pjesma koja imenuje putovanje od Splita do Zagreba, umnožava kromosomske Y i X znakove te ih napokon i prazni, zamjenjuje subsemantičnim točkicama – tako se vraća u nekakav iskon humanitetne civilizacije – vremenu oko nastanka vatre.

Prva pjesma niza *ANTINOY & mangal* iz 1977., toga niza pjesama, *Demagozi, vrlo čeljad*, angažirani je refleks protiv onih koji prljaju mogućnost komunikacije sa svjetlošću neba.

Pjesma *Hamlet* posvećena je kazališnoj predstavi, njezinu glavnom glumcu te dubrovačkim ljetnim igrama; impresijski je posvećena i s tim tragom feljtona, odnosno konkretizacije, šalje

i atenziju, opuštenost usuprot uzbuđenju umnožene komunikacije u samom prostoru i vremenu Igara. Pjesma personificira mediteranski pejzaž, time nastoji istaknuti vitalitet i svoju impresijsku snagu – još i više. Dijalekt u pjesmi *Podočnjak Sidećeg reda* povezuje stanje juga s arhetipskom pretragom i ponovno gustativnom tekućinom, mješavinom vina i mlijeka; tako se stimulira upućenost Početku, Temelju i Trajanju. Ljubavnu sliku, glas koji prikazuje NAS, dovodi u kontakt s humornom uporabom dijalekta i subsemantičnih oznaka za stanje plesa: *miševa* i *ljubavnika*. Mjesto Selce opjevano je kao *Selca od Karmela* i slikano je deskripcijom koja se obraća VAMA, upozoravajući na energiju trajanja ljudi i stroge prirode u koprodukciji.

Pjesma *Aheront* izaziva emisiju vremenitosti i identiteta.

U knjizi *Snijeg za Ehnatona* iz 1981., pjesma *Zagreb* kraćeg je opsega i izvedba je manjeg središnjeg nabačaja, laki je dakle centaršut, doživljaj je arhetipskog i kršćanskomitološkog žamora, ali u fokusiranom pučkourbanom kontekstu, dok je ranije to bilo u nekovrsnoj svemirskoj zrcalnosti spram nebeske kape pod kojom je gužva vječnosti, stoga se sada gađa stisnuto nečije srce – tako se pojavljuje jedan sjetno kontinuitetni pripis motivici starijeg međuratnoga pisma – ono o susretu pojedinca s vrevom grada, ali sada to donosi i kontakt s prostorom sentimentnim kič-totalom:

- *Zgrudvana kaša jezika*

Hrana je viljuškama noževima

I lastavičjim gradbenim kljunovima.

Slike koje pretapaju grad s arhaičnim i antičkomitološki obojanim slikama, svojevrsna su secesijska gesta razvijanja praznojnernih i /ili nadrealnih slika, ali i traganje za odmakom, za stabilnošću, za uvjerenjem. Da bi vratio vjeru, smirenost, pjesmovni glas pribjegava starinskim inverzijama, češće na krajevima stihova. One su visokog stila, uzvišene retrokodifikacije i nadmašuju motivsku emisiju, transcendiraju tematsku strukturu. Tako Štambukove pjesme pokazuju, upravo na trošno jednostavnom pa time i naglašeno provodnom stilskom detalju, potrebu za visokom rezolucijom. Naime, već niz referencija koje Štambuk postavlja od naslovnih do prepjevnih ili, pak, stiliziranih, sugerira osobitu i klasičnu lektirsku intertekstualnost pa je nemoguće držati kako je izbor provodnog stilskog postupka slučajan ili beznačajan. I motivske, kao i stilske emisije, Štambuk, međutim, producira na čvrstom zapadnjačko-antičkom i mediteranskom nosaču podataka. Stoga je najčešće visoko-ozbiljan jer se ne želi igrati humornim apstrakcijama nego ozbiljnim refleksijama, čak i kada je tvarno vrlo osjetljivog teksta.

Povezuje disanje i duh, dušu priziva kroz nastavljanje i se-
lidbu.

Glazba, likovnost, struktura mise i himne.

*Bog je vitak plamna srca, Juda... Narcis... Ivanu Pavlu...
Janu Palachu...*

U nizu naslovljenom *Od onih kakve crta infantkinja* iz 1984., emitira se semansa djetinjstva, Brača, mise, prijenosno stiže Druga knjiga, naime *Stambuch-rodoslovna knjiga*, nastupa i dvostruki pop klasike Ivo Pogorelić, glazbenim se sugerira ispjevavanje, označiteljsko rewindiranje svojega prenapisanog prezimena *stambucco*.

U nizu *Vapnena trupla* iz 1987. građen je motivsko-emo-
cijski pleter od jakih niti Jezik, Molitva, Bog.

U nizu *Brač* iz 1990. pismo se obraća Nazoru, AGM-u,
Tolkienu, pop-artu nekog sebe i Splita i zatim tjeskobnoj jezi
usnica bijele smrti.

U nizu *Croatiam aeternam* iz 1991. Štambuk kuša pjesmu
u prozi, Arhentina i Hrvatska su tamo povezane povijesnom
prozom: domovina, nož, pamćenje, jeziče hrvatski, misal iz
dvora Štambukovih, historia, praške veze... a proza povijesne
navodne istine stiže opet iz *Londonca* iz Londona, a ojačava se
emitivni dijalekt, kao i povijesno kolektivitetni dijalekt nera-
zumljivosti nazvan Bleiburg. Osobitom se talentnom jezičnošću
zgušnjava pismo Anki Žagar.

U nizu *Lomna slika* iz 1995. dirljivom je pjesma o Ćeli-
jama, o nestanku rastanka.

U nizu *Morski Božić, Alat bola, Krvavi most* iz 1997., pri-
čati kuša *Proza o Dalmaciji*, zatim pjesma *Pećina zbiljskog
srca* s naslovnim stihovima.

Uklesano u planinama iz 1999. upućeno je Stepincu, Vu-
kovaru, majkama, Sinu Božjem i Raymondu Carveru.

Crni obelisk iz 2001. zapisuje pjesme nadnevnute na Egi-
pat, na El-Shatt.

Harpuni su hitnuti

Ljubi Boga

Maja Gjerek: *Metafizički prozor*, Koprivnica 2003.⁸⁹

Uvodna riječ o pjesništvu Maje Gjerek neće pogriješiti ako prvo pomalo oriše njezin dosadašnji književni opus, a kao drugo – naznači i novi interes za *poeziju duha*, ne samo u njezinu opusu nego i u posve novim književnoznanstvenim promišljanjima. Također je, kao pomoć u čitanju Majinih stihova, podsjetiti i na jednu nepoznatu studiju iz sedamdesetih godina, na studiju upravo takvoga naziva – *Poezija duha*, iz strojopera Bore Pavlovića.

Poći je, stoga, spomenutim redom pa je prvo zabilježiti nekoliko redaka o opusu Maje Gjerek.

Maja Gjerek svoju prvu knjigu, zbirku pjesama *Tajna*, bje-lodani 1979. i otad pa do 2001. čitateljima šalje osam zbirki pjesama. Jedna će od zbirki iz devedesetih biti posebno značajna (naslovljena *Posvećene pjesme*, 1998.), ali će o tome biti više riječi nekoliko redaka kasnije. Ona piše i dramske tekstove te kraću, ali i romanesknu prozu (primjerice roman *Agora* iz 1992.), a poseban je odjeljak u njezinu radu – pisanje za djecu. U tom se dijelu pisma odlučuje za pisanje zajedno s majkom Anicom.

Maja je Gjerek sveukupno, i zasad, autorica 18 knjiga iz već navedenih različitih polja pisanja: od lirike kroz prozu do dramskoga i pisanja za djecu.

Bez obzira na različite vrste i žanrove pisanja koje autorica šalje čitateljima, moguće je naći neke minimalno svodive odli-

⁸⁹ III. program radio Zagreba, Zagreb 2003.

ke njezina pisma. Ili, možda bi bilo najbliže uočiti jednu stalnu odliku: riječ je o duhovnosti i to duhovnosti koja računa u prvom redu na anđele kao bića s *toliko tih obaveza* na zemlji. Upravo taj je mitem doživio mnogo interpretacija u suvremenom hrvatskom pjesništvu i nije stoga neobično nego je, dapače, neobično precizno – pojavljivanje još jedne, zasada tek dijelom dostupne studije o stanju u svojevrsnoj tipologiji duhovnosti na hrvatskoj pjesničkoj sceni.

U ovome će se fragmentu zaokupljenost tekstualnim stanjem duhovnosti usmjeriti na stihove iz ciklusa *Metafizički prozor*. Prije toga, još je naznačiti kamo otprilike usmjerava svoje promišljanje ta već najavljena, posve nova studija o lirskoj duhovnosti, usput budi rečeno – inozemno kroatistička studija. Neke teze iz te studije nužno je približiti čitanju poezije duha Maje Gjerek.

Naime, izvrsna je poljska kroatistica Krystyna Pieniążek, na velikom *Hrvatskom međunarodnom kongresu slavista 2002.* u Zadru, najavila svoje bavljenje aspektima nemetafizičke duhovnosti u suvremenom hrvatskome pjesništvu, a komplementaran je rad toj tezi izlagala i na *Trećim danima Ivana Slamniga* u Osijeku 2001. Takvo znanstveno i autorski složeno usmjerenje na pjesništvo bitno određeno novomitologijskim dopisivanjem na neomitem palog anđela, postavilo je već spomenuti precizni zahtjev za novim prelistavanjem pjesništva koje još uvijek osjeća i metafizičko stanje. Pjesništvo Maje Gjerek eksplicitno, pak, uvrštava u svoje anđeoske lirske priče – stanje specifične metafizičke osviještenosti. Ta eksplicitnost anđele kao da privlači i pojačano otjelovljuje, baš kao u Wendersovu *Nebu nad Berlinom*, ali ih otjelovljuje samo u prostoru teksta, odnosno Knjige, a to je – zbog komunikacijske sudbine stihova – zapravo ponovo obestjelovljenje, nadtjelesno zavirivanje u

komunikaciju s uglavnom – drugim pjesnicima, tekstovima, knjigama. Uz osobitu i djetinje iskrenu Majinu vjeru u postojanje toga nekog Jedinog Pravog Čitatelja. Koji, međutim, ni malo ne osporava prethodno spomenutu, u najmanju ruku – vrlo elitističnu komunikacijsku sudbinu stihova.

Stoga, kretanje prema duhovnosti u lirici Maje Gjerek, kako bi svojevremeno napisao Boro Pavlović, nije nipošto kretanje ni prema kakvom prizivanju spiritističkih pragmatema. Tražiti je – navedimo baš riječi iz Pavlovićeva eseja *Poezija duha* – u stihovima *Metafizičkoga prozora*, ono što ispunjava međuprostor između odijeljenih esencija.

Maja Gjerek u ciklusu *Metafizički prozor*, otvara višedimenzionalne odnose. I vremena, i prostora, i **intersubjektivnih**, pa i **intrasubjektivnih** osvjetljavanja.

Njezini stihovi, naime, komunikacijske veze između pisca–čitatelja i nekih drugih pisaca, nazivaju *pogledom kroz metafizički prozor*. Stihovi Maje Gjerek svoje govorno biće, svoje Ja, identificiraju tom strukturom pisca–čitatelja i nastoje što nježnije odrediti poziciju u kojoj se govorni subjekt nalazi. Kao prvo, nalazi se u jednom intertekstualnom romantičarskom bolu, vrlo razvijeno, ali disciplinirano objelodanjivanom metaforom rana. U pjesmi *Ružičasti zavoji* vrlo izravno čujemo nastavak iz Ujevićeva i ujevićevskog tamnog.

Osnovno mjesto na kojem se taj preosviješteno romantični Ja–subjekt nalazi, je odnos prema drugome biću, prema zamjenično određenome Ti, ali se to mjesto bitno čini nostalgичnim spram nekoga On–subjekta. U svakom slučaju, tu ima izvjesnih Troje i valja zaviriti u njihovu vezu.

Jer premda je u naslovnoj pjesmi ciklusa *Metafizički prozor* taj treći lik zapravo baš ta personificirana struktura prozora,

ipak je prisnost kojom mu se Ja–govornica obraća toliko naglašena da čitanje postaje nakratko zamagljeno dražima ljubavnoga trokuta. Ali će se vrlo brzo vidjeti da je izvjesno biće pisanja jedno od tih troje, pa je čak i njegova zrcalnost dijelom identitetne strukture i drugih dvaju bića – u spomenutom sumnjivom ljubavnom trokutu.

Taj je odnos ljubavi, međutim, sav u diskretnim promjenama, zamjenama velikih i čvrstih odnosa sa stanjima i slikama nesigurnih i umanjenih osjeta. Želje, kojima je subjektno Ja–biće ispunjeno, su velike – ali bez njegovanja obmane kako je išta posve izvjesno, a kamoli Veliko s početnim velikim slovom. Izvjesno je donekle samo viđenje, jasnoća viđenja, a ona onda – ta jasnoća viđenja – potvrđuje metaforičnu plodnost ljubavi, *jer nije to obična ljubav*.

U svakom slučaju, Maja Gjerek razvija pjesmu kroz niz slika koje se vrlo pozorno nadopunjavaju i razjašnjavaju, uza svo postavljanje šarmantnih klopki kakvoga prvotnoga intimiteta. Tako se izoštrava i svojevrsna lirska priča, jer će se do kraja pjesme pojaviti i gest transcendentalne primopredaje. Koja će opravdati i objasniti i neupitnu tjelesnu slabost pjesnika – prenositelja tih uvijek novih početaka. Četvrta stoga strofa, od ukupno pet sa po šest do deset stihova, započinje kao približavanje kraju lirske priče, ovako:

Što to znači? I što će kao lirsku priču ispričati naslovna pjesma ciklusa *Metafizički prozor*? Otprilike sljedeće: Knjiga je taj metafizički prozor i ona je medij inače tjelesno nemoguće komunikacije između Nje–Subjektice–Govornice–Iz Pjesme s Njim–Čitateljem–Jedinim Čitateljem. Knjiga je također i mala duhovna igraonica u koju nadvremeni duh navraća zbog svojega vječnog djetinjstva, ali i zbog pjesnika–Djece koji se uvi-

jek ponovno čude, usprkos ili upravo uz pomoć prije ili kasnije pristiglih i priskrbljenih *obrnutih spoznaja*.

Postavlja, završno u toj prvoj pjesmi, Maja Gjerek – u opreku i lirsku razrješnicu – odnos između egzistencije i esencije, pomalo očekivano, odnosno tradicionalno predajući kompetenciju utjehe – stanju komplementarnosti duhovnoga s oniričkim.

Ta prva pjesma ciklusa postavlja se spram onih koje slijede kao svojevrsni program osvjetljavanja slika iz života pjesnika, pa će te druge pjesme, primjerice baš druga – *Embrio pjesnikovog srca* i treća – *Pitanje o mudrosti*, otvoriti – a kako to i naslovi sugeriraju – prva dva programatska i na neki način uvijek načelna potpitanja: ono o osjećajima i ono o razumu.

U pjesmi o osjećajima pjesnika, izlažu se slike jasnoga gledanja u mitološke fragmente. Pojavljuju se sličice iz mitološko-uljudbenoga naslijeda i osvjetljavaju nužnost opasnoga pjesnikovanja. Slagane jedne uz druge, te sličice razvijaju neočekivano sentimentalnan nadrealizam – ali samo kao ilustraciju, jer refleksija i lirska priča koja kroz pjesmu nadolazi, osporava a/tradicijsku strategiju nadrealizma. Nešto jest iznad, nešto je *nad*, ali to je zapravo jedan neobično svijetao udes opasnosti pisanja, odnosno pjesnikovanja. Ne očekuje se od pjesme nikakav slijed podsvijesti nego slijed svijesti nastavljanja pisanja – nastavljanja kroz *On* i *Ti* likove koji nisu nužno temporalno zarobljeni jer nisu fascinirani konceptom tjelesnoga završetka. Tjelesni ih završetak brine i svjesni su ga, ali je on podjednako artificijelan kao i prirodan pa je samo dijelom ukupnoga i stalnoga pjesničkog reflektiranja koje računa baš na svjetlost te refleksije – kao neambiciozne, ali upravo posvećene i nekako radosne vjere.

U *Pitanju o mudrosti* neobična je i vrlo osjetljiva stihovna tkanina prve strofe u kojoj se izravno izlaže naziv *zvanje pjesnika*.

Nadalje se pjesmom gotovo realistično počinje kretati slika svakodnevnice obiteljske egzistencije koja glasom pjesnikinjinog djeteta postavlja kritičko pitanje pred majku–pjesnikinju–zgubidanicu.

Takav slijed lirske priče navodi na dirljiv i visokoestetiziran završetak u kojemu se estetska zaokupljenost priznaje kao svojevrsni metafizički amoral, metafizički preljub – gotovo bi se moglo reći.

Kao što se vidi, Maja Gjerek piše poeziju o poeziji, poeziju o pisanju i stoga niti uz ove pjesme iz ciklusa *Metafizički prozor* nije smetnuti s uma već uvodno spomenutu njezinu zbirku *Posvećene pjesme* iz 1998., kojom je ona poslagala svoj prilog pospremanjima i raznovrsnim tipovima globalnih ili intimnih leksikona na *kraju stoljeća* i *kraju tisućljeća*. Njezin je način posebno drag i uvjerljiv te – u kontekstu sličnih poteza hrvatskih pjesnikinja i pjesnika – jedan od najljepših!

Tamo je, naime, objelodanila pjesme koje su sve posvećene nekome od književnika, i to izravno, naslovno, nedvojbeno. Tamo je i završni ciklus pjesama kojim je objelodanila uvodno već spomenutu fenomenologiju na zemlji osobito zaposlenih anđela – ciklus *Arkandelova pisma*.

Nastavak je bio niz pjesama objelodanjenih i u zbirci *Stakleno more* iz 2001., ali je tamo priložila i nekoliko tekstova o pjesnicima iz drugih umjetnosti i prekoračila medijski prag posebnom osjetljivošću za glazbene autore te različite *ekranizatore*, likovnjake. Taj će potez, dopunski metaforizirati u ciklusu *Metafizički prozor* i pratit će povremeno kretanje na nebeskom

ekranu, a s druge strane, i udvostručit će i zaoštriti jednu staru tezu o pjesništvu i pjesnikovanju kao zavičaju. Tu tezu Maja Gjerek osvjetljava uvrštavanjem u ciklus ponovno zgusnutoga bavljenja poezijom o poeziji – jedne pjesme koja je posvećena njezinome rodnom gradu.

Misterij Koprivnice je pjesma koja čita grad i to kroz maštu *subjektnoga Ti* koji se svojom preosjetljivošću pretvara u medij čitanja Gradove povijesnosti. Ta pjesma nije samo zavičajni zaljubljenik nego je i vrlo oštar kritičar nepismenosti, odnosno nevjernih prebivatelja u čitkom zavičajnom pismu bliskosti.

Jedan je kritičarski tekst, onaj Sanje Jukić iz 2001., zabavljen zbirkom *Stakleno more*, napomenuo kako je kod Maje Gjerek razvijena povremeno zamršena, interaktivna mreža govornih, sugovornih i negovornih osoba ... /koja je/ zapravo autoričin način eksplikacije čitave skale različitih stanja vezanih uz proces umjetničkoga stvaranja... Ta napomena vrlo lako uvodi čitatelja i u pjesmu *Luda istina Marquezove Kolere* jer tamo stupa na scenu *subjekt-Mi* koji ispovjedno izlaže jednu nedogodenu, točnije rečeno **preodgodenu** ljubavnu priču, jednu priču koja se zapravo i nije dogodila u opširnijem polju egzistencije, ali je nepotkupivu ljubavnu šansu dobila u esencijskoj slici, napose u esencijskoj slici baš te Majine pjesme i njezinoj lirskoj priči. *Ta* činjenica da postoji *ta* pjesma, pretvaranje je ljubavnoga nedogađanja i **preodgađanja** u umjetnički proces koji indiskretno pamti i sljedeći tugaljivo zasljepljujući ispovjedni bljesak.

U pjesmi, pak, *Kraljica crno – bijelih anđela* ponovno je čitatelj stavljen pred lik u trećoj osobi jednine, pred Nju, i uvučen u susret koji Njega, čitatelja, proziva u drugoj osobi jednine. Ona i Ti se susreću i taj Ti–čitatelj postavljen je u nedvosmisleno podređen, ali i posebno potentno kreativan položaj

pred Njenim stvaralačkim moćima. Izvjestan misticizam zagovara Njezinu iza niza simbola zakrivenu tajnu i, ne otkrivajući je, sugerira osobitu snagu subjekta koji se u toj Njezinoj emisiji pronade.

Tako Maja Gjerek sugerira stvaralačku poziciju čitatelja, dakako samo onoga koji uspije čuti poslanu estetsku informaciju.

U pjesmi *Drugi pogled* koja je zapravo *in memoriam* spisateljici dječjih knjiga Boženi Loborec, prvi stih odmah započinje s *Vidiš li...* i tako ispisuje specifičan prisni gest. A subjekt koji to izgovara, najuvjerljivije nastupa kao čitateljev sufler, kao netko tko zapravo pristojno šuti u trenutcima zamjene egzistencije za vječnost, ali čitatelju progovara nježnim unutrašnjim glasom koji nastoji ne ometati škripu tragova – u i inače najzaposlenijem metafizičkom lirskom mediju – snijegu.

Miroslav Mađer u pjesmama Maje Gjerek zapaža i sentencioznost, a tome ležernom i lucidnom zapažanju daje potkrjepu i, primjerice, pjesma *Heloisina čelična ruža i krila* jer ta pjesma već prvim stihom kaže: *Bojim se odlaska u svijet za kojim čeznem*. Međutim, osim lirske sentencioznosti, ta pjesma otkriva i još jedan od postupaka koji na određeni način drže patetičan ton, pa i sentimentalnu nit, ali su i nehotice blago humorni – jer neočekivano sidre zanesenu lirsku priču u vrijeme. Takav je asentenciozni stih, primjerice, *Bojim se otići prije kraja filma*, a koji svoju zrcalnu repliku i uspostavlja spram početnoga stiha pjesme – drži u tekstualnoj svijesti metaforičan ciklusni zadatak bavljenja i idejom već spomenutoga *nebeskog ekrana*.

Nakon kina, stihovi se ciklusa *Metafizički prozor* zaokupljaju transpovijesnom igrom s označiteljem *Ra – dio*. Taj je dvoslogovni označitelj postavljen u sam naslov pjesme i – do

vodeći u susret egipatskoga boga Ra s rimskim usklikom Dio! – izgovara i lirsku, ali jasnu uvjereničku sentenciju: *Moj križ si ti, a tvoj sam ja.*

I još će nešto ta pjesma programatski objelodaniti, a što se daje prepoznati u većini pjesama Maje Gjerek. Riječ je o vjeri u priču, o vjeri u njezinu koncepciju nečega što ima, ukratko rečeno – smisao, bez obzira je li bio napisan i mišljen velikim ili malim slovom.

Pjesma *Mudra marioneta* sentencionirat će sljedećim početnim stihom: *Riječ će te spasiti*, a pjesma *Ljubavna svjetlost* sva je eruptivno izlivena iz jedne bezvremene ljubavne energije, dapače i ako je već o sentencijama riječ – čak i iz jedne, završno bespogovorno jasne misli.

U pjesmama ciklusa *Metafizički prozor* Maja Gjerek ispisuje teško usporedivu nježnost i blagost u okružju i najmučnijih egzistencijalnih punktova, jer njezinom pjevanju o poeziji uporište ne može izmaknuti nikakva prevaga banalne ili profane egzistencijalne zabrinutosti. Pače, ona se raduje i zna neobičnim spojem tugaljivosti s energičnim nastavljanjem pisanja uvijek iznova biti iskrena i prekrasno neironična *kao jučerašnje dijete / Koje uči svoj prvi plesni korak, / Krećući u susret novoj intimi.*

Marijana Radmilović: *Bolest je sve uljepšala*,
Zagreb 2003.⁹⁰

Bitna je poredbovna referenca na zavičajni renovacijski opus Miroslava S. Mađera, knjiga jedne kasnije Vinkovčanke – knjiga *Bolest je sve uljepšala* postmoderne autorice Marijane Radmilović. Izniman je to sofistikat moderne lirske osjetljivosti i osjećajnosti, svojom, pak, autoegzistencijalnom introvertnošću gotovo neprimjetno, ali presudno referentan na prostor tragično neobnovljive, ali intenzivno nezaboravne Prirode, kojoj također, kao i kod Mađera, pripada nepodnošljiva dimenzija Prošlosti, ali i posve od navedenog autora drukčijeg organskog tekstualnog osjećaja mučnog stanja sjećanja, sjećanja na *sad* vrlo konkretne organske vode, identitarnog fluktuabiliteta kao mjesta iz kojega se kreće bolesno i stoga visokosvjesno Tijelo.

Stihovi Marijane Radmilović gusto i profinjeno ispituju i samopropituju tijelo pjesničkoga prostora. To se tekstualno tijelo vrlo prisno i blisko javlja kroz svojega nesigurnog govornika, izravno predstavljenog ženskog subjekta. Taj se ženski subjekt, dakako, kreće energijom jezika, s ćutilno preosjetljivim tijelom. Ono se, pak, to tijelo, u tematskom svijetu pjesme pojavljuje kao dominantan dio subjektnoga bića, kao njegova komunikacijska pretpostavka.

Desetljetni su pregledi i kontekstuiranja u hrvatskome dvadesetostoljetnom listanju poetičkim smjenama i prelijevanjima bili vrlo uobičajeni. Dakako da su ratovi bližega ili daljeg opsega i djelovanja, bili oni jaki transtekstni magneti, ona mjesta

⁹⁰ Zarez, Zagreb, 2003.

vremenskoga značaja koja su ošamućivala spomenuti običaj desetljetnoga *ladičarenja*. Nisam *ladičarenje* napisao pod navodnicima ne stoga što bih radije autokarikaturalno lamatao po zraku, odnosno navodno averbalno mahao prstima kao da škakljikam nevidljive glasovne pazuhe, umjesto da upotrijebim meni nešto draži slovni materijal, nego zato što nemam, posve fahovski, ništa protiv pomoćnih pregradaka s kojima se barem mogu ne/jasnije ne slagati. Pa se onda i ne slažem s uvažavanjem massmedijske galame kao recepcijskoga ovjeravanja nekoga estetskoga učinka.

Uzimati benevolentno ili rezignirano, pa onda i čak kakvom činjenicom, da je neki autor s više poznanika uz novinske stupce ujedno i tekstualno relevantniji, pače stoga i uvrstiviji u desetljetne ladice, opasno je odustajanje od, nažalost, nedvojbeno, a upravo na opisani poznanički i massmedijski način, loše upućene suvremenosti. Ona, naime, slabo poznaje samu sebe te se zapravo dekompetentira. Ispušta, u konkretnom slučaju devedesetih, transmedijsku osjetljivost kao čitateljsko kompetentiranje, inače prikupljeno kao sasvim osobita i složena čitateljska kultura na samom početku toga desetljeća. **Kritika** je ispuštala priliku koju je puno tromiji mehanizam i **biće povijesti** čak uspjelo doseći i osvijestiti uz sve raznolike i nadahnute novopovijesne žanrove.

Meni su, osjetljivošću i plodotvornošću otvorenih smjerova čitanja, metodologijski prihvatljiviji, od površnih *massmedijskih*, gusti plošni *kulturalni* suodnosi⁹¹ kao raster pismenosti i tekstualne osjetljivosti.

⁹¹ Koji, naravno, mogu prihvatiti i massmedijsku površnost kao jedan dio kulturalnoga zaprašivanja teksta, u pretrazi za njegovim reljefnim ostavljanjem otiska – predviđena za uzbuđeno raspoznavanje ispod detekcijskoga kista.

Osvješčivanje kompetencije plohe oslobodilo je spomenutu spremnost povijesnoga čitanja susresti se sa suvremenošću i ne osjećati nespremnost ni za suvremeni tekst niti za takva autora.

Stoga tekstovima Marijane Radmilović predlažem prići uz slabo kulturalno kontekstuiranje činjenice egzistencijalnoga prebivanja i pisanja u Vinkovcima i Osijeku te u Vukovaru, jer je njezino pismo prepuno rastopljenog drugomedijskog motivskog i stilskog materijala, s dominantnom strategijom **crossvera**, poetičkoga brisanja navodnika rukom unutartekstualno osviješteno intersubjektivitetnog bića. Također, tim je tekstovima onda prići kao dijelu jedne novotekstualne paradigme, koju je ponajbliže raspoznati barthesovskom.

Marijana Radmilović autorica je iz vinkovačko-osječkoga mladokulturnoga prostora. Riječ je o onome prostoru koji je prve suodnose možda u neko doglednije vrijeme i imao prijelazom Miroslava S. Mađera iz vinkovačkoga u osječko kazalište početkom šezdesetih, ali je zapravo drugi jači i integrativniji punkt bio prilično školski. Naime, tek visokoškolski studij književnosti, pokrenut 1977. u Osijeku, dovukao je i neke vinkovačke snage u polje starijeteenagerske kreacije. Tako je studentski časopis *Rijek* iz 1980., objelodanio niz autora iz te koprodukcije gradova. Darko Vuković, Maja i Ivana Šarić, Goran Rem pa malo kasnije i Anđelko Mrkonjić i Marinko Plazibat ... U svakom slučaju, kada je već postojala vlakaška srednjoškolska pruga, kao i pruga za pravne i ekonomske vlakeše visokoškolskoga ranga, dobro je što je iskorištena i za kroatiste: *Vinkovci-Osijek via Gaboš* nostalgijijski je označitelj tih studenata, odnosno njihove putne isprave...

Itd.

Kao da se ništa slučajno nikada nije niti događalo, jer ta 1977. i inače je bila generator mnogih energetske skretanja: primjerice, gitaristički je zvuk dekomponiran u punkersko ubrzanje i nostalgiju za malom melodijskom repetitivnošću.

A u Vinkovcima, s tim u vezi, krajem sedamdesetih izbacuju (doslovno, kazneno) iz Gimnazije Ivicu Čuljka, kasnije poznatijega pod imenom Satan Panonski, a još na nekom pret hodnom polugodištu poznatoga po zavidnom vrlo dobrom uspjehu povučenog i mirnog učenika... On ne odlazi u Osijek sve do sredine osamdesetih kada je već odavno institucionalizirao svoj rad allround punkera (zatvorenika, slikara, pjesnika, glazbenika). Međutim, krajem osamdesetih, kada Ivica Čuljak u Osijeku svira svoj ponajbolji koncert, nova skupina vinkovačkih teenagera upisuje studij kroatistike, neposredno pred rat, i neke će od djevojaka iz te skupine napraviti zapažene kulturološke poteze. Jedna će postati prva hrvatska pučka milijunašica, a druga je Marijana Radmilović.

U poetskim tekstovima prve knjige Marijane Radmilović naslovljene *Portreti nepoznatih žena* implodira barthesovski teorijski um. Onaj koji u svojoj najkasnijoj izvedbi zalaže svoje refleksije za uočavanje stanja isključiva označiteljskih struktura iz suodnosa s označenim. Takvo klizanje je kretanje koje će u najnježnijim, ali i iznenađujućim smjerovima, izvoditi prijelaz stanja zauzimanja u stanje gubljenja.

Treća, primjerice, pjesma zove se *In memoriam*, a taj prekasni osjećajni zapis omogućit će brisanje pristupivosti izvoru, odnosno inspiracijskom osloncu predmetnoga svijeta teksta. Značenjska se emisija umnožava pa pretraživim postaje medij i biće takve medijske, umnožavačke kompetencije, a ne tematski sadržaj.

Subjekt eksplicira dimenziju vremena, ali kao prekasnu i kao već konvertiranu spram same geste ekspliciranja.

Prvi je stih, naime, ovakav:

Grubom linijom ubrzavam ti korak...

Vizualizacija subjektive geste raspoznaje se kao rasprostriranje, a obavlja se svojevrsna partiturnizacija, nužno – vremenske dimenzije. Pisanjem se ili crtanjem, u svakom slučaju – nanošenjem crte, izvodi vrijeme Tako se postavlja dvostruka analogija spram podataka iz fundusa povijesti umjetnosti. Ona se složeno reternira, odnosno reaplicira na barthesovski teorijski polilog. I lagano klizucka u subjektu proizvoljnim smjerovima.

Kako se dalje kroz stihove vidi, ali i već kroz taj početni, problemska se, u smislu sadržajne identifikacije, značenjska emisija odigrava u međuodnosu lirskoga Ja i lirskoga Ti.

Prva je, Ja-istanca, naslovnom značenjskom emisijom prekasnoga javljanja, demobilizirana iz koncepta autorskoga ili takozvanog autorskog komentara, dok lirsko Ti nije oslobođeno iz notornoga koncepta prebacivanja autorstva čitatelju.

Tebe, tebe, čitatelja, tebe crtam – upozorava kazivačka Ja-istanca u pjesmi *In memoriam*.

Inače, cijela je zbirka, a kako si to sama unutartekstualno i autopoetično izgovara, gluha poezija. Time objavljuje da nerado upotrebljava ili rabi zvuk, i najradije senzaciju auditivnog izvodi prigušeno, odnosno difuzno i/ili fluktuabilno.

Naime, osim u prvoj pjesmi te knjige, točnije u pjesmi *Dječak spava*, gdje se kao zvuk-glas imenuje duhovna, ali ne/metafizička senzacija *gromki smijeh anđela*, deskripcije ostalih tekstova knjige vrlo konzistentno izbjegavaju imenovanje i razvijanje zvuka-glasa. Dapače, a konceptno zapravo i ponajbliže

kakvoj/bilokakvoj zvučnosti svijeta – ovi tekstovi često, teško zamjenjivo, upotrebljavaju prilog *bešumno*.

Vrijeme će se pojavljivati samo u bliskim kretnjama koje će biti i spoznajno, i fizikalno, i psihoinstrospekcijski i biološki fantastizirane, ali uvijek intenzivno taktilne.

Moglo bi se očekivati da takva poezija izbjegne i interpunkcijski arsenal, ali tu je ona sasvim konvencionalna, prilično pozorna, donekle suzdržana pred velikoslovnim započetcima, ali čak i u stihovima koji su sintaktično usklični – izbjegava uskličnik, taj tako uzbuđeni ton lirike Malešovih i malešovskih pretraga iz zapravo vrlo bliskoga poetičkog obzora prenapregnute intermedijalnosti.

U dvjema će pjesmama, osim dakle u *In memoriamu*, na još jednom mjestu, tekstovi ovdje predmetne knjige – imenovati **ples**. Ples će biti jednim od generatora već naznačenog zauzimanja/gubljenja prostora, a bit će i lakim medijem vremeplovnih promjena.

Ta promjenjivost, preskok zbilje, njezino prelijevanje i, na taj način i uvjerljivo, a nenametljivo, rasprostorenje (jer se s lakoćom zauzimaju i mijenjaju prostori koji opet odmah postaju bliski i vrlo svakodnevn, iako i intimni), dodiruju se povremeno i u pojedinim tekstovima nekih zvučnih konstelacija, ali su one nepojedinačne i ne dopiru iz osobito humanitetnog izvora pa su **tragom zvuka**, ali ne i zvuk znakovne kontingenције. Posebice je tu upadljiva, u smislu baš neupadljivog uvira, dakle strukture imploditeta, motivska podstruktura *žamora*. Ona odsklizava u senzacijsku auditivnu percepciju, ali je njezino označeno negdje iza, u neparalelnosti.

Marijana Radmilović uspostavlja neočekivane pokrete u motivskim odnosima grada, ulice, kože i usana, neprestano ih u

konstituiranju svijeta prevodeći iz sna u nesan ili obrnuto te iz potopljenja prostora u suhoću komornoga prostora sobe. U tekstovima se pojavljuju likovi spavača, sanjača, pa onda i njihovo prolaženje kroz ne/san, a pojavljuju se i neka osobna imena kao i žargonizirana obraćanja koja izrazito individualiziraju unutartekstualnu komunikaciju.

Naslov zbirke otvara i jednu gotovo nevažnu intersemiozu, naime taj je naslov zapravo prepisan od jedne neobične seoske spisateljice iz 30-ih i 40-ih godina 20. stoljeća, od Mare Švel Gamiršek koja je napisala svojevrsnu slavonsku prozno-žensku sapunicu, inače gotovo neprimjetno prepunu metatekstualnih igara.

Raznolikost subjektivnih pozicija i različitost identitetnih likova koji se pojavljuju bilo kroz muške ili ženske govorne instance, no najčešće ipak ženske, navela je autoricu prihvatiti ideju subjektivitetne igre, te ju uroniti u neotradicijski žamor. Neotradicija je, čita se u Radmilovićkinu crossoveru, ipak bluesna struktura.

Odčitati je, stoga, kao prilog zaključnoj rečenici prethodnoga pasusa, sljedeći ženski blues, usporediv možda jedino s tragizmom melankolije Polly Harvey.

Bez tijela ne mogu komunicirati, ali moje je određenje, moja svijest, prepunjena mogućnostima i identitetnim bjegovima, te sam puna i nekih drugih i nepoznatih žena koje me nastanjuju svojim portretima – to suvremenom čitatelju poručuje preosjetljivo i istovremeno začuđujuće analitično lirsko biće pjesama Marijane Radmilović, jakom se imenovalačkom citatnošću oslanjajući na šokačku bardovicu Maru Švel Gamiršek. Borba s neodoljivim, zavodljivim i razornim tragovima dragih i opasnih drugih koji nas okružuju u intenzivnom egzistencijal-

nom kolu Prirode i Kulture, iznimno je uzbudljiva pustolovina
staloženih stihova ove autorice.

Davor Špišić: *Medena*, Osijek 2004.⁹²

Kazališni i filmski kritičar osamdesetih, dramaturg i dramski pisac devedesetih i kasnije, Davor Špišić, za mene je u prvom redu autor teksta *Dobrodošli u rat* po kojemu je predstava izvedena u osječkom HNK u proljeće 1992. U taj tekst uključeni su i dijelovi novinarskih tekstova–transmedijalema kolumnističkog filma Darija Topića te dramaturgija i implanti redatelja Milana Živkovića. Inače, Davor Špišić je rođen 1961. u Osijeku. Osim drama, piše i proze⁹³. Osobno sam i njegovu kolumnističku knjigu *Svlačenje smrada* već smatrao, kroz vrlo jasnu namjernu grešku, također romanom, iako je često ta knjiga imala čak i prikaznih žanrovskih gesta; koje su, bytheway, podsjećale na rano Špišićevo kritičarsko djetinjstvo koje je osamdesetih odradio kroz recenziranje filmova i predstava u *Glasi Slavonije*.

Međutim, Špišić s gađenjem citira i traži u svim svojim različitim vrstama pisma – osjetljivost na blisku i ekološki nepodnošljivo ružnu sliku. Špišić u *Svlačenju smrada* zna što mu se sviđa i zna to i te kako pametno fokusirati, ali radije, zajedno s prikazaničkim tekstom, traži i raskrinkava zlo, ne bi li onda

⁹² *Književna revija*, Osijek 2004.

⁹³ /jedini je razvijeni hrvatski autor horor-proza što žestoko ispucava u krvavoj knjizi *Kuke za šunke* i otkvačuje jednu cjelogodišnju a i više anemičnu proizvodnju u djetinjasto dragoj fakprodukciji/, npr. 2004. je pobijedio na anonimnom natječaju za roman godine, te je njegova knjiga, filmični memento-roman *Koljivo* /natopljen strasnim oksimoronom i apsurdom jugonostalgi-je/, objavljena u povijesno najvećem ikada tiskanom tiražu nekog hrvatskog književna prvotiska /100.000 primjeraka/

u tom prikaznom zajedništvu pokušao dekonstruirati sve predloženo i supstituirati sve angažirane implikacije u pismo koje se dobro osjeća premda radi na recikliranom materijalu pa je jedna od faza obradbe jako gadna.

U dramskim tekstovima, dakle dobro prethodno opremljen, vrlo izravno upotrebljava gađenje, odnosno grotesku. Time samo radikalizira, jer dramski tekst groteske ne podnosi evokativnost ili kakve sentimenteme /s možebitnim nostalgijским progresom epskog zla, kao u prozama koje, stoga, teško izbjegavaju realnost ideje obnove/, dakle pojačava do recepcijske nepodnošljivosti – prljavu maštu, odnosno sliku bijede. Etične implikacije su u Špišićevim scenama u stalnoj signalizaciji, ali i još jačoj retardaciji, i čitateljevo odmicanje od prikazanoga naprosto je biološki instinkt, samozaštitni gest odmicanja senzora. Čitatelj to jednostavno ne želi ni vidjeti, ni mirisati, niti jesti. Taj posljednji aspekt, računanje na gustativnu povraćevinu, sjajno je Špišićevo otkriće, osim toga i uvjerljivo je izvedeno, a nije nužno vezano uz analizu ili stav. Na gadosti njegova svijeta primatelj se jednostavno duhovno baca u stranu i stavlja po svim pravilima zaštitnu masku i druge neučinkovite marame. *Crvene marame*, pjevao je nekada, nimalo nostalgично, Šljam, osječki naknadni protoStublić.

Špišić piše dramski tekst jake autorske geste i njegova po-najbolja projekcija – neangažmanska disciplina – ima puno posla s primateljem, a o prenositeljima /dramaturzima, glumcima, koreografima/ da i ne pišem.

Neangažmanska disciplina je ono što tu treba čitati. To tvrdi i piše autor retka: Davor Špišić za mene je u prvom redu autor teksta *Dobrodošli u rat*. I to nimalo ne osporava nedvojbena značaj estetskog učinka novoga Špišićeva dramskog lucidnjaka.

Već u najavi lica komada *Medena* vidljivo je da će dramska priča poći smjerom parodije, persiflaže ili čega sličnog, u svakom slučaju nekakvoga nezdravog, dakle opravdanog zabavljanja na račun reklamne ikonografije, također na račun pučke i ranosentimentalne percepcije reklamnoga gesta. Likovi produkcijskog nadrealema – perverzno sira koji se cijedi iz egzistencije dječje anemije, su dakle poznate autentične čokoladice ili sirni namazi, a njihovi roditelji ideologemi etičke retroprimitivnosti. Roditelji su likovi koji su već prošli kroz obrazovni dril ranoreklamne ideologizacije i sada se, kao karijerne autokarikature, postavljaju u poziciju cinične gluposti, notorne socijalne amoralnosti i psiho retardacije. Dramska priča teče kroz četrnaest slika koje se prostorno i vremenski odvijaju u figurativnim i doslovnim tjeskobnim dimenzijama, počevši već od obiteljske, odnosno ruševne *montažne kućice*. Naročito je, zatim, kao detekcijski prijevremeni sažetak, možda bi se dalo reći – foršpan ukupne dramske priče, užasan – nategnuti zapletaj obiteljske igre, zabave roditelja s djecom koju Špišić naziva *Mali kućni Cartoon*. Dakako da je uvir nonsensa, ali sav u stalnoj matičnoj relaciji spram serije montažnih obiteljskih poluruševnih kućica, u zrcalnoj instituciji zvanoj *Škola*. Špišić također odlazi u klasičnu flešbekersku sliku pretapanja prošlosti i navodne sadašnjosti tako da *stiže i princ Eugen Savojski – kao preslikan s platna*. Taj *princ Eugen* (Savojski!!) odigrava dvije analoške role, odnosno dva označiteljska iskrivljena zrcaljenja. Slijedi odlazak na *Groblje*. Tipičan obiteljsko svakodnevni dan upada u opet figurativnu i nefigurativnu *Večer*. A specifičan lik nazvan *Crna Dalia*, kao i njezin fikcijsko povijesni kompanjon *princ Eugen*, na *završnoj klapi kombinatskog pira* solidno luduju u svojoj svojoj groteski, odnosno fantastičnoj gotskoj groteski. Socijalna skrb, u liku Mini i prizivci diznilendizma, u Špišiće-

vu tekstu bazični je oslonac destrukcije i sva priča završno teče u autodestruktivnu treskavicu.

Gadno, crnohumorno, u užasnoj analoškoj vezi s etičkom zbiljom tranzicijskog socijeteta, zapravo bez ikakve šale na račun veze između šejkanja, treskanja i pomaknutosti – priča je u osnovnoj crti – potresna. Možda nedostaje neki good guy. No to smo valjda mi.

Petko Vojnić Purčar: *Crvenokošci*, Osijek 2004.⁹⁴

Petko Vojnić Purčar je rođen u Subotici 1939. i osim poezijom, bavi se dramom, pisanjem scenarija, kao i režijom dokumentaraca.

Knjiga kojom ulazi u književnost, 1967. objavljena, *Svjeto i satovi*, prozna je humoreska s osjetljivim i ozbiljnim osluškivanjem apsurdna. Takav senzibilitet Petko Vojnić Purčar nije nikada napustio, samo je izuzetno raspoloženo pojačavao i bogatio svjetove koje je podvlačio u fiksijsku igru ili međuigru.

Iza ovoga autora je petnaestak knjiga i veći broj nagrada, između kojih se ističe upravo fokusiranje njegova romanospisateljstva. Ako je rečeno da je to iza njega, sasvim je sigurno da nastavak njegove prozne produkcije najavljuje i opravdano očekivanje daljnje zapažene recepcije. Pred čitateljem početka trećega tisućljeća je istovremeno laka i jaka proza. Riječ je o prozi koja je napunjena suvremenosti, koja se otvara čitanju na planu i estetskoga, i eticitetnog ekologizma, a nekakav bi upućeniji čitatelj znao u takvim strateškim odlukama novoga Purčarova romana prepoznati i *stari dobri* potez profinjenoga intelekta.

Purčar je autor koji vrlo rado, a to će u najboljoj maniri pokazati i roman *Crvenokošci*, nabacuje parabole koje, međutim, zabijaju vrlo realističke pogotke. Tricom bi se dalo nazvati postupak njegova naracijskog zaokupljanja u tome romanu. Naime, parabola u svojem letu zahvaća i metaforu kao i laku

⁹⁴ *Književna revija*, Osijek 2004.

fantastizaciju, pa sve tri zajedno ulijeću i u jedan, filmski poznatiji, žanrovski naljepak koji bi se ponajbolje prepoznao kao *urnebesna akcija*. Purčar, naravno, istovremeno takvoj naljepnici, u kakvoj doslovnijoj analogiji, također i izmiče, jer vrlo dobro poznaje medij u kojemu radi. Njegov pripovjedač je stoga suzdržan, nenametljiv, ali nazočan ponajviše u deskripcijama prostora, u, moglo bi se nešto kompleksnije napisati – didaskalijskom materijalu. I to nije slučajno, dakako. Purčaru se vrlo uvjerljivo i bogato romanom širi laki ton detekcijske i krimi-dramatizacije te zapravo i doslovno filmičnog scenarija koji odgađa, iako stalno vrlo pristojno informira.

Čitanje *Crvenokožaca* je ponuda kako za svakodnevnoga gutača dnevničko-novinskih surfanja po činjenici globalnoga mafijizma, tako i za upitanika pred činjenicom egzistencijalnoga repetitorija i svojevrsne rime ili replikatorija sudbina osobitih skupinskih struktura. Te dvije ideje, ili činjenice, Purčar dovodi baš u stanje apsurdne zaigranosti, gdje vitalizam autentičnih skupina provocira rasap špijunske zaraze. Urnebesna utрка između policijskog aparata zapadnih sustava te gangsterskoga miljea koji se s njima također strukturno podudara na krajevima stihova moći, stanje je koje Purčar s osobitim guštom zaigrava i prokazuje.

Ima nešto, kako se to već frazno piše, ima nešto u Purčarovim rješenjima i idejama od, međutim, jako zaozbiljenih Pećićevehih transpovijesnih pretraga, ali je Purčar neusporedivo hitovskiji i neambiciozniji, što ga u okružju internetovske pseudosveupućenosti (naime, nepotrebne sklizalačke površine koja ne zna izabrati, iako naoko *ima izbora*) postavlja u poziciju neopterećenoga uma, uma koji se odlučuje za pojedinca i osviještenu manjinu eticiteta nasuprot sustavu ili/i uroti te dominacijskom kolektivu svetržišne utakmice. Prije bi se Purčara moglo i

trebalo čitati kao prethodnika ili supotpisnika reinterpretacije strategije zabavno-trivijalne književnosti koja je započela malim i sladokusnim fantastičarskim gestom sedamdesetih (Tribuson, Pavličić...), da bi osamdesetih razvijeno prišla krimiću, ljubiću, erotiçu (rjeđe) i aktivirala ponešto od špijunskih implikatema.

Već Purčarova poezija također voli riječi i njihovu etimologiju, naime, baš kao što njegova proza pretpostavlja osjećaj za žanr i njegove arhemijske razvijene priče, podrazumijevane sheme, osobito zabavnih genologema, tako se i u poeziji osjeća jak palimpsest kulturnoga zemljopisa. Može se dakle primijetiti da Purčar i u prozama, i u poeziji, analoško-paraboličnim prijevoznim sredstvima *putuje i preskače*, s tim da u poeziji otvara ludističke lukove, a u prozi zabija i zakucava tihe analoške informacije o puno ozbiljnijim pitanjima no što ih izlaže sama sižejna energija.

Odnosi moći, globalnih izvora i uvira utjecaja, kriminala i policijsko-sigurnosnih službi spram pojedinca, spram opstanka i očuvanja individualnosti, sve to, i još više, zahvaljujući lakoći stilske protočnosti i čistoći narativnih pretapanja s događajnom zalihom, čini prozno pismo Petka Vojnića Purčara privlačnim, a njegov ukupni opusni učinak i dobrom dobrom, nasladnom književnošću.

Ako se podsjeti na autorovu specifičnu unutaropusnu strategiju palimpsesta, onda se zapravo hoće nagovarati na ponovno ili prvo traganje i za starijim Purčarovim knjigama. Petko Vojnić Purčar, sve do nedavno i sve do podsjećanja Donatove *Dore Krupičeve* (kada 2003. izlaze *hodočasničke i vagabund-ske priče Put u Egipat*) da je izvrstan hrvatski pisac ponešto dužan novijoj hrvatskoj recepciji, nije bio recentno dostupan, no najnoviji njegov prozni proizvod došao je na najbolji mo-

gući način: prozom koja će, humorom i metaforičnim analogijama detekcije, zasigurno sjajno oraspoložiti našu recepcijsku spremnost.

Borben Vladović: *Lirski kockar*
(izabrane pjesme), Zagreb 2005.⁹⁵

U svakom pregledu hrvatskoga postmodernoga pjesništva, odnosno u lociranju njegovih početaka, mogla bi se naći parafrazna rečenica: **na početku bijaše Borben Vladović.**

Naime, kada 1970. Vladović ulazi u književnost svojom prvom knjigom pjesama *Balkonski prostor*, knjigom koju bjelodani edicija nagrađenih knjiga *Književnog fonda mladih A. B. Šimić*, Zvonimir se Mrkonjić upravo odvažio napisati rečenicu: *Jedno je razdoblje hrvatskog pjesništva završilo.*

Bez imalo pretjerivanja, a s, dapače, puno točnosti, mora se reći da je novodolazeće razdoblje dobilo svoj postmoderni lik i energičan zalet – zahvaljujući upravo poeziji Borbena Vladovića! Kako?

Tako što će Vladović riječima i slovima predati prekoračujuće ovlasti. Njegove pjesme neće se samo u kakvom tradicionalnom smislu **sjećati** nego će aktivno djelovati, pače – sudjelovati u predmetnosti, u zbilji, radikalno se opredjeljujući za biće igre, za zahtjevno preuzimanje čitateljeva vremena, za ideju, kako bi to napisao Josip Užarević – poetskoga teksta kao stroja kroz vrijeme, ideju tjelesno ostvarenu tekstem. Tih će godina, čak i kroz sam predgovor Ante Stamaća, pa i neočekivanu uredničku ruku Slavka Mihalića, u Vladovićevoj prvoj knjizi, razlogaški koncept modernosti još otvoreno reflektirati baš i samo svoje pismo kao potencijalno tranzicijsko u poststanje. Međutim, razlika će postajati sve intenzivnija i skupinska će

⁹⁵ Zarez, Zagreb 2005.

tolerancija uskoro izgubiti strpljenje, a postfenomenologijska potencija, usprkos sjajnoj pripremi kroz zbornike *Europska nova kritika* i splitsku ediciju *Marko Marulić*, će se uzrujati, nesretno istovremeno i sinkronizirano, jednostavno – zajedno, s izvantekstualnom totalitarnom zbiljom.

Naime, Vladovićeve prva zbirka i tri godine kasnije objelodanjena druga, s neobičnim naslovom *3X7=21*, sudjelovat će u zacrtavanju strategija individualiziranih autorskih poetika koje će, nakon skupinskih krugovaša i razlogaša, biti vrlo snažno *slovo razlike*. Slovo će odlučno kompromitiranoj izvantekstualnoj zbilji uputiti odgovor okrenutih leđa.

U prvoj svojoj knjizi Vladović će skoro neprimjetno zapisati fantastičnu zavičajnu gnomiku, zavjetovanu do apsurdna, neupitno spremnu prevesti globalnu opasnost u lokalnu pouzdanost. Ta je zgrušanost i zavičajna skrušenost vitalna i smirena, ona će se kod nekoga drugog, primjerice kod Antuna Šoljana, nadopisati u roman *Luka*, ali će također poput stripova Dubravka Matakovića, imati lakoću probijati naoko krajnju instancu apsurdna. Vjerovati je u repetitivnost, a ne u jedinstvenost, usputno i izravno piše stih o tom jednom valu.

Riječ je o strategiji potpunoga individualizma i playmackerske tekstualne nezavisnosti, koju su snažno iskusili Boro Pavlović četrdesetih, Josip Stošić i Ivan Slamnig pedesetih, te, eto, upravo Borben Vladović, neznatno nakon Josipa Severa – krajem šezdesetih.

Kraj šezdesetih i početak sedamdesetih, sa svojom utopijom velike globalne djece cvijeća, ali intenzivnim paradoksom i s istovremenom definitivnom smrću Velikih Orijentira (bilo Zapadnih, bilo Istočnih, bilo Varšavskoga, bilo NATO pakta, a bogme *proljeće* loše počinje i s ove strane čelične zavjese – u

demokratskom socijalizmu jugotipa) koji su se tenkovski, napalmom i ranojutarnjim upadima, prevezli brojnim dalekoistočnim ili srednjoeuropskim cestama *smrti slobode*, dakle taj i takav kontekst – postavlja pred Vladovića i druge, tek nastupajuće, moderne pjesnike, zahtjev za potragom u polju mimoideologijskoga govora.

Vladović će nužno aktivirati energiju konverzije. Što će to njegovi stihovi konverzirati? Oni će, zapravo – radosno i duhovito te vrlo pokretljivo prevoditi ritmičke strukture glazbe u grafo i sintaktostrukture poezije. Tu će Vladović iskušavati i, zapravo, višestruko izvoditi provokacije partiturnosti. Pjesme će vrlo osjetljivo tražiti izvedbu, čitatelj će ih morati odgonetati s gledišta njihove vlastite ponude pravila za čitanje ili možda i pravila za upotrebu.

Primjerice, poslušati je jedan Vladovićev *Rondo* iz druge zbirke, naslovljene $3x7=21$, objavljene u prvoj knjizi *biblioteke mm*, edicije *suвременi pisci* (s potpisom modernističkog urednika, naime i samog intrigantnog ludističkog pjesnika iz Splita, Srećka Lorgera).

Osim ovakvoga pseudoetimologijskoga raskrinkavanja slova i riječi, autor će povremeno, s osobitom ekonomijom i svježinom, provocirati semantičku uspavanost reklamnih fraza, gdje će se igrati i idejom uporabne poezije. Ideju uporabne ili uporabne poezije najavio je posve eksplicitno Boro Pavlović još krajem pedesetih kada je imenovao svoju poetiku kao **konstruktivizam**, kao želju da ne *pjeva* samo *poezija* ili čak, još gore, da samo ne *opjevava* svijet nego kao odgovor na estetsku tjelesnu postduhovnost poezije – neka, ako se već ima pjevati, zapjeva i svaki sastavni dio svijeta. I Borben Vladović eksplicitno imenuje svoju poetiku: naime, autorovu odluku za konkretizam javljaju njegove fotopjesme iz druge zbirke koje za-

pravo dokumentiraju i neke rane autorove *akcije u prostoru* – svojevrsne multimedijske tekstove, jednostavnije nazvane **performanceom**.

Ta je Vladovićeva strategija najuočljivija: pjesmi pridati ovlasti prekoračiteljice iz prostora plošne tekstne sudbine i privući je u ruke čitatelja. Ovlastiti, zatim, čitatelja za kreativan ponovni povratak u djetinjstvo, u, bitno – **neironijsko** stanje obnovljenoga prirodnoga poriva za igrom, kojim će onda bez problema prići/uzvratiti Vladovićevu tekstu.

Osim kultne *Riječi–kocke*, važno je prisjetiti se ne samo partitura za nemoguće pjevanje (*Luk i voda*, *Futura vocalis*) nego i brojnih palindromskih struktura, anagramskih preslagivanja koja su računala na sinkopiranje kao konverzijsku ideju. I sinkopiranje će tekstovi unutartekstualno imenovati i jazzerski sugerirati, očekivati stoga.

Tekstovi će, također, otvoreno palimpsestirati protovizualca dvadesetog stoljeća – A. B. Šimića, zbog tjelesnosti njegovoga čuvenog grafičkog rješenja – okupljanja stihova oko središnje osi. Interekranizirat će, nadalje, Sartrea, Ogdena Nasha, Eliaha Kazana, Endre Adyja, natpise po vlakovima, reklame, pučkocrkvene proslave, velesajamsku gužvu.

Vladović će, nadalje, računati i u kasnijim zbirkama na slobodu koju tradicijski šalje povijesna *ars combinatoria* pa će se dobro zabaviti opasnom improvizacijskom energijom jazza, uvažiti će Elvisa Presleya kao duhovnu i duhovitu inspiraciju, poslušat će i kotrljanje *najranijega* rock&rolla, a filmski će svijet brojnim citatnim fragmentacijama iz sve snage prenositi do čuvene definicije pjesničke slike.

Njegove će pjesme i plesati, zadavat će si i izvoditi – ko-reografiju, dakako računajući na barem minimalan čitateljev sluh.

U zbirci *Vrulje* iz 1980. Vladović će izbjeći ukoričiti vrlo opsežnu svoju zbirku vizualnih pjesama, odnosno snop koji će sedamdesetih objelodanjivati kroz niz izložbenih i separatnih projekata. Jedan od takvih je svakako i demo-knjiga naslovljena *Panorama granice*, kao dobro osmišljena skupna zbirka konkretne poezije koju je bio pripremao 1979. sa Zvonimirom Mrkonjićem i zapravo ostavio u rukopisu. Međutim, same *Vrulje*, svoju autorsku zbirku iz 1980. započinje svojom dotad najduljom pjesmom programatski naslovljenom *Vrulja*, pomalo po prvi puta i figurativnije raspoloženom.

Još će sljedećih tridesetak stihova razvijati tu polufigurativnu deskripciju tjelesnosti teksta, za koju je autor otkrio zanimljiv analogičan prirodoslovni *jednostavni oblik*, implozivnu strukturu vrulje. Subjektivno se tijelo takve specifične intenzivne jezičnosti – odlučuje prihvatiti tragičnu prostitucijsku igru lako dostupne i istovremeno naslade s vrlo određenom cijenom. Metaforično ili ne, ali cijena te naslade je po Vladoviću vrlo jasan **pad**.

Ipak i kratko, Borben je Vladović uglavnom zaigrao formu manjih pjesničkih opsega. U zbirci *Knjigapeгла* iz 1982., osim što je ponovio neke hitove iz ranijih zbirki, zabilježio je i sljedeću konkretnu intermedijalnu minijaturu lake i brze dosjetke.

Svaka je njegova tako omanja pjesnička igračka i vrlo ozbiljna, i vrlo zahtjevna, i neusporedivo lektirska za svakoga iole klasičnijeg modernog intelektualca koji je svjestan i spreman svladati pismenost što ju je Gutenbergova galaksija provukla

kroz bogatu i dakako destruktivnu nasladu vizualne kulture dvadesetog stoljeća te ju dovela i do svakodnevnoga stajanja u redu za virtualni kruh.

Izvršno i sladokusno pjesničko štivo sudionika riječke modernističke djeteline s četiri lista (uz Stojevića, Rogića i Stefanovića), dakle briljantno sjajnoga postmodernističkog autora i brojnih davnih performancea i proznih knjiga, i scenarističkih tekstova te književnih i likovnih kritika. Posebice, ponavljam, autora pjesničkih tekstova koji su unutar sedam objavljenih svezaka (već spomenuti *Balkonski prostor* i $3X7=21$ pa *Vrulje*, *Knjigapegla*, *Odmor pelivana*, *Cjelovitost detalja*, *Lirika*) zaigrali i najopasniji ostarjeli naslov kada su se 2000. hrabro nazvali *Lirika*. Napokon, 2005. susrećemo izbor iz svega toga i nemamo izbora nego pročitati.

Prisna i sjajna lirika!

Đuka Galović: *Cvelfer stari*,
Osijek 2005.⁹⁶

U pjesme Mace i Đuke Galović pohranjena je uzbudljiva *jezično-baštinska* i istančana *kulturološka* vrijednost. Ta poezija šalje i **zahtjevnu nježnost. Ona je, međutim, i sociran dokument autentičnog estetskog govornog čina.** To su samo prve, ali i temeljne odrednice teksta *naslovnog autora* Đuke Galovića (1924.), inače slijepoga pjesnika iz Drenovaca pokraj Županje. Knjiga je to zavičajne pohrane prostorne etičke i etničke autentičnosti. Poseban šokački podprostor Cvelferije i njegov višestruki te nerazrubivi kontakt sa srijemskim hrvatskim etnosom, zasebne su dionice dirljivih estetskih tragova, odnosno osobitih i teško usporedivih detalja.

Ova knjiga je kritički priređen izbor iz opusa zapravo dvoautorskog rukopisa Mace (Đukine supružnice) i frontalnog autora Đuke, koji inače obaseže ekstenziju od preko 200 pjesama. Unutar ta dva autorska glasa, njihovom suglasnom odlukom obuhvaćen zajedničkom knjigom i naslovno označen njegovim imenom, uspostavlja se Macin lirski dio opusa, sačinjen od kratkih i uzbudljivih osjećajnih skica i njegov lirsko-epski govor i pjev koji nastaje u suzvučju s poviješću i prostorom u sadašnjim i romantičnim pradavnim vremenima. Ta dva subjektivna lika i u unutrašnjosti knjige dvoglasno pjevaju vitalističkom koncepcijom dijaloga

Na priređivanju kritičkoga izdanja je radio – u dionici vrijednosnog izbora – književnik Vladimir Rem, doajen slavonske

⁹⁶ *Hrašće*, Drenovci 2005.

književnosti, mr sc. Vera Erl – u dionici povijesnokulturološke kontekstualizacije, prof. dr. sc. Ljiljana Kolenić – u **dijalekatskoj ovjeri** akcenatske obrade, doc. dr. sc. Vlasta Rišner – u obradi akcenatske izvedbe.

Rukopis je obrađen višestrukim snimanjem tekstova: autorovo je govorenje zapisivala njegova supruga Maca Galović, zapis je potom tonski provjeren autorovim i Macinim usmenim kazivanjem i snimanjem, a jezični su uvidi ovjerali autentičnost autorskoga izgovora.

Osim *estetske dimenzije*, knjiga je strogi dokument jezičnoga vremena između, kako ga nazva sam Đuka Galović, i te kako svjestan leksika i njegove izgovorne, zvučne, za Đuku zapravo uvijek i pjevne realizacije. *Vrijeme između*, o kojemu objašnjavajući govori sam Đuka Galović, je stanje nakon rata, stanje jezičnih i egzistencijalnih promjena i prekretničkih preta-panja.

Ovaj aspekt uzbudljive jezične dimenzije podudara se s vjerodostojnim autorskim impulsom kojega ovo pismo naprosto jezično živi i osjeća, ali i kao želju za izrazom posebne osjetljivosti upravo svojega zavičajnog prostora, odnosno šokačkoga korpusnog traga. Galovićeve su **pjesme ispunjene prepjevom odjeka povijesti** koja je egzistencijalno življena još u kraju devetnaestoga i početku dvadesetog stoljeća, ali je kroz dvadeseto stoljeće sve više dobivala informacije koje su arhestrukturu prebacile u izvedbu i pobočnu poziciju, koju se više ne živi, ali ju se upotrebljava i restilizira u kolektivno kritičnim egzistencijalnim stanjima.

Rukopis i rad osobite jezično-baštinske te kulturološke re-ljefnosti kao i antropoestetske osjetljivosti.

Mirko Ćurić: *Košarkaš na mjesecu*, Osijek 2005.⁹⁷

Valja napisati da u slučaju košarkaškopucačke proze kakva se nalazi pred čitateljem u uvesku autora Mirka Ćurića, treba što žurnije vidjeti zadržati li tu tome pucaču katkada ruka! Njegovu mišljenje o pristranim arbitrima, zabilježeno je i unutar fikcijskoga svijeta te knjige, tako da elemente dijaloga s kritičkom recepcijom ova knjiga, proza, zapravo predviđa. Nije u pitanju da arbitri kakva Centra ne mogu dopustiti da neki gost iz daljeg susjedstva s lakoćom pobjeđuje, premda igra s lakoćom i zavidnim umijećem. To i takvo iskustvo i bilježi proza Mirka Ćurića, međutim ona je ovdje možda samo pre naglo izvađena iz svoje fikcije te je naći i puno drugih slika koje su, međutim, u ovoj knjizi, s toga njihova metaforičnoga aspekta, vrlo nenametljive, iako razvidne i plodne, protočne.

Vrati li se bliže, još bliže priči ovoga Ćurićeva romana, rekonstrukcijski će se pratiti jedna tranzicijska i vrlo ljudska is-povijest. Ona se početno oblikuje oko slabe pripovjedačeve konstitucije u prvoj osobi jednine, konstitucije koja, identitetno gledajući, navlači i intertekstne oslonce, pri tome čitatelja zaigravajući ne samo vječno mladom Pričom Dostojevskoga nego se u svojoj slabosti razotkriva pozivajući se na pučkoškolskog filozofa Coelha. Taj potez samopredstavljanja Kazivača kao ili nepostojećeg, ili dominantno zastupljenog prosječnog gimnazijskog intelektualca, približava čitatelja njegovoj sudbini. Lako je, naime, prihvatiti i autoritet ozbiljnosti Dostojevskog nakon čega čitatelj biva pripremanim vjerovati Kazivače-

⁹⁷ *Književna Revija*, Osijek 2005.

vu eticitetu i još je lakše uvidjeti njegovu eticitetu presukladnu vezanost za jednu naivnofilozofsku projekciju, kroz navode iz spomenuta Coelha. Uglavnom, preozbiljnom mu se ne približavamo previše, ali mu počinjemo vjerovati, a naivnoga ga počinjemo gledati s odmakom, s neuživljavanjem, s možda i nehomičnim, a nužnim i nezaobilaznim konstituiranjem čitateljski kritičnoga pogleda.

Roman potvrđuje laku i brzu ruku Mirka Ćurića, potvrđuje da je to pisac hitovskog nerva, bestselerovske spreme i u prijelaznim periodima nagrađeničkih nadmetanja, pripravan dočekati kakva agenta za sve prozno najbolje.

Tihomir Dunderović: *Psiho, ptice,* Drenovci 2005.⁹⁸

Tihomir Dunderović dolazi iz Đakova, Osijeka i Bilja. Tako, naime, izgledaju pomiješani, ali i realni podatci o njegovu rođenju, školovanju i radnom mjestu. Svi ti životopisni toponimi su blagi i ravničarski uz samo ponešto đakovačkih uzvisina, a taj podatak ima neke antropološke veze s pogledom pjesminih likova, pogledom koji je oštar i nemetafizičan usprkos imenovanju duhovnosti i njezinih a/simboličnih reprezentanata.

Knjižnica Pjesničkih susreta u Drenovcima uživa u svojim izvrsnim laureatima, u rukopisima posebne književne pismenosti i poetičke osjetljivosti, pa je, stoga, pojava rukopisa ovoga autora jednako značajna i autoru, i knjižnici.

Tihomir Dunderović će se, naime, naći u biranom društvu slavonskih modernistica i modernista (Marijana Radmilović, Marinko Plazibat, Sanja Najvirt), neotradicijskih jezičarica i jezičara (Plazibat, ali i dijalektna Mira Kokanović), arhetipski gustih i blagih tkalica i tkalaca (Jadranka Vuković, Marijana Radmilović, Marinko Plazibat). Dunderović se tako smješta u niz u kojemu je njegovo pismo ravnopravno, komornošću slika svjež i osobito medijski, osviješteno dotjeran i nenametljiv sofistikat. Slike koje autor gradi ne gnjave, one su napravljene od lakih motivskih metala i redovito zaustavljaju male narativne sekvence, no, iako *pričaju*, ponekad privlače i *pjevanje*, neku oporu, možda i neraspoloženo skandiranu, pop melodiju, opo-

⁹⁸ Hrašće, 2005.

ročću sugeriranom neskladnošću, ipak – lako i nenametljivo približenih sličica.

Na trenutak pjesma traje kroz neku priču, uzima fragment i ne osjeća se obveznom prema kakvom nastavku. Tako se ta pjesma čita relativno lagano, jer su rečenice prilično leksički i strukturno jednostavne, ali se, ipak, tom lakom prolasku nešto opire – sustav konverzija egzistencijske male agresije (*Seymouru*). To nešto, naime, ometa spomenute dijelove priče, onemogućuje im da reprezentiraju i odgovaraju kakvoj većoj priči, ali istovremeno, ili tek u drugom-trećem čitanju, pa i kompozicijski gledano kroz zbirku – u drugom-trećem ciklusu, dižu se značenja straha, tjeskobe, paraboličnog nemira, frustracije apsurdnim detaljem; ali se tim lošinama suprotstavlja gotovo naivni i humanitetno neočekivani, iako neveliki i nesigurni znak intimne komunikacijske snage i/ili vitalnosti (*kako se baš ništa nije promijenilo*). Dakle, pjesmina slika se okuplja oko male priče te u njoj nalazi odnosnu energetska emisiju, okretno tekstualno zadovoljstvo, semantički salto, pa makar to bilo i u nezadovoljstvo!? Baš, eto, kako je i ovo objašnjavanje imalo potrebu zabilježiti: zadovoljstvo teksta napravljeno od slike nezadovoljstva, što, međutim, dobiva afirmativno stanje jer je energetski puno i magnetično, ili je možda čak napisati – ugodno je čitati kako vješto rješava taj tekst svoje motivske slike lošine, pretvarajući je u čitateljsku čak glazbenu, barem sintaktičko-ritmičku ugodu.

Ponekad, pa i često, vitalnost proizvodi intenzivirano stanje subjektivnih odnosa, upravo, skoro, zrcalno zajedništvo s drugom osobom i možda zrcalnosti bliskim – gotovo filmsko-subjektivnim pretapanjem (*Svaki puta*); možda je zapravo riječ o identitetnom slaganju, nadopunjavanju, prihvaćanju 'strukturne' ljepote drugog bića. Govorno biće ovih pjesama, jako osjetljivo i

inspicijentski talentirano, prima i prihvaća te šalje bliskost drugih tekstova, ali rezolutno ne onih koji uvlače u kolektivnije angažmane (*novi svijet*).

U svakom slučaju, već spomenuta ritmička snaga ovoga pisma, jedna je od njegovih najugodnijih formi. Dok se motivske sličice nerado druže s komentarima skupine, izdvajaju pojedincu priču, još eventualno povezanu sa samo jednim bližnjim, s jednom bliskom osobom, dotle se njihovo odbijanje prihvatiti interpretaciju kolektiva, diže u estetsko rješenje dvostrukog napuštanja zbilje: snom, usprkos prijetnji radikalnijeg autodestruktivnog stanja. Nizovi pjesama ove knjige, primjerice cijeli ciklus *Tko zna o čemu si mislio*, odvijaju komade dokumentarnog filma s egzistencijalne granice i održavaju male koncerte estetske obnove u okolnostima auto/destrukcije. Tako se priča o vitalističkoj energiji ovoga rukopisa ojačava, dijelom razjašnjava, jer postaje skoro izvantekstualno usporediva s iskustvom skupinske katastrofe (rat!) i nove kreativnosti koja se na najosobnijoj razini tada pojavljuje: primjerice, potragom za baštinskim, obiteljskim, porodičnim materijalima (*iz usta mu izlazi zemlja*), za osobnosno-privatnim nadrealnim trilerom (*prokušani recept za hit song*).

Vrlo je pametno-zabavna teenagerska himnica, ali i vrlo ozbiljan prilog za praksu osobnih nadrealema u pjesmi *možeš pitati tatu*. Ta pjesma naprosto privlači onaj egzistencijalni stil rockerskog bluesa, onog nominalnog i retoričnog obraćanja novoj mami i tati, dakle emociji strasti, i sigurno je odličan scenarij za igrokaz publici koja, naime, redovito ne ide u kazalište nego počinje konzumirati koncerte pa ni ne zna da netko o njoj ovako zabavno pametuje. Međutim, ova je pjesma ujedno i recenzija konstitucije takve hipotetične publike: ona bi, ta publika, trebala ići na koncert bluesa (*za novu prašinu*), a ne na sva-

tovski stol neke tehno-ponoći. Svakako, tu je i citatni zlatnik ove zbirke, pjesma *Da ćerpič izdura*, koja skuplja svako zavičajno i obiteljsko blago modernoga čitanja. Već ta zavičajnica smješta Dunderovića u izbore za koje bi svaki moderniji pisac rekao da mu ne pripadaju, ali su nesumnjivo odčitljivi kao pametno restauracijsko biće, plemenita neotradicija. Dunderović poziva na čitanje, a ono, čitanje, nagovara na crtanje, također – listanje, nagovara na čitanje i pisanje stripa, nagovara na strukturno otvaranje internetovskih pisama, i nema nikakva razloga da ne prepoznamo kako je riječ o osobitoj pismenosti u ovoj poeziji, pismenosti koja je odlučna biranim riječima i slikama razgovarati s biranim čitateljima. Tu je riječ o onima osjetljivim na najnedokučiviju informaciju iz estetskih užića: infomaciju zaboravljenog kreativnog djeteta, zaboravljenog i u aktualnim pedagoškim sustavima, i u figurativno prebrzim egzistencijalnim odrastanjima, dakle riječ je o poeziji koja zahtijeva naše višestruko SAD! Kako je već jednom netko napisao – izvrsne pjesme su u knjizi, a vi čitatelji s memorijom svojega kreativnog, figurativnog ili nefigurativnog djetinjstva – krenite ih čitati sad!!! **Nadrealni triler na samom rubu minskoga polja, ili** – tekstualni koncert bluesa, plemenita neotradicija.

Valentin Benošić: *Lirika*, Slavonski Brod 2005.⁹⁹

Ovaj pristup čitanju Valentina Benošića, značajnoga i nepoznatog hrvatskoga pjesnika iz ne tako davnih šezdesetih godina dvadesetog stoljeća, ni izbliza neće prenijeti moje uvjerenje da se, naime, ne treba predugo zadržavati na prošlosti jednoga nečitanja, prošlosti koju sam tekstualno nastojao prenijeti kao neku nepotrebnu povijest.

Sve što treba učiniti je – dakako – čitati Benošićeve stihove!

U ovim retcima neću upotrebljavati pisanje u prvoj osobi jednine jer ću otići u nepopravljivu povijest, stoga sada pišem: uživam u njegovu nasladnom i rahlom tekstu! Sad.

Valentin Benošić (Stružani kod Slavonskog Broda, 9. veljače 1941. – Zagreb, 29. svibnja 1968.) piše poeziju, prikazuje knjige i kulturnih priredbi. Objavljuje četiri knjige pjesama, a surađuje u *Reviji*, *Telegramu*, *Književnim novinama*, *Godišnjaku Matice hrvatske* u Vinkovcima, *Brodskom listu*, *Glasiu Slavonije*, *Republici*...itd. Uvrštavan je u skupne zbirke i antologije: *Mi, ovdje* (Slavonski Brod 1966.), *Zaljubljenici Cibalae* (Vinkovci 1976.), *Slava Panonije* (Vinkovci 1980.).

Od samoga rođenja njegov je život obilježen tragičnim okolnostima. Bolest, oboljeli kuk, rano preminuli otac, ratne okolnosti, ratno i poratno siromaštvo... Ništa u njegovu životu nije išlo kako je uobičajeno, ništa nije bilo lako niti dosljedno pozitivno razvijeno. Prohodao je tek s devet godina, zakočen u

⁹⁹ *Brodski pisci*, Slavonski Brod 2005.

razvoju sušicom od koje mu je bio umro i otac, a koja je jedva bila sanirana operacijom 1949., dakle zdravlja latentno ostavljena u blizini smrti. Ni kasnije mu život nije tekao bolje, primjerice kroz prve susrete s okrutnim vršnjacima u pohađanju osnovne škole, dapače su se usprkos fazama uvjetnog obiteljskog smirenja, gdje iz dva braka ima i dvoje djece, negativne silnice oko njegove sudbine neumoljivo nakupljale, napose kroz apsurdno dobiveni otkaz na radnom mjestu ili fatalno pogrešnu procjenu brodskih liječnika o simulantu koji, međutim, samo koji mjesec kasnije, iako primljen na zagrebačku neuropsihijatriju, nezaustavljivo umire u 27 godini...

Iako umire tako tragično, nepodnošljivo i patetično mlad, ipak uspijeva pripremiti i objelodaniti i četiri zbirke pjesama. Tako u Vinkovcima 1964. objelodani zbirku *Sanatorij*, a ostale u Slavonskom Brodu: 1966. *Ponoćne ruže*, 1967. *Odavde do smrti* i 1969. autorski pripremljenu, ali posthumnu *U okovima*.

Benošićev pjesnički subjekt, s lakoćom i bez straha, ali s velikim i široko nijansiranim nemirom, komunicira sa smrću. Tako se rađa jedna karakteristična Benošićeva tekstualna situacija: o nekoj općoj informaciji, posebice o činjenici smrtnosti, tekstualni subjekt govori iz sugestivne blizine, iz naglašeno osobne percepcije. Benošić priziva toposno poznatu glazbenu skladbu, također množinski gradi subjekt (*živimo i volimo*) kao i objekte kojima se subjekt ima duhovno kretati (*tuge, maštanja, Slavonije*), ali im dovodi u blizinu najosobniji **povijesni** označitelj njegova imena i prezimena. Tako intuitivno Benošić pronalazi inkompatibilnost kao rješenje za refreširanje frazema ili potrošenih tema.

Školovao se od osnovne škole u Bickom Selu, do Pedagoške akademije u Brodu. Stalnim mu je pjesničkim i duhovnim mentorom prof. Martin Kaminski koji je u ljudskom smi-

slu, bez imalo pretjerivanja, i povijesni suautor njegova opusa, jer je sigurno da bez njega Benošićevo pismo ne bi stizalo u knjigovnu sudbinu. Bili su u stalnoj prijepisci i Kaminski mu je, kako i Benošićeve riječi svjedoče – strogo križao i komentirao radove.

U svakom slučaju, zažareno je Benošić pohranjivao svoju pozitivnu životnu energiju, kontrastnu spram osobne nesretne biologije, ali i bližnje sociologije koju je živio. Ulagao se u kompromitiranje i nadigravanje smrti, a s puno opravdanog povjerenja svoj je pjesnički posao davao na ogled mudrom i pozornom profesoru. O dvadesetogodišnjici Benošićeve smrti Kaminski piše sljedeće: *Zar je čudno što su mu stihovi natopljeni s toliko iskrenog bola i toliko tuge i čežnje, što se oglasio potresnim lamentom za zdravim, punim, a neostvarenim životom? Svjetliji trenutci sijevnu u njegovoj poeziji kao munje u tamnoj noći. Jedna od čestih tema mu je bila majka, a nije ni čudo, ako se zna s koliko je brige i ljubavi bdjela nad tim bolesnim, nježnim tijelom, da bi ga održala na životu...*

Pišući ne samo o drugim umjetnicima, primjerice o tek diplomiranom Zdravku Čosiću (*Svjetlost u slikarstvu Zdravka Čosića, Brodski list*, siječnja 1967.), nego i o kulturnom pismu slavonskoga sela Sibirnja koje 1961. i 1962. kreće sa stalnim programom *Mi i knjiga*, Benošić se 1963. u komentaru *Seoski prijatelji poezije (Godišnjak MH Vinkovci*, str. 256.) pokazuje zagovornikom konstruktivne kulturne misije, odnosno kritičkim misliteljem: *...jače su se izrazili opstruktivni stavovi iz središta komune (Slavenskog Broda – nap. G.R.). No, možda se tome ne treba čuditi, jer aktivnost Sibirnjaca nadmašuje ono što je tamo održano, iako je ujedno tamo i središte sredstava (...)* Uvijek je to tako uopće kod nas, da svatko svoju žeđ snosi na svojim leđima. Tako su i Sibirnjci, bez dotacija iz središta komune, a iz

osobnih sredstava grupe ljudi, snosili troškove svih (tih) manifestacija.

Nekoliko inmemorijskih tekstova kao i nekoliko zapisa koji su se poezijom i životnim okolnostima toga buntovnika s razlogom bavili i ranije, obilježeni su stalnim ogorčenjem kao osnovnim tonom, oslonjenim na nepostojanje egzistencijalne podrške bolesnome autoru.

Kada se dođe do sintagme *s razlogom*, treba reći da su baš u Benošićevo aktivno književno vrijeme bili i te kako djelatni tzv. *razlogovci*, naraštaj pjesnika egzistencijalističkih i fenomenologijskih poetičkih obilježja, međutim nisu uočili toga svog potencijalno više nego značajnog sunaraštajnika. Pokazalo se da je dosadna priča o Centru jednostavno nepodnošljivo ograničujuća. Primjerice, i ovome tekstu koji svu svoju pribranost želi usmjeriti na stihove, oduzima prostor za takav iščitateljski užitak.

Svakako je najrecentniji, ne i najrezolutniji, povjesničarsko stihologijski pogled na Benošića istekao iz mišljenja Cvjetka Milanje (*Hrvatsko pjesništvo...*, tom II, Zagreb 2001., str. 8.) : *...kao što je možda trebalo navesti i primjer potpuno zaboravljena Valentina Benošića..., koji je po dobi između razlogaša i pitanjaša, a po godini objavljivanja krugovaš..., ali poetikom šimićevsko-skurlovskom, a tek potom tadijanovićevskom.*

Danas, valja primijetiti, sumnju u popravljivost pogleda na baš sam autorov opus, još nije raspršila povjesnica književnosti, ali decentrirani uvid povijesti hrvatske književnosti, mišljen urbogeokulturološki, otiskan 2003. i naslovljen *Slavonski tekst hrvatske književnosti*, zapaža: *... nedvojbena mjesto književne eksplozije zauzima i nažalost rano završeni opus Valentina Benošića.*

Pratiti Benošićevo pjesničko opus svakako je ponajprimjerenije – kronologijski pa to onda knjiga *Lirika* i potvrđuje, ne samo zato što će se tako lakše nalaziti kakve faze ili bitne poetičke promjene, iako određenih mijena ima, nego zato što će na taj način još jednom i životni put autorov dobiti odgovarajuću rimu, uočljivu tekstualnu sliku, do koje mu je uostalom bilo toliko stalo i koja mu je, kao svojevrsno otkriće u najtežim trenucima, a prema vlastitim autobiografskim riječima, odnosno rečenicama iz pisama prof. Kaminskog – održavala prekratki život. Benošić je, naime, bio životni pjesnik, danas bismo u urbanom anglo–žargonu rekli – bio je pjesnik–lajfer (life, engl. – život). Ne samo u njegovim, zbog tragično prerano svršena životnog puta ne osobito brojnim pjesmama – što je ionako uvijek vrlo relativno, nego i u njegovim prikazima drugih autora, vidi se podrška konceptu koji se oslanja na život. To ne znači da nije bio i obrazovan čitatelj i to ne znači da već prilično konsensusno nije deducirano koji se tragovi drugih pjesnika dadu kod njega naći. Dakle, bio je profinjenim intertekstualcem, ali je riječi naučene iz drugih pisama puštao kroz svoje, kroz višestruko tragično filtrirano – iskustveno životno pojačalo. Stoga je njegovo pjesničko pismo nesumnjivo čitati kao pismo iskustva egzistencije.

Pročitati je što je isticao pišući zapis naslovljen *Zaustavljeni sat o pjesništvu Hinka Zlomislíća – prigodom godišnjice pjesnikove smrti* u književnom povremeniku *Posavski tokovi* (Slavonski Brod, br. 2 1968., str. 1-2): *Skoro svaki redak njegova pjesništva natopljen je bolom za odbjeglih stvarima života.*

Ne manje znakovita napomena bit će i sljedeća opservacija Zlomislíćeva opusnog učinka u kontekstu hrvatskoga pjesništva, kao i Benošićevo fokusiranje najznačajnijih dijelova toga

opusu: ...s izvjesnim uvjerenjem možemo konstatirati da će desetak Zlomislićevih pjesama, onih u kojima dominira proces smrti, ostati markantan pečat hrvatskom pjesništvu šezdesetih godina. Jer, upravo je smrt bila intenzivni spiritus movens Zlomislićeva pjesničkog rasteja...

Nije ovdje navođeno Benošićevo promišljanje nad opusom i sudbinom njegova su Brođanina samo zbog ukazivanja na njegovu kritičku djelatnost nego i zbog rečenica koje zasigurno ekspliciraju i Benošićevo samopromišljanje vlastite poezije. A što se tiče uvjerenosti u kontekstnu poziciju, niti tu se ne bi morale dalje tražiti Benošićeve misli o vlastitu tragu u tadašnjoj, pa i kasnijoj suvremenosti, točnije – o mjestu u korpusu hrvatskoga pjesništva.

Njegov se, dakle, opus ima pratiti kroz slijed njegovih zbirki. Prvu zbirku, naslovljenu *Sanatorij*, bjelodani 1964. i pokazuje programatsku i pomalo paradoksalnu snagu samouvjerenosti pjesmom *Ja*. Ispisuje spoznaju o mjestu i trpnji pjesnika na raskrižju između svakodnevice i poezije.

I sama je zbirka manjeg opsega, a i prevladavaju pjesme minijature, zato su semantički odnosi vrlo napeti, reklo bi se dramski i privučeni u čitateljevu sadašnjost. Jer, kada pjesmin *Ja* u tekstu *Pjesnici* tvrdi da **zna** nešto što spoznajno **ne može** čovjekovo biće, s gledišta vremenske trajnosti, imati kao informaciju, onda takav suodnos može biti ustanovljen jedino čitateljevim aktiviranjem svoje spoznajne logike. Dakle, pjesma čitatelju ne nudi početak, tijek i kraj, naime nekakvu punu priču, nego spoznajni refleksivni problem, neobuhvatljivu blizinu, ako ju je čitatelj spreman preuzeti. Sve se to dopunski pojačava u tijelu, odnosno u formi pjesama koje teško, u svojoj sklonosti sažimanju, podnose konvencionalni oblik pa u dva navrata odlaze u šimićevsko okupljanje oko središnje osi (pjesme

Poklonio sam se našem stablu i Epitaf). Upravo ta druga pjesma, *Epitaf*, završno uokviruje neizlječivu priču zbirke *Sanatorij* o neuobičajenoj konstituciji pjesnika koji je, iako rođen kao i svi drugi ljudi, *od majke čovjeka*, ipak nesvodiva Razlika.

Druga zbirka, naslovljena *Ponoćne ruže*, tiskana je 1966. i dok je u prvoj zbirci napisao već nokturalne i epitafne stihove pa definirao spoznajni i tragični obzor tematskih interesa, ovdje se početno javlja tekstom misaonog stanja, retoričnog obraćanja šutljivom Gospodu. Oblikuje se prostor nekomunikacije – početnom pjesmom *Krik* i pojačava svoje obraćanje – glavnom ili jedinom sugovorničkom liku svojih pjesama – majci. Također, pojačava motive erotike, iskušava blizinu nove tjelesne, odnosno motivske uznemirenosti koja izoštrava kontraste i daje osjetilnu reljefnost, uz pojavu za koju Vladimir Rem na jednom mjestu (u članku *Treptaji i posrtaji*, *Revija* br. 6, 1966., str. 130) piše i *reljef emocije* – što se sve dade čitati kao supostavljanje stalno nazočnim negativnim slikama. Čini se da na taj način razmišlja i Dejan Rebić kada u *Glasi Slavonije* (14. kolovoza 1966., str. 8) piše prikaz *Ponoćnih ruža* pa ih komentira ovako: *Kada bih opširno pisao o ovoj poeziji, suprotno predgovoru u knjizi, pisao bih o životu, o radostima koje su u pjesniku, u njegovu stihu, o mirisima Salamunove Pjesme nad pjesmama, koji su prisutni već više tisuća godina u poeziji svih naroda, o Benošićevoj ruži saronskoj, ljiljanu u dolu, pisao bih o jednoj nadahutoj poeziji nastaloj u tišini slavonskog sela, o poeziji koju ljubav izdiže u svijet prave poezije....*

Treća zbirka, *Odavde do smrti* iz 1967., prenapreže i pomalo manirira slike djetinjstvena sentimenta, antologijski oblikovana, uza dakako stalne opasne motivske sjene, već u prvoj knjizi pjesmom *Svitanje miriši lepinjama* ili *Djetinjstvo*, a u drugoj pjesmama *Srce*, *Sjećanje*, *Zima u sobi*, *Probuđeno ljeto*.

Taj se zapravo motivski materijal ovdje prelijeva u dvije pjesme – *Mati koja čeka* i *Jutarnja blagost*. Međutim, razvijenije od toga, ta zbirka njiše i pretapa motiviku smrti i neke osnovne pozitivne ljubavi s erosom. Početak te priče se nalazi u prvoj zbirci, kroz potresnu gotičku pjesmu *Dublje me ljubi*, a nastavak u drugoj zbirci – u sve erotičnijim tonovima u pjesmama *Ljubav* i *Ti*.

Sve zgusnutije, u toj se zbirci izlažu tkanja pjesama koje su još iz druge knjige najavljene projekcijom stihova pjesme *Čekanje: ...moje nestajanje je hrabro/ a mučno je/ dok gledam kako proljeće sadašnje/ uspomena postaje...*

Riječ je, dakle, o pjesmama koje iz jednoga u drugi tekstualni prostor prenose reflektiranje vremenskog preskoka iskustva. Subjekt tih pjesama nema vremena, on u prezentu živi *mučnu* uspomenu. Dapače, taj pjesmin subjekt u trećoj zbirci apelira metafizičkom biću da ga u situaciji odsuća svjetla (u, dakako, egzistencijalnoj mučnini koju je već bio opisao) više ne drži zatočena u fizici, u životu, stoga kaže *o, daj!/ pusti (...)/ da pođem tiho na bezdani put*.

O toj je zbirci pisao primjerice Ivan Boždar (*Odavde do smrti, Hrvatski književni list*, 1. travnja 1968., str. 3) i ne može se današnje čitanje ne suprotstaviti njegovim načelno afirmativnim retcima koji zaključno tvrde sljedeće: *Slavonska poezija dobila je novo vrijedno ime koje se ne upušta u igrarije i podvale nego joj služi punim ukusom i mjerom....* Naime, ako je Benošić nešto, teško usporedivo s bilo kim drugim u hrvatskom pjesništvu osim Šimića, Ujevića ili Šopa, briljantno misaono odreflektirao, postavljajući podvale nestajanju, to je svakako **nadigravanje destruktivnih egzistema** (ako se baš hoće, i svoje osobne povijesti, izvantekstualne zbilje), te im podvalio

vitalno i energično trajanje pisma koje u misaonu igru uvodi lucidnog čitatelja.

Nakon pojave četvrte, posthumne, iako autorski pripremljene knjige *U okovima*, u *Brodskom listu* (18. srpnja 1969., br. 28, str. 7) piše Stanislav Geza Milošić članak *Otkrivenja Valentina Benošića* i ovako započinje: *Cvijet smrti zatvorio je njegove usne. A volio je život, vjetar, rumeni april, livade, djevojačke pletenice, crvene višnje, proljetnu kišu, ruže, ivanjske jabuke, trstike u ritu, izgaranje svijeće, žitno klasje, orošene bašte, pjev kukavice, bogatu košaru ljeta...*

I, uistinu, malo što bi se u motivskom smislu imalo dodati Milošićevu započinjanju čitanja Benošića iz njegove četvrte knjige. Osim što bi se moralo napisati kako bi takav opis bio i mala hiperbola jer se, naime, na najuzbudljiviji mogući način ta zbirka zapravo kroz opisani pejzažnosenzacijski, životno vitalistički motivski repertoar nadigrava s motivskim vrpcama koje su nastavile razvlačiti u prethodnim zbirkama već razvijenu boju smrti. Energija te motivske oprjeke proizvela je tekstove koji uz rub spoznajne metaigre, angažmanom dragog *deusa ludensa*, sijejavaju kao munje u trošno egzistencijalističkoj i civilizacijskoj noći!

Izuzetno je to značajan hrvatski pjesnik, no ako već ne u prostoru dvadesetog stoljeća, onda u recepciji stoljeća koje počinje. Apokalipsu, sumrak uljudbe smo ionako eternizirali, samo što to, baš kako upozorava Benošić, nije moguće znati, koliko god bili toga svjesni!

Branko Ćeđec: *Tamno mjesto*,
Zagreb 2005.¹⁰⁰

Ćeđec je ne jednom i ne prvi puta pokazao kako se tekst može osloboditi u multižanrovskim igrama. Ako je netko znao jasno izvrijeđati arbitarski um, onda je to Ćeđecova pjesnička poetika!

Prva Ćeđecova zbirka objavljuje, primjerice, tekst naslovljen *Hoću napisati pjesmu* i tamo se tijelo teksta upušta u avanturu desintaktizacije, riječi se nižu u potrazi za rečenicom *a ne autorom*, i slovna ih podudarnost stalno rewindira, naoko ometa, stalno se pokrenuto čitanje vraća koju riječ unatrag ne bi li se pokupilo sinaktičnijeg zamaha, no to **ne ide, ali se tako odvija** i ruši se vremenski slijed potrage za razmišljanjem, no intenzivno jača tjelesnost teksta, pa kad se već u naslovu u prvoj riječi pojavio Ja, čak i tematski, čitanje je neprestano u vraćanju prema toj jedinoj konvencionalnijoj rečenici. U toj prvoj zbirci, odnosno i u toj pjesmi, postoji igra s tim percepcijskim fenomenom potrebe za mimezisom. Ćeđec, međutim, u ovoj pjesmi i tjelesno izvodi želju/namjeru teksta za napisanošću pa se početnom Ja krade neko čvrsto mjesto, premda je on identitetno samoodređen *piscem pjesme* pa bi mogao imati argumenata za uspješno izvođenje onoga što je najavio ili za prezentaciju priznanja koje je naslovom izrečeno, odgovora također što dočekuje i najpoznatiji Ujevićev stihovni programatski zahtjev subjektne potrebe: *i ljubav ili sveta smrt*.

¹⁰⁰ Zarez, Zagreb 2006.

Unutar pjesme imenuju se uglavnom moderni i modernistički pjesnici, oni su dio matričnog plana, ali tjelesna želja za napisanošću ojačava samo tijelo i identitet subjekta koji je unutar svijeta teksta pisac pjesme, premda je jako često u prvoj osobi jednine, bitno biva sastavnicom označiteljskog plana koji mehanizmom već spomenutog rewinda izvodi snažno usporenje.

To usporenje koje ojačava tjelesnost i preusmjerava tekst na multizanrovsku strategiju jer počinje stihovima, gubi se u crticama, pojavljuje se točka kao neplanska visoka stuba, pokušava sugerirati kako je leksikon naracija koju će eto pozvati za arbitarsku, međutim, to je samo ovjera slova razlike kao tihog i pravog autoriteta. Dakle, pristat će na slijed slovnog zahtjeva, jer on ne sugerira nužnost Priče. Tu nema opasnosti od doslovne poslušnosti prema slovu, jer je ideja *slovo razlike*, a ne bespogovorni leksikonski slijed. Leksikon, dakle, samo kao krajnje poznati označitelj oslobađa od prinuđenosti na priču. A kako to konkretno planira, Čegecova zbirka izlaže u nekoliko stranica dalje napravljenom tekstu koji simulira ludistički trostupačni leksikon koji je opet opremljen fusnotnim uputstvom za čitati glasno, brzo. Pa se pitanje glasa i slova, Naracije i Pisma još jednom preokreće, ali u nesumnjivom smjeru dekompetentizacije sustava. Ta Čegecova knjiga jasno eksplicira jedan zaigrano anarhični um punkerskog subjekta koji hoće sad i hoće sve, s tim da je pritom protiv ikakvog Svega! Radije sad nego sve!

Čitanje posljednje njegove zbirke pjesama, *Tamno mjesto*, koja je nesumnjivo najnarrativnija i opravdano osumnjičena i za čuvenu dekompoziciju romana koji nikada ne treba ni biti napisan, vođeno je također relativno opuštenim naslovnim recitatima i recitatima. Međutim, iako skoro ni jedan naslov te Čege-

cove zbirke nije bez obrisanih navodnika, to ne smeta slučajnom namjerniku ne znati išta iz referencijskih naputaka. Naime, ono što stalno rade Čegecovi tekstovi, svakako pojačano na poziciji naslova, je kompozicijska kumulacija na razini ciklusa i ukupne zbirke. E ta kompozicijska naslovna kumulacija demobilizira čitatelja od nužde upućenosti u kultureme koji jesu, zapravo, vrlo popkulturni za prosječnog medijskog čitatelja, napose mu omogućuju refreširati svoj raznomedijski lektirski leksikon, dapače i doslovno prelistati kakvu intimnu kartografiju finijih toposa suvremene umjetnosti. Dakle, ukoliko kakav tradicionalniji pogled krene čitati tekstove iz *Tamnog mjesta*, neće posve visiti, ključ za iščitavanje će nesumnjivo biti semantička međuemisija naslova pojedinih tekstova kao i vezanost za ciklusne naslove. Ta semantička međuemisija bitno je označiteljska, stoga nije presudan kakav iscrpniji denotacijski smjer nego uzbudljivi međuproizvodljivi noise matrice.

U svakom slučaju, prostor i perspektiva su u stalnoj igri tih Čegecovih tekstova, deskripcija je sa svim snimateljskim dosjetkama visokoaktivna.

Tekst *Slika* iz zbirke pjesama *Tamno mjesto* Branka Čegeca, objelodanjene 2005. godine, odmah nakon naoko mirnog, posve leksički jednostavnog i neagresivnog, ali višekodnog naslova, postavlja stari dobri vidrićevski kadar – gledanja kroz prozor. Tu je okvir intenzivno neupitan, a subjekt koji se shortcutovski predstavlja rutinskim Ja, nestaje odmah nakon prvoga stiha, smještajući se u odmaknutu subjekturu teksta. Naime, tekst gleda, vrlo brzo odbacuje onog usredotočenog gledača s početka nizanja stihova i tekst se kamermanski personificira.

Tekst se zaokuplja tijelom koje mu je predmetom snimanja i – ne izdržavši predugo – prekoračuje objekturu gledanja. Tada preuzima kompetenciju onoga koji zapaža da snimano tijelo

nešto čini *pomno*, čime analiza naprosto prilazi bliže, bliže od gledanja, pri tome puni simboličke indikacije, naime vraća se nekoliko stihova unatrag, u riječ *vidim* koja je i uvela Ja poziciju u tekst, pa ga zatim uglavnom napustila. Međutim, sada je usprkos pomalo izbljedjele emisije subjektnog nastupa spomenute riječi, kao i shortcutovskog predstavljanja, odjednom reafirmirala subjektni uvid. Pojavio se, dakle, snimak stanja tijela koje je i više od vizualnoga ili kinetičkoga, pa i taktilnoga, te je zapravo i parcijalni emogram.

Sada se diže dramska raspodjela uloga, erotolog-kamerman se prvo oprema sugestijom privatizma kako bi postavio identitetne orijentire, diže referencu neadekvatnog i time već poluočekivanog indiskretnog neugodnjaka. Prštanje, pak, zagrižene rajčice, bujne grudi i drugi kratki kadrovi, vrlo su tehnološki čisti, zadržavaju, svaki od njih, i to ih čini skokovitim, uglavnom pravo na po jedan cijeli rečenični stih, a napetost nastalu kratkim rezovima, ometa sugestibilno, iako benigno lakostilsko imenovanje stražnjice *dupetom*, kao i još jedan sugestibilnjak, naime komentar zgoran u jedini dvorečenični stih pri kraju pjesme (na početku je dvorečenični stih upotrebljavan za ubrzano problematiziranje /de i re-kompetentiranje/ subjektnog Ja, već odrađeno kroz dva takva stiha, a oko sredine pjesme se pojavljuje i trorečenični, zapravo i trorječni stih koji insertira snimanje, a to dakako pojačava svijest pisma na najbolji mogući način – aliterativnim ritmom). Dakle, Čegec isti postupak zadužuje prvo skinuti kompetenciju sa subjekta Ja, a zatim, nakon što je takav gest svoje odradio i nakon što je unutar teksta prepoznat, biva kontrastno refreširan za suprotni učinak. Prvi se puta, na početku pjesme, dvorečeničnim stihovima ukrade pravo gledatelju na jaču subjektnost jer ojačava sama tehnika kratkih rezova, ritam se nameće, a zatim, na kraju pjesme, kada je

postupak isproban i raskrinkan i zamijenjen dominantnim već opisanim jednorečeničnim stihom koji modliranom učestalošću dodaje očekivani rast napetosti jer vraća pozor na samu događajnu deskripciju, u dvorečeničnom se stihu zamalo gramatički vraća Ja. No ipak ne gramatički, nego samim izravnim komentatom.

Taj *točno po mjeri* odjednom raskrinkava čitateljevu voajersku poziciju, netko još gleda osim njega, ne vidi/gleda više sam, netko mu još i kaže kako izgleda prizor u slici. Subjektura teksta, dakle, nije više mogla izdržati, a da ne izlane kako je upravo snimak došao do kraja. Uvaljen nam je suudionički lakat koji je proizveo efekt otriježnjenja. Nakon toga mjesta, usprkos nastavku još triju jednorečeničnih stihova, skinuta je dižuća erotologova zadovoljština, prekinuta je obećavajuća deskripcija te se ostali deskriptemi čitaju kao prepričani, dapače premda vizualni – više ih se ne vidi nego sluša, čemu pridonosi jedva uočljiva rimovalačka eufonija jatova na krajevima stihova. Pjesma završava rečenicom koja se razlijeva preko dva stiha i to posve hladi priču, jat početkom te dvostihovne rečenice nastavlja eufonijski uživati, a prizor se fokusira u pejzažni krupni plan faune, naime skakavca koji je i zaleđeno tjelesno zrcalo skokovitog kadra, kao i apsurdizirani plan početnog Ja.

Čegec stalno i visokozahjevno piše poeziju provjere identitetne suvremenosti. Čegec je poput *Rolling Stonesa* ili Bore Pavlovića, uvijek znao snimiti najbolji album novoistraživane tekstualnosti, a na koncertu svoje nove zbirke znao izvesti *Satisfaction*, ili *Out of time*, ili *Pastel*, ali, činjenica je, to nije nužno uvijek bio njegov briljantni sentiš – pjesma *Crno*, objavljena ne samo u zbirci *Melankolični ljetopis* iz 1988. nego i u još barem desetak panoramsko-antologijskih izbora (i autora ovih redaka)! Mogla je to uvijek biti i bilo koja druga pjesma iz Če-

gecova opusa koji je jedan od najuzbudljivijih istražitelja konkretizma, erotologije, tjelesnosti i subjektne pokretljivosti, intermedijalnosti i pismovne usredotočene ispovijesti.

Franjo Nagulov: *Dečko. Žena. Dečko?*
Naranča!, Drenovci 2006.¹⁰¹

Zbirka pjesama Franje Nagulova, po sintetičnosti i gustoći nanosa svih vrsta dosada najkonceptualnija u *Knjižnici Pjesničkih susreta Drenovci*, pojavljuje se u zahtjevnoj konkurenciji prethodnih naslova ove knjižnice. Ni jedan dosadašnji rukopis te knjižnice nije sličan međusobno, no sada se nalazimo pred sintetičnim i naglašeno intertekstnim, ali i intratekstnim pismom koje očekuje i omogućuje izravnijih usporedbi, u čijoj sintetičnosti ili čak hermetičnosti usprkos, čitamo vrlo pričljivih obraćanja i stalnih kolokvijalizama, pokretnih razgovornih formi.

Naći se u nizu s prošlogodišnjim Tihomirom Dunderovićem, lakim i istovremeno tjeskobnim pričačem medijske (likovne i glazbene) osjetljivosti (riječi), ili s Marinkom Plazibatom, neotradicijskim ritmičarem savršenog sintagmatskog sluha i humorne motivsko-subjektne inkompatibilnosti, opasna je blizina izvrsnosti. Upravo toj dvojici autora Nagulov je usporedivo prisiljiv. Međutim, Nagulov je i puno prljavijeg motivskog i stilskog zvuka, a o subjektu da se i ne priča. A baš je o subjektu ponajviše pisati. Jedva je šalom napisati – njega zanima jedino sve. U tome nema dvojbe, SVE za koje se Nagulov odlučuje, zadao je jednom od najznačajnijih zbirki hrvatskoga prošlog tisućljeća – *Praksom laži* Branko Maleš sredinom osamdesetih, i upravo je tomu, zvuku osamdesetih, ova zbirka bliska. Teško je tome išta zamjeriti, izbor nije mogao biti sofisticiraniji, a pitanje je i ima li se izbora pred takvim tekstual-

¹⁰¹ *Hrašće*, Drenovci 2006.

nim bićem. U tom autorskom zamahu, Nagulov je složio neku vrstu integralne zbirkovne lirske pripovijesti, dakako ljubavne, u kojoj nećemo čitateljski znati sve do kraja, ali niti nakon njega – tko tu koga zamjenjuje i lynchovski dublira – ostajući pri tom neko prividno JA, a o smjeru zaljublivanja da ni ne pričamo ().

Najviše je zamjena zapravo usmjereno prema unutra, prema biću pričanja pjesme, prema zabavi nizom subjektivnih rollinga. Onaj tko priča pjesme, povremeno se izdvaja, uzima si cijelosne pojedine pjesme da bi izložio – didaskalirao – dramu koja se u epizodama-pjesmama naoko događa, a istovremeno i osporava kao zaplet koji bi želio išta osim raspleta, dapače ponajmanje ga zanima uzročnopsljudična vrpca filma te lirske priče. Nema početka, finale se može naći, ali sve je značajno u zapravo ljuskama, kriškama i značenjima okrugloga tijela, **rogičevske** (!) naranče.

Riječ je o rukopisu kakav suvremena hrvatska pjesnička scena aktualno ne ispisuje i ne čita suviše spremno. Prije nekoliko je godina izložen sličan rukopis Tihomira Matka Turčinovića kao pobjednički na Goranovu natječaju za prvi rukopis i također je naišao na nepostojeću kritičarsku spremnost. Naime, u Hrvatskoj se piše poezija koju zbog izvrsnosti nije brzopleto i nepošteno, a bogme niti pomodno bahato čitati. A potonja je bolest, nažalost, inaugurirala pretvorbu slabosti i kod starijih kritičara. Ukratko, Nagulov je pismo koje treba pažljivo čitati. *Knjižnica drenovačkih susreta* to i čini i raduje se svojemu mladežnom izboru.

Adam Filipović Heldentalski: *Život velikoga biskupa, privelikoga domorodca, i najvećega prijatelja našega Antuna Mandića*,
Osijek 2007.

Marina Vinaj: *Tiskopisi 16. stoljeća*,
Osijek 2007.¹⁰²

Adam Filipović Heldentalski je svojim predromantičarskim *Vertlarem koji s Povertaljem razgovara* naveo, posve u odvojenim pohodima čitanja, sve osječke profesore hrvatske književnosti Filozofskoga fakulteta naći se u Muzeju Slavonije i pokušati se odlučiti hoće li ga smještati u staru ili novu hrvatsku književnost.

Ukratko, Filipovićevo je pismo prostor u kojemu se susreću jedno kondenzirano i kompilacijski multipoetičko pismo 18. stoljeća, kao čuveno slavonsko potonulo dobro, a koje izranja, u prvom redu jezikom toga stoljeća, u drugom redu referencama na Kanižlića i Došena te Reljkovića, a u trećem redu – romantizmu suvremenim i osjetljivim individuumom svojih subjektnih konstituta.

Ovdje je otiskan drugi jedan Filipovićeov rad, *Život velikoga biskupa, privelikoga domorodca, i najvećega prijatelja našega Antuna Mandića, Pečuh, slovima Stipana Kneževića kraljevog knjigatišca, 1823.*, u kojemu pristupajući biskupu Antunu Mandiću, duhovničkom velikanu slavonsko-đakovačkog prijelaza 18. u 19. stoljeće, pristupa upravo autoru koji je posljed-

¹⁰² *Pannonius*, Osijek 2007.

nji mogući, ili ipak nesuđeni prvi, autor jedne školske standardizacije slavonskoga jezika u globalno nacionalni jezik.

Uz, kako nas prirediteljica Dubravka Brunčić uzorito kritički vodi i pogovorno upozorava, neobično i poetološki neočekivano složeno slaganje pripovjednih postupaka, dodati nam je kako čitamo i ulazak u jedan, danas bismo možda preprismo rekli – jezik /naših/ šokačkih seoskih baka i didaka, kao i njihova mitskog svijeta. A riječ je o jeziku koji je, kako je odavna upozorio profesor Josip Vončina, mogao institucijskim konsenzusom, a s obzirom na gramatološku povjesnicu, postati i standardnim hrvatskim jezikom.

Bučni, pomalo polemični i naratološki višestruko metastrukturirani zapis knjige *Razgovor priproستی iliti vertlar s povertaljem se razgovara* (1822.), znakovitim je tragom i pretplatnika koji imenom i prezimenom popisanim na početku knjižice promiču slavonski prostor u djelatnu čitaonicu.

Jedini je danas dostupni primjerak te knjige, inače tiskane u Osijeku u tiskari *Divalt*, u Muzeju Slavonije čija je voditeljica *Odjela muzealnih tiskopisa* Marina Vinaj u travnju 2007. postavila izložbu *Tiskopisi 16. stoljeća*, signalizirala instruktivnim kataloškim studijskim tekstom, predstavljajući osnovni model čuvanja zbirki uz vlasničku označiteljsku faktografiju, a posebice izdvajajući tzv. protodžepne knjige koje su renovirale metaforu čina čitanja kao putovanja, da su povijesne indikacije o osječkom vlasništvu tih izdanja jedino pouzdano smještene u početak 19. stoljeća, premda ima i daljnjih neprovjerenih signala...

No, dakle, početak 19. stoljeća postavlja Osijek/Slavoniju/Đakovo u figurativni i činjenični trag susreta plana putovanja (ispunjena i čitanjem) s planom susretanja kultiviranih čitatelja. Riječ je o jednom a) reterniranju i refreširanju podataka iz

sjajno dalekozorne blizine, /inače najčešće krležijanski uvredljive pozicije nečega što je iz devetnaestoga stoljeća/ i jednom b) očiglednom, iako još nerekonstruiranom pri dolasku tragova iz neočekivano udaljenijeg vremenskog i prostornog putovanja – od šesnaestoga stoljeća do toga početka devetnaestog. Spomenute džepne knjige 16. stoljeća, osvjetljene danas kao već baštinskim osječkim vlasništvom, značajnije negoli same čuvene inkunabule (koje su inače opisane kao dostupne i u vinkovačkom i brodskom i đakovačkom muzejskom vlasništvu), redefiniiraju i stil kulture koja ispunjava spomenuti čitaonički prostor. Današnji pogled na početak 19. stoljeća, na tada suvremenoga Adama Filipovića Heldentalskog, **redefiniira i današnju sliku kulture**, koja u simulakrumskoj današnjoj čitaonici–prostoru slavonske kulture, dobiva posve renoviranu identitetnu energiju koju je prihvatiti iz čina nastupa neomuzikalne strategije otvaranja i prikazivanja, točnije usred postmoderne konstitucije slabog identiteta – u identifikacijske geste odčitavanja svojevrsnog DNK konkretnog kulturnoga bića. Postoje, dakle, konkretni podatci da je ovdje riječ o kulturi čitanja i pisanja, aktivnih citatnih odnosa, potpisa i podataka, njegovanja traga baštine, a nipošto falsifikata, prepisivanja i destrukcije.

Biografizam, film prema stvarnim, u svojem susretu s autobiografizmom kao nužnim sugovornikom, sugerira pitati se, neoprosvjetiteljski nudi čak i odgovore koje je svakako drugdje šire razmisliti.

Filipović, Mandić i izložba *Tiskopisi 16. stoljeća*, ovako u neočekivanoj blizini svakodnevne nebrige za pismenost, redefiniiraju pojam ekobuke – u sofisticiranu strukturu iščitavanja i redistribucije pročitanaoga – kao autorske pretpostavke i podrške, kao visokokultivirane buke umnoženih tragova.

Zoltán Virág: *Odnosi i glasovi u tranziciji*, Osijek 2007.¹⁰³

Zoltán Virág, rođen 1966. (Zalaegerszeg), na segedinskoj Pedagoškoj akademiji Gyula Juhász stekao je zvanje profesora mađarskoga jezika, književnosti i kulture, a magistrirao je i doktorirao na Filozofskom fakultetu u Segedinu. Od 1992. do 1997. uređuje književni časopis *Gondolat-Jel*. Od 1994. do 1996. predavač je povijesti i teorije filma na Sveučilištu Eötvös u Segedinu, od 1998. do 2002. docent na katedri Suvremene mađarske književnosti na Filozofskom fakultetu u Segedinu i na Institutu za medije u Budimpešti, a 2003. gostujući je profesor na Sveučilištu u Mariboru. Danas radi kao docent na katedri Suvremene mađarske književnosti na Filozofskom fakultetu u Segedinu. Dobitnik je nagrada *Lovorov vijenac* (2002.) i *János Sziveri* (2006.). Dosad je objavio dvije samostalne znanstvene knjige *A termékenység szövegtengere (More tekstova plodnosti, 2000.)* i ovome prikaznom uvidu predmetnu *Odnosi i glasovi u tranziciji* (2007.).

Osim znanstvenoga, važan je i njegov multimedijски angažman/rad. Naime, Zoltán Virág, uz Lászlóa Tölgyesa, stalnim je članom multimedijalne skupine *Lautrec* koja, nasljedujući gotičku dark i new wave tradiciju, kombinira klasični sintesajzer, gitaru, bubnjeve i melankolijske vokale. *Lautrec* je dosad objavio tri albuma *Lux Umbrarum* (1993.), *Furor Seductionis* (1995.), *Metempsychosis* (2000.) te kompilacije *Onore alle arti (My Castle records, Milano, 1996.) Hermon-Waning and Exaltations (MozgaloM, 2003.) Sublimation and Elimination*

¹⁰³ Nova, Osijek 2007.

(Foss, 2007.). Multimedijalne nastupe/predstave izveli su na festivalima *Aritmia Festival* (Dunaújváros, 1998.), *x-peripheria festival* (Budimpešta, 2002.) i *Thesanmenrva* (Osijek, 2003.).

U knjizi, pak, *Odnosi i glasovi u tranziciji* izlaže jaku modernističku informaciju mađarske književnosti kao matricu poredbovničkih odnosa. Naime, knjiga sadrži tezu da se tek tzv. avangardnost i modernost imaju plodonosno postavljati u dijaloške i poredbovne odnose, naime jer im je to samima već infrastrukturno njihovom komunikabilnošću iskodirano, dapače nikada nije zaokruženo i zatvoreno kao konvencionalnija strategija, o čemu nas Virág izvješćuje.

U radu *Figure teksta kolonizacije* – izvješćuje o prozi Istvana Brasnyoa (Dinamičnost i kompozicija teksta) – *Glede romana također su važne prethodne značajke promjenjivosti i sposobnosti prilagođavanja, odnosno tu možemo naći koliko realističnu tradiciju romana – oplodenu postupcima europske avangarde, zanimanje za nove jezične slojeve, spajanje tematskih i mitskih elemenata ili okret k fantastici – toliko i kombinatoriku i igru kojima je autor pomoću fragmenata spreman stvoriti nove jedinice*. Tako nam približava ideju omjeranja s Goranom Tribusonom, napose s Pavlom Pavličićem.

U radu *Snovi i lutke* – koji mu je drugi ogled o prozi Istvána Brasnyóa (*O metaforama u djelima*) – *István se Brasnyó bez izuzetka poigrava u svojim romanima mješajući tehnike oblikovanja figura Lewisa Carrolla, Jorgea Luisa Borgesa, Milorada Pavića, Miroslava Krleže, Ranka Marinkovića, Antuna Šoljana sa sudaranjem, mijenjanjem ili, pak, s lakoćom progresivnih i regresivnih procesa preobražaja, imitacije ili gomilanja*.

U radu *Prijevara povijesti* – koji je treći ulazak u prozu Istvána Brasnýóa (*O tumačenju povijesti u djelima*) – ističe marinkovićevski strategem: *Povijest se nikada ne može poistovjetiti sa spoznajom sebe putem jezika niti s onim iskustvom koje se može oslikati riječima, pisanjem, ali nije ni neovisna od tih artikulacija, dakle ne može se ostvariti nijednim velikim narativnim oblikom.*

U radu *Enciklopedist azura* – piše o pisanju Otta Tolnaja – *Mnogojezični i mnogokulturni homo adriaticus, koji je u međuvremenu stalno prisiljen ponovno popravljati i strukturirati, ne može biti neovisan od klasičnog shvaćanja transgresije, mora što nazire i svuda prodira.* Time nas bliži usporedivosti sa Slamnikom, sa Svetinom, s jednim osobitim dijelom Zagoričnika.

U tekstu *Alkemija tijela* – promišlja o poeziji Jánoša Sziverija i podvlači omjeranje prema Vladi Gotovcu, ali i Mati Ganzi – *Ako su sloboda i neovisnost ono u što je János Sziveri sumnjao, onda biti bestidnik, nomad jezika prouzorkuje neskriivenost, a biti bestidan može značiti (i) nevinost i čistoću.*

U tekstu *Mucanje kaosa* – razotkriva što je Poezija Otta Fenyvesija te fokusira – *Nužna je obveza da se borimo sa samima sobom bez ikakve nade u mir, jer nefunkcioniranje života, nedostatak njegove motorne energije, zamračenje svijeta, vreba opasnošću kozmičke kaljuge neprestanoga razaranja i jedino je oslobođenje bez pobjede moguće u takvom klimajućem i rušilačkom stanju čovjeka, a to je suočavanje s izgubljenom nadom za sreću, randevu s nemirnošću, što je arhetip postojanja.* Tu Virág izdvaja transfenomenološki zijev postmoderne, kao svijest pisma, koja se kreće nespremnom čitatelju kroz oči.

Putnici margine – o *Új Symposiumu* – *Ta mnogoslojevitost transpovijesno i transnacionalno zgusnula je u jedan osje-*

ćaj nazočnosti raznih kultura, dostojanstveno oplodjući slobodnu jezičnost i intelektualnu otvorenost symposionovaca koji su vapili za bijegom iz ustajalog zraka provincijalnosti u otvorene duhovne prostore, u mirnije, bolje sredine.

Oživljavanje priče – o mađarskoj književnosti općenito – Domaći (i strani) prijam recentne mađarske pripovjedne proze sve ozbiljniji značaj pripisuje prostoru koji dobivaju pripovjesni i povijesni književni tekstovi.

Inačice narod(nos)nih identiteta – o manjinskim književnostima – Neka se proljepšaju književnosti – koje se pred nama ocrtavaju – od svakoga svjetla i mraka u totalitarnom nam svijetu.

Poučno sjećanje međuprostora – o kulturnoj aktivnosti Kornéla Szentelekyja – Ako može neizbježno crpiti snagu iz izvora svoje nacionalne svijesti i poštovanja duhovnih i materijalnih vrijednosti drugih naroda, onda u duhu Kornéla Szentelekyja u većoj mjeri moramo osjećati odgovornost za međusobnu refleksiju, kako se podregija, odnosno malo područje, ne bi okamenilo u svoje mitove i uzidalo u presude umjetničke i političke (hiper)kulture.

Prateći studijski tekst Sanje Jukić, lucidno usredotočeno, ekstraktira savršenu usporedivost Virágovih teorijskih oslonaca, kao zrcalo koje u našem prikazu dodirnite moguće usporedbe čine nesumnjivo spremnim. Jaka knjiga teškog teorijskog grungea i neočekivane smiths melodioznosti.

Josip Pusztaý: *Na našu poljanu dovezli su topove*, Slavonski Brod 2007.¹⁰⁴

Josip je Pusztaý, autor dviju knjiga estetskog pisma, rođen 1923. kada je Rainer Maria Rilke objavio *Devinske elegije*, ali u prostoru Pusztaýeve konkretne tragične sudbine, najpreciznije bi bilo pročitati ih, te dvije knjige i ta dva estetska pisma, kroz matricu Rilkeovih *Pisama mladom pjesniku*, za koja znamo da ih je autor pisao početkom prošloga stoljeća. Mladi pjesnik, podsjetimo, bio je Franz Xaver Kappus koji je nakon Rilkeove smrti objavio godine 1929. deset pisama što mu ih je Rilke uputio u razdoblju 1903.-1908.

No, zašto Pusztaýa čitati kroz ta pisma? U prvom redu zato da strogom analogijom prihvatimo pojavu njegove poezije, svu, a kako bi Rilke od mladog pjesnika tražio, prepunjenu odlučnim likom osjetljivog subjekta, subjektom upravo bića pisanja, u pjesmama najčešće signalizirana projekcijskim snom. Zato je ona, ta Pusztaýeva poezija, svakako osjetljiviji preuranjeni resume, kompresor opusa koji – premda energetske spreman i odlučan – nikada neće biti napisan.

Još je jednom kontekstnom činjenicom podatak da je 1944., u godini Pusztaýeva lirskog uknjigovljenja, njegov sunaraštajnik i budući postmoderni velikan Boro Pavlović objavio zbirku pjesama *Groteske*. Međutim, dok je našeg predmetnog autora ta figura doista i zanimala, Pavlović je bio lakoplesni igrač vedrine koji je zapravo stvarao na drugoj strani od kakve burnije groteske, OSOBITO transtekstualne, dakle

¹⁰⁴ *Brodski pisci*, Slavonski Brod 2007.

nije pristajao na bilo egzistencijalne, bilo cenzorske nagovore Povijesti. Možda je sam naslov bio membranom između destruktivno groteskne, ratne, dakle hororno izvantekstualne, naspram – vedrinskotekstualne zbilje. Majstor stiha Pavlović, u ratnom se okružju smjestio unutar poezije i zakucao naslov *Groteske* nad prozor s pogledom na svijet. Iznutra je bio sretan, denuncirajući jedino stanovitog *Ružnog čovjeka*...

Ni Puszta ne pristaje na reflektiranje rata kao dominantne teme, no naslovljuje izostali ciklus svoje zbirke, u napomeni unutar SADRŽAJA, nesuđenim podnaslovom *RAT*. Taj je, međutim, iako gotovo posve izostavljen iz svijeta njegovih tekstova (u dvjema pjesmama */Kao ružan san, Sjećanje/* završnim stihovima slika tragove rata) – uletio u svijet njegova života i pretvorio ga u smrt. Taj neuobičajeni *Sadržaj* na kraju njegove zbirke postaje hiperosjetljiva obavijesna matrica izostalih pjesama, stihova i – ponovno recimo – opusa. Jer, premda smješten u tri knjige, bez dosadašnje recepcije, on nema niti takav opus kakav u vidu jakih signala realno ima.

Puszta je ubijen 1944., kada je imao samo 21 godinu. Ne treba suviše patetično povezivati ono što je kao literaturni fenomen, odnosno u prvom redu kroz figuru groteske, bilo njegovom opsesijom, jer je u tome cinična analogija, ali je svakako zabilježiti da je u proznim tekstovima neprestano tematizirao smrt, a u pjesmama uz konstitucijsku ugroženost subjekta ispostavlja još i zemljopisnu i filozofijsku, ali i transpovijesnu težnju putovanja, te da je tragična činjenica kako je sve to u njegovoj povijesnoj zbilji zaustavljeno.

Ostaju dvije knjige koje su otvorile vrlo talentirana opusna pitanja, uz treću, koja je publicističkim pismom, pa ju je još iščitavati na drugom mjestu medijskom stilistikom žurnalizma, a oblikovane su gdjekada naivnom, ali uvjerljivom uporabom

teških oruđa hiperbole i groteske. Stilski je to, osobito na planu sintakse, odnosno značenjskih rečeničnih naglasaka, poprilično još rahlo i nedotjerano pisano, ali je poetološki suvremeno međuporatnoj depresiji postekspresionističke tendencije. Konstituiran je lagano tezni subjekt koji ne docira, premda je sklon moralnijim signalima, no najradije fragmentno i *jezgrovitim rečenicama*, kako njegov pogovaratelj bilježi, *reportažno* priprema intenzivne završetke sukoba. Neupitno se može dalje povezivati njegov opusni niz pa zabilježiti kako spomenuta teška oruđa ne upotrebljava s osobitom teškoćom, jer je rukopis uspio stilizirati u poslu novinara.

Zbirka *Pjesme o daljinama* drugi je po redu književni rukopis objelodanjen s Pusztayevim potpisom jer je zbirka priča *Poskok* otiskana tri godine ranije, 1941., još u ozračju biografske natuknice o tek osamnaestogodišnjem autoru. Ono što ih, pjesme i priče, motivsko-tematski osjetljivo povezuje, semantizacija je smrti, bilo, češće, glavnih osobnosti tekstualnog svijeta ili, pak, s njima presudno usko vezanih bližnjih.

Same se priče, kao naturalističko-ekspresionistički krokiji visokopožrtvovnih osobnosti, prema smrti upućuju kao neumoljivoj posljedici pokušaja promjene nadmoćnih, ali ne osobito analiziranih socijskih figura, ali se ontemski (prostorom koji presudno definira identitet, da ne kažemo i sudbinu), bilo u naslovnoj doslovno ili u ostalima, metaforično narativnom slikom vezuju uz naslovnu imenicu *poskok*. Naime, u svakoj je priči semantički vrh fabule izveden kroz pokušaj oštrije socijske promjene, kao svojevrsnog semantičkog *po-skoka*. Riječ je o svladavanju lošeg egzistencijalnog mjesta ili loših okolnosti u društvu i nepodnošljivoga imovnog, ali i psihemski (mističnomoralnog) osjetljivog emocionalnog stanja. Sve to donosi, najčešće uz kakvu zadanu *etičku, fiziološku, odnosno fizi-*

kalnu figuru (primjerice glad, hladnoća, stimulativi, prirodne sile, samo/žrtvovanje u kolektivnoj ugroženosti), kao rezultat – prostorni skok destruktivne energije. Junaci umiru nakon trka (*Jurio je satima naprijed, dalje od onog mjesta*) pada (*Barka se sa vrha talasa sjurila u provaliju/...!*), skoka (*Jedne se noći bacila*) ili im je, pak, već spomenutim metaforičkim semantičkim skokom, ne posve osvijetljene, groteskne tragične kolektivne urote, oduzet život.

Priče su smještene u dominantno ruralni svijet, urbanost je negdje odsutna i predstavlja mjesto moguće egzistencijalne pomoći koja, međutim, ipak izostaje.

Prva pjesma zbirke *Pjesma o daljinama* očigledno je i konkretno naslovna izravna projekcija ukupne zbirke. Prepunjena je interpunkcijskim oznakama i smjerokazima dignutog subjektivnog stanja. Subjekt je Mi, ali se u zagradnim dijelovima pjesme pojavljuje dijaloški zrcalna refleksija koja ima i poziciju suflera i podvajatelja glavne subjektivne osobnosti. San, duh i kretanje, kao kinetika motivskih interesa, poduprti su raznostihovnim formalnim likom pjesme, kao i interpunkcijskim pojačanjima usklika i upita. Sličnu dijalošku igru izvodi i pjesma *1001. noć*, koja već počinje poticati kinetiku u lebdeće refleksivno stanje, zaustavljeno u orijentalističkom intertekstu, pa se pojavljuje i deskripcija sljedeće slike: *Opojne magle glasbe i tamjanskoga dima*. Zvukovi i događajne sličice intenziviraju gradacijski rast kroz neuobičajeno brojevno označene smjene strofa u pjesmi *Simfonija mora*. Pjesmu bitno semantizira lučko biće predgrađa. Dijaloška i poliloška te didaskalijski formalno dograđena pjesma *Balada iz zemlje Don Juana*, također kao i prethodna nosi marginološki tragizam Mediterana, ali i Lorcua kao intertekst. Taj intertekstni polilog teksta, kroz semantizaciju ljubavnih nemira subjekta koji je definiran tragovima rat-

ničke destrukcije, diže tamnost u prevladavajuću sliku. Pjesma *Varka* pokazuje (uz iznimno, unutar zbirke samo još u pjesmi *Nepoznatoj*, dakle samo u tim pjesmama provedeno, izostavljanje tehnike uporabe zagradnih dijelova stihova, o čemu je još potrebno posebno iščitati, kao mogući signal mjesta zgušnjavanja autopoetičkog manifesta), uz nastavljenu motivsku mediteransku orijentalistiku, da Pusztay ispituje i mogućnosti forme manjeg opsega, bližeći se minijaturi, ali ne odolijeva pomalo narativnom impulsu te mu treba prostora za semantički preokret.

Intenzitet slika, anaforizam kao pouzdan gradacijski mehanizam, iskušavaju se prema fantastizacijskim pokretima, u pjesmi *Noćas*, a prekidanje deskriptivskog zaleta motivira se zadimljenim trotočjem koje dopunski ikonografira i semantizira posljednji stih: *Noćas sam pušio hašiš. . .*

Moj san i ja je pjesma koja nadostavlja uporabu sna u prvoj pjesmi za projekcijski i profetski mehanizam.

Pjesma *Trinaest svijeća* kondenziran je prostor gotičke melankolije.

Pjesma *Nepoznatoj*, uza svu ljubavnu subsemantizaciju, uz onako tragičan autorov sudbinski zalog, čini se nepodnošljivo mirnim profetizmom dolazeće žene–Smrti.

Hrizantema će mi se vratiti u proljeće i više nikada neće otići, je pjesma shizofrene radosti, kojoj je vjerovati.

Tri pjesme koje su obuhvaćene nadnaslovom *Fragmenti iz Posljednje pjesme*, uvezuju motive projekcijskoga sna s neočekivano realističkim slikama te porušeni let jedne opusne energije biva posve nefigurativno reportažno konstatiran: *Razbijen motor zrakoplova...*

Pusztay je ubijen 1944., kada je imao samo 21 godinu, i ne zna mu se grob; te je godine objavio i svoju jedinu zbirku pjesama sa signalima prema kojima se daje zaključiti kako je rukopisa bilo još. Te je godine i Ivan Goran Kovačić napisao *Jamu*.

Nema Pusztaya ni u jednoj nacionalnoj povjesnici osim u 2003. objelodanjenoj – *Slavonski tekst hrvatske književnosti*, i nema ga ni u čijem predmetnom pozoru doli u publicističkoj, kroz različite feljtone i knjige razmještenoj, ekstenzivnoj književno-kulturnoj povjesnici slavonskoga identitetnog pisma Vladimira Rema te u jednom dokumentarnom zapisu Stjepana Krpana. Stribor Schwendemann ga također povremeno pristojno pobrojava u svojim kulturoskopima Broda.

A riječ je o talentiranom autoru, opusa kojega nema.

Katalin Ladik: *Kavez od trave*, Osijek 2007.¹⁰⁵

Mađarska književnica Katalin Ladik (1942.), osobita je multiautorska osobnost na tlu autentičnoga zemljopisa južne Srednje Europe. Njezina izvođačka (književnost, gluma, stvaranje i interpretacija eksperimentalnih zvučnih kompozicija i radio igara, fonetična i vizualna poezija, happening, performance, akcije, mail art) i prijevodna pjesnička karizma, danas su već baštinom spomenute suradničke kulturološke scene koja je između Slovenije, Hrvatske i Vojvodine djelovala od kraja šezdesetih godina dvadesetog stoljeća, sve do raspada bivše jugoslavenske države.

Katalin Ladik je dio te uzbudljive priče o tajnoj dimenziji književne scene, koja je funkcionirala na valjda najjužnijoj srednjoeuropskoj paraleli: Novi Sad – Osijek – Sisak – Zagreb – Maribor – Ljubljana, s još nekim bitnim presjedanjima, primjerice za Rijeku i poneki neredoviti odlazak u Osijek i Split.

Katalin Ladik je izmislila žanr koji nikada neće postojati usprkos svojem imenu. Ona, od kraja 60-ih naovamo, njeguje **književni performance**, dakle jedno biće koje usprkos svojem imenu ne može, zbog svojega izvedbovnog medijskog sastava, opstati kao žanr književnosti, ali da je dijelom žanrovske scene post/moderne kulture – u to nema sumnje. Odškolovana u kazališnom miljeu, Katalin Ladik je, istovremeno kada i povjesničar umjetnosti Josip Stošić ili tada student glazbe Borben Vladović, dakle na kraju 60-ih, postavljala i razmicala parame-

¹⁰⁵ *Neotradicija*, Osijek 2007.

tre očekivanja od estetskih procesa u emisijama lirike. Mladežne su primateljske oči i druga senzacijska osjetila, u prostorima uvodno naznačene Južne Srednjoeuropske Kulturne Parelele, šezdesetih, sedamdesetih i početkom osamdesetih, učile pisati upravo od tih autora.

Kao i drugi mađarski intelektualci iz Vojvodine, i ona je početkom strahotnoga rata 1991.-1995. preselila u svoju, koliko god to bilo relativno, matičnu zemlju, čime je svakako pridonijela i osobitoj injekciji modernizma koja je ispunila, inače istonokomunističkim modelom stezanu, matičnu mađarsku scenu književnosti i umjetnosti. O njenu utjecaju danas izdvojeno govore i Lajos Parti Nagy i drugi mlađi visokouvaženi pjesnici srednje mađarske generacije.

Katalin Ladik je autorica vrlo plodnog opusa koji započinje naslovom: *Ballada az ezüstbicikliről* (*Balada o srebrnom biciklu*, s gramofonskom pločom, Forum Novi Sad 1969.).

Katalin Ladik nije prevedena na hrvatski jezik sve do početka 2005. kada je njezine izabrane pjesme počela prevoditi Kristina Peternai i kada je konceptualiziran rukopis njene knjige osječčkog prijevoda izabranih pjesama.

Njena zbirka pjesama *Kavez od trave*, svojevrsna stroga varijanta izabranih pjesama, vrlo snažno arhetipiziranim nadrealemmima, jakim osvježenjima podsvijesti u prilaženju tjelesnosti, nije samo šezdesetosmaška referenca ultimativnosti jednoga globalnog zanosa nego je lirika jake energizacije susreta fantastičnog i fantazijskog, koja napose dovodi psihodeličnost do, inače paradoksalno skromne i nezahtjevne, punk-poruke: *Hoću sad i hoću sve!*

Zdenka Marković: *Njegov posljednji san*, iz
ostavštine; priredila Helena Sablić Tomić,
Požega 2007.¹⁰⁶

Helena Sablić Tomić, priređivačica knjige tekstova i obiteljskih fotografija Zdenke Marković, u pogovoru je markirala i artikulirala neka najvažnija mjesta iz privatnog života i gotovo zaboravljenog umjetničkog stvaralaštva ove autorice. Upozorava se na bogatu biografiju intelektualke u vremenima kada je žena doživljavana krhkim i nesamostalnim bićem i kada joj preostaje tek ibsenovska pobuna ili patrijarhalna pokornost i ističe zanemareni opus kao slijepu pjegu hrvatske književnosti. Izriče se i implicitna kritika činjenice jednostrane spolnosti dosada napisanih povijesti književnosti.

Ne ulazeći u problematiku termina *žensko pismo*, koji bi se nametao pri pogledu na književno stvaralaštvo Z. Marković, može se primijetiti da ga je malobrojna ovodobna književna kritika u tom pravcu i valorizirala.

Akribičnošću i pribranim senzibilitetom neofilološke metodologije, uređena je dostupna građa iz novina i časopisa i autoričine ostavštine. U izbor, kako objašnjava priređivačica, nazvan *Njegov posljednji san* prema jednoj pripovijetci, uvrstila je pisma, 41 prozu, jednu dramu, 3 pjesme i 8 kritika.

Osim autoričinih tekstova, u knjizi se u cjelini *Njom samom* nalaze tekstovi Rafe Bogišića, Ahmeda Muradbegovića, intervju s književnicom iz *Revije Žena* i s Josipom Grbeljom. U prilog *Iz albuma Zdenke Marković* uvrštene su obiteljske foto-

¹⁰⁶ *Književna revija*, Osijek 2007.

grafije i preslike dokumenata, a slijedi i *Bibliografija Zdenke Marković*, sažetak na poljskom jeziku, već spomenuti priređivačicin pogovor naslovljen *U meni postoji žica lutanja te Napomena o jeziku* Sande Ham. Uz pohvalu kritičkom kompozicijskom uređenju i likovnoj estetiziranosti knjige, primijetiti je da bi bilo zadovoljstvo imati češće u rukama takvu knjigu.

Pisma Zdenki Marković prikazana u izvornom, faksimilnom obliku, locirana na početku knjige, ženskom uredničkom senzibilnošću diskretnih apela zapitkuju čitatelja kako to da je tako slabo informiran o književnici u čijoj se korespondenciji nalaze imena K. Š. Gjalskog, Dragutina Domjanića, Slavka Kolara, Vatroslava Jagića, Roberta Frangeša, Marije Jurić Zagorke, Dore Pfanove, Jagode Truhelke, Dragutina Prohaske, Matka Pejića, Camille Lucerne, Ivane Brlić Mažuranić, Antuna Barca, Milivoja Slavičeka, Janka Leskovara, Jana Parandowskog, Ive Andrića i obitelji Marijana Matkovića. Potom se ukazuje gotovo 400 stranica iz žanrovski raznorodne književne ostavštine Markovićeve. Taj rad potiče na razmišljanje o demaskulinizaciji u hrvatskoj književnosti i kulturi jer povijesnoknjiževni interes, osim prema iznimkama poput I. Brlić Mažuranić, podliježe marginalizaciji i minorizaciji autorica i danas. Sindrom Marije Jurić Zagorke, u njezino vrijeme izložene napadima muških kolega, trebalo bi napokon nadvladati (simptomatično je da dokumentarno-igrani film o njoj snima opet žena, uspješna Vinkovčanka Biljana Čakić). Zato valjda priče Markovićeve u svojem podtekstu kriju posve osobno maskiranje odsutnosti iz zadane stvarnosti (H. Sablić Tomić).

Modernistička dodirivanja, motivsko-tematska i stilska u ovim pričama, uz osobitu liričnost, kao i osobitu strukturiranost, grade autoričinu osobnu književnu priču. Likovi žena i modernističkih individualista prikazani su autorskom original-

nošću. Jedna od posebnosti jest autoričino prenošenje obilježja modernističkog muškog lika na ženu pa ona postaje mogući flaneur, mentalni bohem, potencijalni ničeanski nadčovjek. Bije u prirodi, u impresionistički krajolik, u njezinim je pričama modernističko-romantičan i nadasve *ženski* liričan.

Izdvojiti je i književno-kritički rad Zdenke Marković koji također potvrđuje intelektualnu znatiželju koja se diskurzivno proširivala i pokazuje se uzoritim modernim identitetom.

U izboru predmetne knjige, prva uvrštena kritika ima naslov *Neka ne bude više nepismenih Hrvatica...*, što je kulturološki i uljudbeni projekt kakva se na vrlo sofisticirane načine projicira iz sveukupne kompozicije ovoga kritičkoga izdanja, a minimalno i točno zrcali višestruku složenost neo/feminističkog fenomena. Svakako se time šalje jednu jaku informaciju znanstvenog i stručnog iščitavanja aspekata jednog mješovitog poetološkog vremena i jednog sukladno pribranog, problemski osjetljivog književnog teksta koji također reljefno dokumentira i kontekstni urbanitet iz kojega stiže.

Knjiga svakako ulazi u visoko artikulirane priloge potrebi stalnog renoviranja uvida povijesti književnosti i jakim je znakom znanstvene kompetencije koja je svjesna potrebe temeljnih istraživanja i dokumentiranja pretraženih ostavštinskih zaliha.

Marina Tomić: *Nastavak zelene priče*,
Drenovci 2008.¹⁰⁷

Marina Tomić, cijelom svojom premijernom zbirkom *Nastavak zelene priče*, u nečem vrlo jednostavnom i očekivanom – u ljubavi, samoći, erosu i subjektnoj preosjetljivosti – pronalazi kadriranje tjelesnoga paradoksa.

Intertekstualizam, odnosno literaturna pismenost, opušteni su tonom pričanja, ali s gotovo dramskim poliloškim uzbudjenjem, a formalno intima je vrlo opasno jasna, no osporavana sposobnošću teksta izmicati se, SE pouzdati u svoje tijelo i njegovu strategiju pamćenja, gdje subjekt samo vjerno prepisuje, čak i lutanje, dapače.

Osjeti se, prijeđe li se izravno na najavljene intertekstualizme, tekst Marinka Plazibata, od lektire do izvedbe (ima njegove trave, oblaka, jeseni, zvonika, zelenog, sira u venama, personificirane predmetne stvarnosti...).

S Plazibatom je također usporediva vrlo razvijena tvorba stilskih inkoherezama koji generiraju iz klasične protomatrice nadrealizma.

Moglo bi se, naime, očekivati kako će takav, u prvom redu način gradnje neobičnih i nesukladnih slika, bez obzira na dominaciju kojeg od senzacijskih deskriptema, izazivati moguću zatvorenost samom tijeku čitanja! Međutim, ne! Ako se samo još jednom vrati usporedba s Plazibatom, onda je sjetiti se da je Marinko zato pisao tekstove relativno manjeg opsega jer količina značenjskih preokreta nije podnosila veći opseg, pošto bi

¹⁰⁷ Hrašće, Drenovci 2008.

se tamo, u hipotetično većem formalnom prostoru, percepcijska pribranost zamorila od neprestanih humornih kumulacija i preokreta. Marina, pak, za razliku od Marinka, odlučuje na drugi način riješiti sklonost deskriptivskim inkoherezencijama, ona, naime, uzima dva formalna poteza više kako bi tijekom pisma opušteno klizao usprkos neobičnim slikama. Ona, iako tekstovi nisu osobito velikog opsega, kao prvo, piše u jednom dominantno proznom retku, tek ga povremeno, i ne u svakom zapisu, osvježujući i napuštajući s po dva-tri stiha, odnosno diverzificirana retka, a kao drugo, ona piše u vrlo pravilnim, ovjerenim rečenicama, sintakto-stilistički se krećući vrlo protočno. To sve skupa omogućava dvostruko čitanje kao užice: prvo, moguće je ugodno i jezično visokoartikulirano navođeno projuriti s neobičnim osjećajem nerazumijevanja o čemu je tu riječ, ali s povremenim rahlim osjećanjem drugotnosti govora ili dvostrukog govora, ili naprosto parafrazne osjetljivosti, možda i male neke zrcalne dijalogičnosti (vrlo naoko nesemantičnu tvrdnju piše jedan njezin stih u prvom ciklusu knjige: *Monolog nije dijalog*, no zapravo odgođeno priznaje, ili se kaže *najavljuje* – stanje stvari koje će tekstovima uskoro, u drugom i trećem ciklusu, dominirati: naime, tekstovi će slikovnim, a i formalnim finim svaštarstvom skrivati monolog).

A moguće je i nešto posve drugo, moguće je u ugodnom vozilu spomenute komforne i naoko neproblemske sintakse, polako odpakiravati i semantičke kadrove usputnih deskriptema. Rečenice čuvaju Nad Ja poziciju Naratora, rečenice, dapače, svojom protočnošću daju naratoru i identitet velikoslovnog Naratora (bića visoke i višestruke kodne svijesti), ali ga se, u zrcalnoj igri s dijelovima redaka koji su u zagradama, raskrinkava kao alteregoizirano lirsko Ja. Kako bi se taj, često u zagradama, subjekt u tekstu, još i više maknuo sa scene lirske priče, dva

najopsežnija središnja ciklusa kompozicijski se usredotočuju lirskom On, biću citatno imenovanu Mor¹⁰⁸, kojemu vrlo često i vrlo produktivno nenametljivo i skoro neprimjetno cure psihogramske emisije lirskog Ja. Taj trostruki zrcalni subjektni tijek izlaže lik Mora ponajvećoj odgovornosti u očima primatelja, međutim kazalo pjesama, odnosno čitanje zbirke u nizu, otkriva kako je knjigovni subjekt noseća, i ne samo kompozicijska svijest, vrlo dostupna onoj najsporijoj – trećoj dimenziji čitanja, dosada nespominjanoj, ali dijelom baš ovdje izvedenoj, punoj i dignutoj otvorenosti interpretacijskom close readingu. Hranjenju tekстом.

Ova napomena nije slučajna niti je dosjetka kritičkog čitanja, ona je vezana uz sklonost Marine Tomić osobito pojačavati osjetilnu višestrukost slike, s možda najzastupljenijim skretanjem prema oralnoj percepciji. Tu u pristupanju precepciji koja signalizira najveću moguću blizinu, osjetilnu nazočnost tijela, dapače vrlo djelatnu tjelesnost, tu je navesti i interkstualizacijski trag Marijane Radmilović.

Marijane Radmilović ima u finim tragovima, u uokvirujućim nizovima tekstova, u prvom ciklusu najviše pa malo u posljednjem, no čini se da je osobito razvijena i razlika u tretiranju interakcije prostora i tijela... Opet, Marina Tomić potiče smanjenje usredotočene bliskosti kroz glagolske imenice množine, što potiče navesti i još jednu intertekstualnu zalihu koja ima svoju pohranu u drenovačkoj pjesničkoj recepciji. Naime, ta umnožavanja podsjećaju na univerzalizacijsko nadigravanje osobne tjeskobe kroz pluralitetni opis egzistencijalističkih stanja u pjesništvu Tee Gikić. Ta stilizacija osobnog stanja naoko traži potvrdu lošine jer ju denuncira u brojnim agresijama, ali

¹⁰⁸ Đuro Sudeta, *Mor*

zapravo se time osobno obraćanje i osobni rječnik pomalo gube i reljef slike osobnosti liježe u skandiranu plohu. Riječ je o potrebi skrivanja ispovijesti; naime, da se ne kaže *ja sam loše*, kaže se *svi su u lošinama pa i ja sam u lošinama*, što možda oblikuje izvjesnu zaštitu od privatnog pisma ili indiskretizma, ali se mora boriti i s manirizmom postupka i trošnošću zalihe. Marina Tomić, međutim, ne manirira nego marinira, ona osjetilno taloži, odgađa, bogati i dorađuje tekst, ali mu se nizom intertekstualizama stalno i vjerno vraća. To možda i jesu najosjetljivija aranžiranja jer je njezin tekst svjestan da je PJESMA ...UVIJEK (S)UDARANJE MATERIJE.

Kod Marine Tomić su ravnopravni prostori tijela i okolni prostori u kojima ta tijela jesu, baš su važni materijalni tragovi što ih tijela u svojoj erotskoj interakciji ostavljaju u prostoru, kao da tim ljubavničkim tjelesnim kontaktom mijenjaju prostor pa se on tim reflektiranjima tijela predstavlja kao obnovljen, a izvana kao prvi puta viđen...

Pa želja da se tijelo drugoga ugradi u razne strukture predmetne stvarnosti (hladnjak, krevet...) kao svijest o nestalnosti tijela, vremena, ljubavi, posjedovanja...

Tijelo u tekstu, definirano i subjektom, igra se s diskursima, jako je važna oralna percepcija svijeta, puno se toga procjenjuje po jestivosti... dakle najvećoj mogućoj blizini. I sami su prostori lirskog zbivanja komorni, sve je blizu, međutim svejedno se daje *nastavljati i pričati*. Ovo pismo jest suprotno, otvoreno je i privlačno – jer i stanje sna, erotskog onirizma, i stanje stvarnosnog stila, nalaze se u bliskoj igri serijalnih (*nastavak...*) panorama tjelesnosti.

Elio Panella: *Opus osam*, Osijek 2009.¹⁰⁹

Elio je Panella rođen 1963. u Osijeku (umro je u Mljetu 2004.) i trebao je biti, odnosno mogao biti – sunaraštajnim autorom *quorumaša*, gdje su slavonski autori sasvim prirodno i suprojektno nastupali, napose *Quorumova* je projektna scena, podsjetiti je, izgledala tako da je uz časopis i biblioteku, koji su izlazili u Zagrebu, njihova tribina bila susljedno i gusto održavana upravo u Osijeku. Međutim, splet vrlo nepovoljnih egzistencijalnih okolnosti udaljio ga je od knjigovnog pojavljivanja u osamdesetima. I to je izgleda bilo presudno za sveukupni recepcijski i produkcijski zapletaj.

Ovdje priređen niz od 8 njegovih zbirki pjesama njegov je autorski koncept kakav je dovršen i spakiran nudio i zahtijevao od nakladnika *Ceres* s kojim je godinama bio u pregovorima oko tiskanja, još od početne ponude četiriju zbirki u nizu sredinom devedesetih.

U knjizi *Opus osam* su te zbirke priređene uz zgsunute uvodne studije, čime se projektno označava recepcijsko polje u kojemu iščitavamo ostavštinski autorov koncept. Vidi se iz predgovornih studija da je scenski izostanak Elija Panelle, njegovo izočje na sceni suvremene književnosti, s obzirom na njegovu visoku osviještenost, suvremenost i poetološku kompetenciju – posve neopravdano i stoga je ova knjiga osporavanje opisane negativne činjenice.

Neobično je koliko je podatak o njegovu neapliciranju nakladnicima za objaviti rukopis u osamdesetima nepovoljno dje-

¹⁰⁹ *Pannonius*, Osijek 2009.

lovaio na daljnji splet okolnosti. Naime, on se djelatnije javlja tek nakon rata i to je ponovno zakompliciralo njegov ulazak u knjigovnost, jer je očigledno sam osjećao svoj kumulativ pisma kao nešto čemu je vidio konceptnog razrješenja. Naime, već vrlo rano, tek što se devedesetih moglo reći da je rat završio, dakle nakon 1995., on se javlja pripremljenim rukopisima nakladniku *Ceres*, međutim, usprkos doista tadašnjem multiplikatu svakakvih ulazaka u knjigu pa čak i u obzor književne recepcije, Panellina konceptna ideja nastupiti s nizom od nekoliko knjiga u jednom knjigovnom nastupu, odnosno u otiskivanju nekoliko knjiga, i to poezije, u isto vrijeme – nije ipak mogla biti lako primljenom. I naprosto – nije prošla u produkcijskom smislu, nakladnik nije vidio lakog producentskog rješenja! Naime, vrijeme *pjesničkih projekata* je zastalo u osamdesetim godinama, devedesete su donijele nešto malo ratne tematike i opravdanja u tiskanju kroz transtekst, kroz odgovor pisma na rat (rijetko odlična zbirka Panellina sunaraštajnika Tomislava Domovića *Živo blato*, Zvonimira Mrkonjića *Put u Dalj*, Ivana Rogića Nehajeva *Osnove uranometrije*, Dubravke Oraić Tolić *Palindromska apokalipsa*), međutim ni ta projekcija, a niti činjenica da drugi autori nastupaju i puno apartnijim rukopisima ludizma kao u slučaju Dragana Juraka ili prosijanog intermedijalizma Zvezdane Bubnjar, napose i s nešto više godina, a ponudom prve knjige, tako da poetički aspekti njegova pisma teško da su imali kakve veze s neobjavlivanjem te je posve sigurno sama produkcijska složenost autorskog koncepta bila otežavajućom okolnošću.

Dakle, u poratno recepcijski visećim okolnostima, bez aktivnijeg časopisa i recepcijske skupine koja bi projektno primila i pratila samoga autora, nije bilo moguće očekivati tako zahtjevan nastup prvoknjigovnog pojavljivanja.

Sada je pjesnički dio Panelline ostavštine pred suvremenim čitateljima te je očekivati korekcijski rukopis kritike i povjesnice koja se odavna, od nastupa novoga tisućljeća, natječe s kritikom, pa je uskoro čitati i obje dopune pogledu u *sad*, pošto ovaj sofisticirani pjesnički podatak postmodernitetnog pisma tome daje jakih zahtjeva!

Luka Pavlović: *Kritika I*, Drenovci 2009.¹¹⁰

Knjiga Luke Pavlovića odličan je povod podsjetiti se da je upravo jedno razdoblje, još donedavno obuhvaćeno naljepnicom suvremenosti – zamaknulo u povjesniji status, u okolnosti koje bismo sada ne posve precizno, ali radno vrlo aktivno, u hrvatskom književno-kulturnom kontekstu, imali zvati razdobljem *predpostmoderne* (B. Maleš) ili *Druge Moderne* (D. Jelčić), a koje je zapravo mjesto rađanja *moderniteta u užem smislu*, naime izlaska iz Modernizma koji je započeo u drugom desetljeću dvadesetog stoljeća najvećim dijelom zahvaljujući opusu koji je i Pavlovićev fokusni interes – *opusu Krleža*, te se iz povijesne avangarde (1911./14. – 1921.) završio neoavangardom 40-ih i 50-ih, u opakom ozračju pokušaja soc-realizma naručivati i propisivati predmetno-tematski plan.

Dakle, Modernizam završava, *modernitet u užem smislu* započinje i zatvara se relativno brzo, jer traje od otprilike, kako bi se i Luka Pavlović složio, Krležina govora na *Ljubljanskom kongresu*, pa do kraja 60-ih. Nepuna dva desetljeća. Naime, sve donedavno smo procese koji su započeli početkom pedesetih pa uza sve neupitne promjene trajali sve do početka trećeg milenija, ili, preciznije, do pojave ratnog pisma iz okolnosti Domo-vinskog rata, nazivali obuhvatnim imenom *suvremene književnosti*. Tendencije koje su se od pojave ratnog pisma i svega onoga nakon toga, razvile, a osobito autorsko zaokruživanje opusa većeg broja autora koji su još početkom 50-ih mladežno i modernistički djelovali, doveli su nas do spomenutog stanja.

¹¹⁰ Hrašće, Drenovci 2009.

Iz toga, dakle, čitamo kritiku Luke Pavlovića. Kao bogat povijesni reljef donedavne suvremenosti. A preostaje još puno konkretnijih razloga za biti zadovoljnim u redistribuciji Luke Pavlovića u našu povjesničarsku pozornost. Vidjeti je što je hrvatski jaki književni autor u bosanskohercegovačkom krugu obuhvaćao svojim interesom, vidjeti je kako je suvereno prepoznavao dominantnu konstituciju tadašnje jugoslavenske književnosti i minimalno vidjeti koliko je slavonskih autora (Dobriša Cesarić i Grigor Vitez) obuhvatio svojim snimanjem književne scene.

Napose, vidjeti je kako posve, u tada, sedamdesetih, najmodernijem ključu, otčitava korespondenciju književnosti i filma. Vidimo iz toga da je tada kodificiran interes za visokokontaktne umjetničke postupke, od fenomena dramatizacije do spomenute filmske adaptacije. Tom interesu, adaptaciji književnosti za film, Pavlović pristupa iz vrlo razvijenog teatrološkog uvida, dakako bosansko-sarajevske scene, i kako se približava filmologiji sve je komparatističniji, opremljeniji ne samo deskripcijama književnosti u Zapadnom kontekstu nego i u sve kontaktnijem međuumjetničkom ulasku prema, implicitno se daje otčitati, filmu kao presudnom razmjeru fenomena književnosti ne samo dvadesetog stoljeća.

Odlučna kritika Luke Pavlovića dovoljan je i, dapače, *odličan* razlog za objelodaniti ju, međutim dimenzija kulturološkog metakonteksta je naprosto neodoljiva. Dakle, činjanica je da Pavlović zna žanrovski zadatak kritike – biti vrjednosnom i žanrovski konkretnom, potonje u oba smisla, sama kritika treba biti svjesna svoje pozicije kritike kao žanra, a također ima biti svjesnom kojem se žanru usmjerava. Oba ta odlučna naputka definiraju Pavlovićevu kritiku kao također odlučnu. Ono drugo, o malom povijesnom odmaku u kojem se danas nalazimo pa

sagledavamo što je to bila *jugoslavenska kultura* kao krupnija matrica odčitavanja fenomena kojima se Pavlović bavi, ovdje se diže kao kolateralna, ali jaka informacija. Međutim, i te kako je jasna njena ustrojenost, razvijenost, i otvorenost–zatvorenost, kao i određeni unutrašnji komparatizam koji se prikriva ispod opuštenog i reklo bi se – u Pavlovićevom slučaju – i te kako upućenog – obuhvaćanja prostora cijelosnim uvidom. To će se, primjerice, otčitavati u prikazu novosadskog književnoga periodika, jednog od konzervativno visokoaktivnih i pozornih časopisa s tadašnjeg jugoslavenskog recepcijskog polja. Iz onoga što je Pavloviću bliže, a što dalje, vidi se i njegov klasičan razmjer pred fenomenima književnosti, sklonost ovjerenim autorima, autoritetu, primjerice, Oskara Daviča i Ive Andrića, i ogledanje o njih spram mlađih, ali nailazimo i na hrabra poticanja tih novodolazećih i neafirmiranih.

Kako se, primjerice, bavi Krležom?

Ličnost Miroslava Krleže umnogome podsjeća na mnogostruki, višeslojni fenomen istorije. Podsjeća upravo po slojevitosti, po nizovima naznačenih pravaca i smislova, po proticanju iz jednog vremena u drugo, po otkrivanju malih i velikih tajni.

Ličnost Miroslava Krleže u izvjesnom smislu podsjeća i na sâm život. Čas bujica, čas smirenje do nove siline. Čas vulkan emocija, čas tanano stanje kontemplacije. Podozrivost prema razmišljanju na prvoj transmisiji, odbojnost prema mlakosti i stanju duhovnog mrtvila, organski duboka mržnja prema gluposti kojoj, eto, traje bezmalo kao vječnost.

Pozicija iz koje se piše ipak je odčitljiva, i u smislu geokulturnostrateškog mjesta, a i u smislu poetološke opredijeljenosti. Istovremeno je Pavlović neobično pokidan zbog toga, ali u istom smislu i konkretan. Naime sličan poetički fenomen gdje-

kada, s predbacivanjem drugim recepcijskim negacijama zbog njegovanja neopravdanog previda predmetnog autora – afirmira, a gdjekada, ako mu je kulturnogeografski bliži – i sam ide prema kritici i negaciji radije negoli makar pomirljivosti (Anđelko Vuletić). Otčitava se Pavlovićev dvostruki razmjjer čitanja modernističkih tendencija, napose onda kada poznaje organsku genezu fenomena i kada mu je organska geneza zapravo pod nosom, kada ju intenzivno prima kao blizak orijentir. Dakako, tu je svojevrsnim korektivom i količina zasićenosti određenim infomacijama, no to, u svojoj razložnosti i motivaciji, kao podatak preostaje upravo nama, čitateljima s odmakom od ponekad i pola stoljeća.

Ukratko, kada mu je nešto s obzirom na mjesto iz kojega piše – bliže – tada je stroži. *Nije lako biti propovjednik u svojem selu*, mogao bi reći njegov predmetni autor Anđelko Vuletić, prema kojemu je strog, a lijepo mu se ima povijesno zahvaliti Drago Ivanišević.

Nekoliko se kontekstnih presjeka diže iz prostora Pavlovićevih interesa. Jer, tematski gledano, njega zanima i pisati književnu kritiku, dapače, vrlo upućeno prati poeziju, no također se obraća prozi, romanu, bilo prijevodnom ili na kojem jugoslavenski jezik.

Pavlović piše i novinsku i časopisnu kritiku, kao i kritički esej, dapače esej oblikovan do opsežnog zahvata u raščlambu, na rubu znanstvenog, na rubu studije. Dakle, u ovom nizu kritičkih proza zavirujemo u jednu problemsku tipologiju i same kritike, odnosno njezinih pojavnih oblika u, primjerice, upravo tome odsječku pedesetih godina dvadesetog stoljeća.

Osim opsegovnih tipova u kojima imamo čitati Luku Pavlovića, odnosno medijski ciljanih formi gdje vidimo i vrlo krat-

ke tekstove gotovo novinski manjeg opsega usprkos objavljivanju u književnom periodiku, ali i zaokupljene fizički manjim formama – poezijom, čitamo i tekstove koji planirani za isti periodik rezvijaju svoje problematizacije na desetak i dvadesetak stranica. Neočekivano, ali baš u kraćim kritikama Pavlović časka i zapravo iz središta fenomena snima pozicioniranje kakve teme i predmeta, naime računa na već postojeću recepciju te time fokusno odmah govori iz blizine, iz središta fenomena kojim se bavi.

Ova, pak, knjiga kritika podsjeća i da kritika ima dvostruko vrsno značenje, naime – i da može označavati samo recenzentsko bavljenje pojedinačnim fenomenima, ostvarajima, ali i da može u svome imenu pokrivati svako metabavljenje umjetnošću, koje je, dapače, vrlo opsegovno razvijeno ili, pak, i gotovo čista teorija, i u tome dvostrukom ključu otključavamo i učinke konkretna Pavlovićeva bavljenja umjetničkim tekstovima i njihovim mogućim problematizacijama.

Pavlović je, stoga, klasik svojeg kritičarskog vremena, razvijeni i upućeni kritičar koji u podlozi svojem bavljenju kritikom u užem smislu ima i nadostavljanje na vlastito talentirano bavljenje esejističkim zahvatima...

U većim, pak, tekstovima razdjeljuje svoje promišljanje kroz neke zadane formalne parametre ogledanoga fenomena, što naznačava podnaslovnim isticanjem. Prozi se upućuje većim tekstovima, dakle pristaje na već spomenuto opsegovno razmjernje, opusima prilazi sve većim tekstovima, a kada uđe u kazalište i film, tada je i sve osvješteniji glede pozicije upravo kritičara. Karakteristična je, glede svijesti o medijalnosti vrste ostvarenja kojom se kritičar, mogli bismo reći i načelno bavi, značajna je njegova manja bilješka, programatski melankolična pripomena *O kazališnoj kritici i kritičaru* iz 1966., gdje ističe

odgovornost kazališne kritike, naime i njezinu razliku spram drugih vrsta kritike pošto se ona bavi vremenitim proizvodom te je nepopravljiva, odnosno *Svaki put – samo labudova pjesma i ništa više.*

Pavlović je, zbog svega ovdje problematiziranoga, kao i zbog svega što se u konkretnijim referencama prema njegovu uvidu daje nadostaviti, klasik svojeg recepcijskog vremena, razvijeni i upućeni kritičar iz drugog književnog međuraća dva-desetog stoljeća, autor koji ovjerava sliku konkretno pozicioniranog dijela jedne aktivne i opsežne kulturno-književne i kazališne scene, kritičarsko energično pismo koje u odgođenoj, ali signaliziranoj podlozi svojem bavljenju kritikom u užem smislu ima i nadostavljanje na vlastito talentirano bavljenje esejističkim zahvatima...

Branimir Donat: *(Izabrana djela)*, Zagreb 2010.¹¹¹

Branimir Donat (rođen 1934.) je **autorom preko trideset knjigovnih naslova** koji okupljaju njegove kritičke, esejističke i studijske tekstove, također je urednikom više stotina naslova drugih autora, prirediteljskim je autorom nekoliko antologijskih uvida u žanrovske, poetičke ili fenomenске korpuse.

Branimir je Donat pedesetih godina dvadesetog stoljeća započeo kritičarskim pismom, tada rođenim imenom Tvrtko Zane, da bi, nakon političkog insceniranja represijskog kažnjavanja, zbog čega vrlo mlade godine provodi u robijanju u Staroj Gradiški, počeo djelovati pod sadašnjim pseudonimskim autorskim imenom.

Pod tim je imenom, od 1960. naovamo, ali i u svom predpseudonimskom, dapače teenagerskom, pismu, **odlučno deducirao brojne jake teorijske** (*Udio kritike*, 1970., esej *Položaj kritike*), **ali i vrlo rane signale autorskih nastupa** (*Osporeni govor ili egzotika svakodnevnog*, 1970., esej *Konkretna poezija*), **ukupnijih poetičkih tendencija i promjena** (*Unutarnji rukopis*, 1972.), **fokusirao neka latentno i povijesno otvorena stanja** (*Crni dossier*, 1992.), **lucidno i eklektično otkrivao** (*Messner* 2009., s Helenom Sablić Tomić), nipošto samo spekulirao i nad otkrićima otpuhivao prašinu nečitanja.

Karakteristična je i njegova neemocionalnost prema otkrićima, on im se ne predaje nekritičkim oduševljenjem nego prije svega detekcijskom i detektivskom sumnjom i gotovo pretje-

¹¹¹ *Fraktura*, Zagreb 2010.

ranom suzdržanošću, naime – nudeći uzbuđenje interpretacijske zadovoljštine tek dolazećem, kod njega bitno signiranom i najavljenom u smjerokaznim indicijama, kabinetskom čitanju i hermeneutičkoj provjeri, čitateljskoj sumnji Novog Čitanja.

U poetičkim je većim strujanjima, napose jedva zamjetnim nastupima kakvih promjena hrvatske književnosti, bio intuitivnim, ali i kontekstno upućenim odčitavateljem i smjerokazateljem, **nerijetko prvim** u mnogočemu (*Antologija hrvatske fantastične proze i slikarstva* (s Igorom Zidićem), 1975.).

Izbor iz djela Branimira Donata pokazuje i da je unutar ukupnoga njegovog opusa jedna jaka implicitna gesta pisanja nehotimično drukčije Povijesti hrvatske književnosti. Skoro svaka njegova antologija već je popraćena ekstenzivnim studijskim promišljanjem koje nužno reflektira kronologijske fenomene, a vrlo oprezno slaganje njegova kronologijskoga ukupnog osvjetljavanja fenomena kojima se bavio, nesumnjivo šalje jednu ekstenzivnu povijest moderne hrvatske književnosti, počevši od romantizma do postmodernog stanja.

Izbor iz djela Branimira Donata u mini izdanju je snimljen u *Pet stoljeća hrvatske književnosti*, no otada je Donat ne samo napisao ogroman broj stranica daljih radova nego je već i tada bilo vidljivim kako ga se teško može ekstrahirano disciplinirati u dvjetristotinjak stranica.

Donat je prije svega zagovornik i provoditelj istraživanja, što potpunijeg kontekstnoga pretraživanja fenomena ili podataka na koje se nailazi, zagovornikom je i izvršiteljem zahtjeva metodološke pozitivističke osnovne škole sa studijskim usredotočenjem na relativnost recepcijske ovjere.

Donat neće pristajati na recepcijske ograde jer za njih znade – ne samo zahvaljujući metodi vlastite kože nego baš i

prateći sudbine autora koje je dugo godina kritički pozorno slijedio, a Povjesnica ih previdala – da su prečesto odjekom skupinskih zrcala, ideologijskih zabrana, jakih globalnopovijesnih ugroza ili naprosto nečega što je u humanističkim i filološkim interesnim područjima glavnim suradnikom svim tim okružnim izobličenjima i lošinama – stručne nepismenosti.

Donat će čitati, raspitivati se, nazivati, odgađati povjerenje u već skupljene podatke, slikat će sociološki i filozofski ili, pak, psihoanalitički okvir autorskih i inih pojava, pridodavat će svojemu interesnom instinktu interdisciplinarnu provjeru, isprobavati nove teorijske škole i zalagati se za iscrpnost i poštenje sumnje. Predavat će i sasvim osobnu mrzovolju za stanje u kojem će, kako kaže, ako želi nešto novo dobro pročitati, neupitno zaviriti u najprašnije police antikvarijata.

Nekoliko knjiga njegovih izabranih djela dragocjenost su kritičarske istraživačke avanture koja donosi i misleno osvježenu novu povijest hrvatske moderne književnosti od romantizma do danas.

Ivan Kunštić: *Kora*, Drenovci 2010.¹¹²

Ivan Kunštić rođen je 1977. godine u Đakovu. Studirao je hrvatski jezik i književnost na Filozofskom fakultetu u Osijeku. Živi u Đakovu. Pjesničke radove i osvrte objavljivao je u *Alephu*, *Quorumu*, *Književnoj reviji* i *Zborniku Muzeja Đakovštine*.

Uvršten je u *Puut nebeski: đakovačku čitanku* autora Hele-
ne Sablić Tomić i Gorana Rema s pjesmom *Bezimena (A onda)*
te natuknicom kojom se njegov rad opisuje kao urbani
postquorumovski senzibilitet. U đakovačkoj književnoj sceni
pojavljuje se kao gotovo rasterski blizak i Džakulinoj panon-
skoj mističnosti, i Brlošićkinjoj nabrijanoj medijalnosti, i Vuko-
vićkinom pismovnom sensoriranju jezika, ali i Čurićevom opu-
štenom snimanju duhovnih rupa, no također i Dunđerovićevom
egzist-ćaskanju... no neblisko primjerice Rogini i njegovoj tri-
vijalnoj inkompatibiliji, iako nije zaboraviti usporedbu koja
više navraća hitovskom Adamu Rajzlu! U njegovoj poeziji za-
vičajna mjesta mjera su mitske čovječnosti i to dakle onda
neupitno – i tjelesnoduhovne i duhovnotjelesne, jer ga obje eti-
mologice zanimaju i on ih pozorno i naoko olako okreće!

Zavičaj je također mjerna jedinica stvaralačke osjetljivosti
prostora teksta, točnije mjesto, konkretno sugeriran prostor,
projicira se filmom teksta kojemu je, međutim, i dijelom. A
osvjetljenje vremenske blizine je ono što najviše zanima pogled
Kunštićeva lirskog junaka kojemu pogled klizi u neočekivano

¹¹² *Hrašće*, Drenovci 2010.

neočekivanu prošlost pa nailazimo na lagan i opušten ton paradoksa, naime riječi su lebdjele i prije čovjeka, ali je sve to zapravo bilo poslije!? Kunštićev lirski junak, imenujući ciklus *Matrice*, voli svoje svezvrijeme i nije sklon kompromisu u tom pitanju. On vrijeme, stoga, iz vremenskog totala naglo kadrira u srednji plan, točnije – desetak sati, da bi napokon priznao kako je vrijeme zapravo prostor pisma, koji je dobar jer posjeduje i mogući međuprostor. A to je prostor sjećanja, dakle egzistencijalnog stila lirike. Međuprostor nadigrava međuvrijeme jer ga zaustavlja i distemporalizira. Zatim Kunštić još više približava kameru (ciklus *Neravnina*), objektiv bira konkretnije objekte pa ulica, kran dizala i konzervativna pozicija za stolom, ispituju i ispisuju levitacijsku misao subjekta. On se pomalo zašeta pa makovićevski kratko deskriptivno zabrblja, ali radije rewindira u spisateljski kriptomisticizam i tu još radije oživljuje tzv. mrtvog autora, nastojeći mu natovariti moguće smislove i pustiti čitatelja opet na miru.

Potom, u ciklusu *Hall*, intima postaje zadanom, intima postaje pismom prijepiske, smanjuje se opseg pjesama, žanrovska minijaturizacija drži unutarciklusnu fabulu, čak i uz jednu opsežniju Metaforu, a metajezična emisija pjesama uočljivo mixa svoje nastupe slabljenja i pojačavanja. Instrumenti performativne moći, olovka, svjetlost i igla, šamanski obavješćuju o neminovnosti užitka u pismu, dapače i govor zovu pismom jer ne skrivaju da su subjekti koji žive samo estetski svijet, pošto je već u ranijim ciklusima neprijepornim uočena faksijska nepouzdanost uza sve te fikcijski aktivne zavodnike: mislilje raznih medijskih pisama.

Ciklus *Bolesti* dovlači subjektu sliku u krupni plan, ali usprkos blizini, dodir neobično raspričano izostaje. Naime, kontakt ostvaruje snimak, zrcalo, okvir, točnije – odgodu – iako

imenovanog – ipak odgodu egzistencijskog potupka. U ciklusu *Mapa*, subjekt propada u sugestiju intimne izvantekstualnosti (*Black*), iako je najintenzivnije moguće okružen drugim medijima–ekranima, od fotografije do filma i interneta, ali svakako i okvira prozora, prostora stranice te napose likovnih konstituta (meandar) koje je u ranijem ciklusu *Neravnina*, kao svojevrsne osnove senzacijskog kretanja prostorom, imenovala pjesma *Geometrija*.

Ciklus *Izumi* zatvara, dakako i dalje otvoreni okvir zbirke, repetira svijest o pismu, svijest o metaforičnosti i doslovnosti pisma, svijest o mediju ne samo pisma, svijest o visokoj svojoj čitateljskoj ovisnosti koju ne namjerava slati ni na kakvu moguću drugu terapiju doli terapiju užića u *Razlici*.

Vrlo pismena zbirka koja zahtjevnost ukupne biblioteke *Knjižnica pjesničkih susreta* održava u sjajnoj formi, dajući ekipi mladežne drenovačke lirike teško zamjenjivog igrača tranzicijskih sposobnosti, spremnog dodati, napraviti antologiju prirodnih, naoko pročitljivih, ali nazaustavljivo učinkovitih asista.

medijska kritika

MACBETH, 1980.¹¹³

Tom Gotovac: *Ja sam nevin!* (1971.)

... jedna od najvrjednijih misli o suodnosima umjetničko djelo-zbilja, kazuje da je u tom vezivu stvarnost zbilje nekako povezana sa stvarnošću umjetničkog djela, ali i da je ta veza potpuno neobavezna u smislu identičnosti. Točno je da umjetnost ima svoj razvojni put paralelan s razvojem kompleksa ljudskih spoznaja i znanja u širokom okviru zvanom opća kultura. Točno je i to da taj paralelizam nije paralelan nego kaskajući, opća kultura za umjetnošću (i pored vizije Cabanne – Resanyjeve o nekakvoj budućoj totalnoj umjetnosti, mogli bismo primijetiti da se ta razdaljina, kaskanje, povećava).

Premda se teatar kao nekakva najaktivnija umjetnička djelatnost često koristi kao oružje za plitki aktivizam i biva prisiljena na šetnju po ravnom štapu, moramo ga, ako ga dakle vidimo umjetnošću, a neupitno je ako uopće išta *vidimo*, takvim i tretirati. Pa razvidjeti njegov obračun s poviješću, naime izvanjskom zbiljom i njenom osrednje zanimljivom, ali nametljivom naracijom.

U sustavu nastajanja kazališne predstave, važno je istaknuti kroz čija će sve iščitavačka iskustva/stvarnosno recepcirajuća/proći tekst drame, da bi se konačno pojavio pred gledaocem /također iščitavačem/. Tu recimo da će to biti najmanje dvije točke u napinjanju luka do konačne igrane predstave. Te su dvije točke: redatelj i glumac o čijim medijumnostima ovisi konačni oblik, igranje teksta, koje možemo nazvati i materijalizirani opis dramskoga teksta.

¹¹³ William Shakespeare: *Macbeth*, HNK Osijek, Rijek, Osijek 1980.

Pojam *medijumnosti* može se shvatiti čisto umjetnički, dakle kao zaliha umjetničkih (i iščitavačkih) kvaliteta redatelja i glumaca, u nekom izvanvremensko-idealnom smislu. Međutim, taj pojam nije niti izoliran niti izdvojen iz konkretna društveno-kulturnog trenutka te su u njemu najčešće vrlo važni sučinioci upravo ti (društvo, kultura, sredina sa svim vrstama utjecaja i značenja).

Dalje, ako uzmemo kao steigerovsko pa stoga i opet neupitno, *ako uopće išta vidimo*, da je *dramsko* jedan od temeljnih načina čovjekova postojanja uopće, onda se svako ponovno uobličavanje drame (pod pisaljkom pisca ili u čitanju čitaoca ili u medijumnosti redatelj-glumac) treba podvrgnuti najoštrijoj i najpozornijoj kritici (avangardnoj, kao, pogglioliovski napisano – čina naprijed i drugačije, stvaralačkog čina koji prezire ustanovljeno). Ta kritika morala bi konstruktivan biti čin, čin pročišćavanja postojećeg, zadanog modela življenja drame i teatra uopće. Umnogome će, međutim, i nužno biti automatska – rezultat ukupnosti primateljevih znanja – spoznaja.

Negativna alternanta toga bila bi praktično aktualiziranje i s tih pozicija pucanje metcima u prasku: Dekadentno!

Sada već možemo uvrstiti poneku od ovih vrijednosti u raspravu o *klasičnom* u teatru (klasični pisci, odnosno klasična djela i klasičan način izvedbe, glume, postavljanja predstave). Ako ostavimo ukraj raspravu o tomu koji su pisci i djela klasični i po čemu te zašto ih nazivamo uzornom umjetnošću uopće, onda ćemo se pomalo upustiti u razmišljanje o klasičnom izvođenju dramskih djela, odnosno baš i upravo tih, klasičnih. Smjelo ćemo taj problem postaviti u samo dvije-tri kratke naznake: Klasičnim se igranjem nekog djela može smatrati kataloški potpuno uvažavanje svih, u tekstu dramskog djela zapisanih, znakova i njihovo materijaliziranje, opisivanje na

sceni. I to se igranje može invarijantno pojaviti, s obzirom na scenski Rezultat, ovako: a) pasivno (prema napisanom djelu), b) aktivno (b)1) afirmativno, b)2) negirajuće, b)3) problematizirajuće), a što ovisi o *medijumnosti* (njenoj kvaliteti) ili čak samo o prisutnosti te medijumnosti.

Neklasično izvođenje teksta nužno je intenzifikacijski problematizirajuće u odnosu prema originalu, ali što ne znači da je Katalog manji ili nekvalitetniji (nekakvo nekonvencionalno postavljanje predstave, nedvojbeno je, može i te kako biti umjetnički uspješno, ali da bi bilo uzorno, moralo bi zadovoljiti načelo Iscrpne izvedbene uvjerljivosti Pisanog Kataloga). U vrijednost koju smo nazvali Katalog, potrebno je uvrstiti i sve druge, prateće izvantekstovne karakteristike pa tada tekstom čitati i punu opremu predstave. One također ovise o društvu, vremenu, trenutku, općoj kulturi, *povijesnom iskustvu umjetnosti* i, dakako, jasno je reći – nisu samo *prateće* nego su čisti integral izvedbe.

S obzirom na to da mi u ovom i svakom trenutku i s današnjih iskustvenih nasada prepoznajemo Shakespearea klasičnim, i to klasičnim u svakome trenutku i sa svakih kadagod dolazećih iskustvenih nasada, a *Macbeth* reprezentativnom njegovom tragedijom, možda i glavnim *crnjakom*, malo ćemo *osvijetliti* izvedbu osječkog HNK u odsjaju tih nekoliko krhkih, naprijed napisanih, postavčića. Osvjetljenje o crnilu.

Ne čineći gotovo nikakvih pomaka u *Katalogu teksta*, ova je predstava uspješna biti korektno i lijepo (ali tiho) govorenje Shakespearea. Najklasičniji odnos prema tom govornom dijelu igranja imao je protagonist Nenad Indić, čineći nam se i u pokretu najlježerniji, ali ne i odgovarajuće stiliziran. Sličnu zamjerku o adekvatnosti dodjeljivanja uloge mogli bismo izreći i za Lady Macbeth, Ružici Lorković (odlike – vrsna dramatičnost i

osjećaj za mizanscenu), ali, nažalost, glumeći Medeju, a ne Lady Macbeth. Ostale uloge raspodijeljene su prema studijskim mogućnostima ansambla.

Katalog teksta primamo iz prijevoda Josipa Torbarine, čemu je ne prigovoriti, a redateljski i scenografski posao neupitno višestruko problematično radi Petar M. Teslić, u čemu mu srećom odmaže kostimografica Mara Finci, a neobično ga podupire koreografica Vera Isajlović.

U glumačkom sastavu vlada načelno jaka kooperativnost, ali pojedinačna kataloška korektnost i medijumna uvjerljivost teško nadoknađuju redateljsku diskonceptiju. Idemo opisati medijumnu uprizorenost svih likova, odnosno samu interpretacijsku medijumnost glumaca.

Lik Duncana gromko i lako izvodi Isidor Munjin, Malcolm zamjerno zabavno šalje sjajan student Ivan Brkić, Donalbaina razgovjetno i pokretno scenerira Tomislav Binder, Macbetha napoleonski suvereno dinamizira Nenad Inđić, Banquo uzbudljivim mirom provodi Đorđe Bosanac, Macduffa u ponečem uznemirujuće mirno interpretira Milenko Ognjenović, Lennox plošno i ukočeno, ali i redateljski nedotjerano Augustin Halas, Rossa izvodi uvjerljivi mladi reljabašićevski sljedovatelj Damir Lončar, Menteitha prerutinski ili preekonomično izvodi solidno raspoloženi Mile Pešut, Fleance sasvim korektno scenerira Filip Svetina, Siwarda ritmično točno prenosi Almas Tudaković, Mladog Siwarda visokotalentirano sugerira Davor Panić, Setona uzorito oslikava Nina Tabaković, Vojnika neobično presugestivno signalizira Velimir Čokljat, Vratara komičarski naznačava Ico Tomljenović, Škotskog Liječnika naprosto naznačava Stjepko Janković, Ubojice Zdravko Pavlović i Slobodan Filipović gotovo uspijevaju ojačati ukupni horror, Lady Macbeth je u rukama uvijek jake i uspješne rutinerice-

većih likova Ružice Lorković, Lady Macduff je prema redateljskoj ekonomiji ideja prenijela Ela Budić, Dvorsku Damu profesionalno izvela Eliza Dobrić, a najveće uzbuđenje publike stupa energijom izvedbe Triju Vještica gdje se erosom i nadredateljskom kreacijom izlažu studentice – zavodljiva Vlasta Ramljak, auralna Anita Schmidt te opasna Jasna Kovačević, dok Hekatu neumoljivo izvodi Radoslava Mrkšić.

Nekoliko je stvari o kojima možemo kritički govoriti, a to su:

1. inkompatibilna ideja o Macbethu – Napoleonu koja, stoga, islabljuje svojenoseće tekstovne zalihe tragedije. Tako je Macbethu oduzela egzistencijalni dramski karakter samosvojne zločinačko-tragične ličnosti (u predstavi kao kategorije identiteta konkretno ostvarenog, odglumljenog). Time se, prividno, dvostruko potkrjepljuje, na planu mimetičnih naboja, Volkenscheinova izrijevka: *Tragedija je uvijek prikazivala događaje od maksimalno važnog kolektivnog značaja*. Taj se privid raskrinkava u gubljenju dimenzionalnosti djela. Na mjestu jedne trodimenzionalne umjetničke skulpture, vidimo dvije nedotjerane, svjetlosno loše osjenčane fotografije: M i N. Sad nam je jasno u koju je zapravo klopku glavni glumac upao i zbog čega nije uspio izoštriti mimetičko opažanje radnje (F. Fergusson).

Tu se zamisao pokušalo potkrijepiti kostimografijom koja je, osim jednog vjerojatno slučajnog poteza (vidjeti dalje u tekstu), bila vrlo tužna (i za jednu klasičnu tragediju pretjerana).

2. Scenografija, koja je kanda sama za sebe imala neke potencijale, nije ih baš nabojitim previše pokazala. Dijapozitivima su dobro naznačeni psihodelični prostori iznad glava glumaca gdje su katkada vrisnuli ključni momenti sudbinskih nadređenosti.

Ne znamo da li je to slučajan kostimografski potez, tehnički samo moment, ali je dobar podudar u sjajnosti plastične mase od koje su rađene čizme svih muških likova i onoga od kojeg su rađeni kostimi vještica-suđenica. Na taj se način stvorila zrcalna projekcija prema kojoj su koraci svih likova posljedica vještičjih pokreta i prorijeka. Glavni ženski lik nema nikakav takav bliješteći detalj pa bi to moglo značiti, a i znači, da je ta ženskost bliska vještičnosti oporbom/podudaranjem zloće, ali baš tragičnom zloćom ovoga svijeta, a ne sjajnim zlom natprirodnih sila.

Gluma mladih studenata glumaca čiji ćemo razvoj nastojati pratiti, upravo je karakteristična za nenamjerno lomljenje ritma i harmonije cijele izvedbe predstave. Od jednog klasičnog i standardnog Velimira Čokljata te opuštena zezancije vlastite uloge, ali i tek opće komunikativnosti sa scenom i publikom, a manje s drugim glumcima, koju smo takvom primijetili kod Ivana Brkića, pa do sada već (u vlastitoj režiji) prepoznatljive (iako ne i primjerene) duhovitosti i prostorne lucidnosti (koja se umiljava govornoj grotesci) Damira Lončara, Davor Panić svojom je epizodom uspješno dinamizirao razvedenost izvedbe.

Rockerska zamisao suđenica nije toliko niti strana današnjem gledaocu, ali je u pitanju njena ozbiljnost u odnosu na koherentnost izvođenja tekstualne zalihe. Kao tek vizualna provokacija nedovoljno uvjerljiva, ideja ima nešto nedovršeno. Zmijsko uvlačenje i vijuganje u scenskom je postavu moglo dati naznaku sveprisutnosti zlokobnog prorijeka, ali je to nešto drugo u odnosu na složeniju ideju čovjekova života – lutkarske predstave.

Zaključimo: stvaralački čin redatelja ove predstave razvodnio se uvrštavanjem raznorodnih funkcija u odnosu na pojedine razine predstave. Kompletnom *Katalogu teksta* sklisko je opor-

bio eliptične Kataloge svojih ideja i pogrešne pravce medijum-
nosnih zahvata pojedinih glumaca.

LEONARD COHEN, 1987.¹¹⁴

Tom Gotovac: *Ja sam usamljeni nosorog. HATARI!* (1981.)

Vladislav Bajac, jedan od najustrajnijih i najuspješnijih prevodilaca suvremene angloameričke poezije (s Vladom Kopiclom sačinio onaj izvrstan *TRIP*, vodič kroz suvremenu američku poeziju), pripremio je knjigu izuzetno pažljivo prorađenih prijevoda Leonarda Cohena.

Sama knjiga opremljena je vrlo luksuzno, iako krhkog opsega od četrdesetak stranica, za ljubitelje Cohena bit će, takva mala – velika, naime – veliko iskušenje, jer, dakako, svaki stih toga autora savršenije no što je to moguće prepisuje od svakoga tko misli da je ikada bio lud od ljubavi i još potpuno svjestan toga, pa čak i pomišljao da to znade izraziti, izreći, pače – napisati. Užasno je i pogubno to osvijestiti, ali možda je tako ipak i puno lakše; naime doista se ne trebate truditi govoriti ljubav s naporom, kada možete pročitati Cohenov stih koji točno i, dakako, još puno točnije od Vas, znade što to govorite kada govorite ljubav. Tada, sjetite se, govorite vjerojatno najsmješnije stvari, *ever*.

Pored dvadeset prijevoda Cohenovih pjesama u knjizi se nalazi osam color fotografija autora, nekoliko intrigantnih prozno–esejističko–biografičnih zapisa, ulomaka iz tih, takvih zapisa i opširniji Bajčev razgovor s Cohenom. A pjesme su koma! Ovu sigurno znate:

*Pitam se koliko ljudi u ovom gradu / živi u iznajmljenim
nameštenim sobama./ Kasno uveče kada pogledam napolje u
zgrade / mogu se zakleti da vidim lice u svakom prozoru / kako*

¹¹⁴ Leonard Cohen: *Šta ja radim ovdje*, Novi Sad, 1987., *Ten*, Osijek 1987.

mi uzvrća pogled, / i kada se okrenem nazad / pitam se koliko ih se vrati svom stolu / ovo zapiše.

KOMA !

Onaj tko ne zna da je Cohen već od početka svoje karijere i prvih zbirki pjesama (*Hajde da usporedimo mitologije*, 1956.), bio smatran za jednog od najznačajnijih mlađih kanadskih pjesnika i da je, još važnije, pored romana (npr. *Omiljena igra*), počevši od 1967. pa do 1984., vinilizirao devet albuma, neka kupi ovu knjigu, sazna sve to iz nje, nađe te neke ploščice. I na kraju još o tome svemu pita svoju intimnu egzistenciju, ona prži po mjuzi Cohena – najbolje u našem životu.

JOY DIVISION, 1988.¹¹⁵

Tom Gotovac: *Sve je režija, sve je u stvari neka vrsta zavjere.* (1986.)

Pojava knjige prijevoda tekstova, odnosno slovcanih tekstova–nosača glazbene skupine *Joy Division*, može potaknuti razgovore o nekoliko stvari. PRVA je vezana uz prilično oštro odbijanje jednog dijela kušača proizvoda pop glazbe – odijeljeno otiskivati i odijeljeno promatrati slovcanotekstualni *dio* ukupnih glazbenih sastavaka. DRUGA je *stvar* vezana uz prvu, a tiče se imenovanja koje ovaj prikaz koristi za pristup knjizi. Riječ je o sintagmi slovcani tekst, sintagmi koju koristim da bih naznačio nesumnjivo i to da je glazbeni pop sastavak s uključenim *rječitim vokaliziranjem*, u širem, ali i vrlo točnom smislu također – tekst, ali i da njegovoj otiskanoj *dokumentaciji* ne možemo odreći mogućnost samostalnog primanja.

Jasno, taj prividni terminologijski obračun jednostavniji je s podrazumijevanim medijalnim obzorom pismenosti, u kojemu onda ležerno – baš ukoliko i nepomirljivo – razgovaramo o književnoj, poezijskoj funkcionalnosti tako od cijelog glazbenog sastavka odijeljenog *rječitog* dijela. Kad se zna da dobar broj glazbenih sastava već na samim vinilnim albumskim objavljivanjima ima običaj na papiru tiskati te *slovcane tekstove*, onda postaje jasnije da u problemu odjeljivanja naglasak pada upravo na takvu vrstu promatranja – književnosnu. Doduše, u slučaju pisanja i razgovaranja o ovdje *proživanoj* knjizi, taj *problem* postaje izrazitiji zbog posebne odluke *duha* ove već osam godina nepostojeće skupine da upravo s tekstovima postupaju (*slovcanim*) različito od spomenutog *dobrog broja* zapravo većine sastava. Osamdesete samoubijeni Curtis nije bio

¹¹⁵ Joy Division: *Svetla u podrumu duše*, Niš, 1988. *Ten*, Osijek 1988.

za to da njihove albume prate otiskivani tekstovi. To, dakako, ne mora ništa presuditi nekom potencijalnom književnosnom primanju ipak makar i naknadno zapisanih tekstova, ali njihovu primanju može i te kako zasmetati loš prijevod kakav je recimo prije nekoliko godina u onim kriminalnim *Stereo stihovima* nudio Dragoslav Andrić, a od kojeg je ne suviše bolji ovaj prijevod što ga objelodanjuje knjiga u izdanju *Studentkulta* iz Niša. Srećom, u ovom prijevodu ne odjekuje više *zmajevski* rimovlasnički *osjećaj* kakvim nas je podario Andrić, ali još većom srećom, ta knjiga otiskuje i originalni engleski tekst i ostavlja valjane mogućnosti čitanja i onima poezijske nakane čitalačkog traganja, ali i onima drugima (ili – prvima).

A ostaju još i TREĆA i ČETVRTA *stvar* za razgovor uz tu knjigu. *Treća* je sociokulturologem, nažalost, uvelike loše pisan, čitan i iščitavan, dakle, socioPOTkulturologem – DARK, s jakim estetskim emisijama u različitim umjetničkim poljima.

Što se toga tiče, ipak će ponajbolje biti sačekati najavljeni tematem časopisa *Quorum*, tematem, preciznije separat *tamni zvuk* koji će toj pojavi prići s najpotentnije *inputne* – GLAZ-BENE strane, ali pisan *Quorumovom* književnom estetološkom intermedijologijom bučnog melankolijskoga *outputa* Razlike. I Malešovim crnobijelim badgeom na osječkom performanceu 1983. godine, ali sada bez Maka i Mazura.

Četvrto, a to je već to potonje iz prethodne rečenice, čitajte u tekstovima mladog hrvatskoga pjesništva.

Usput, knjiga je unutar ove 1988. otisnuta u već tri izdanja.

MILAN ŽIVKOVIĆ FRENŠTACKI/SAMUEL BECKETT: HEY JOE, 1988.¹¹⁶

Tom Gotovac: *Trg maršala Tita je vrlo značajan. Kada sam ga upoznao, u vrijeme NDH – kada sam došao u Zagreb 1941. godine, mislim da se zvao Trg Adolfa Hitlera. Prije toga, za vrijeme stare Jugoslavije, zvao se Trg kralja Aleksandra, a nakon rata preimenovan je u Trg maršala Tita.* (1988.)

Predstava je za predložak postavila dva kratka Beckettova teksta iz šezdesetih, odnosno sedamdesetih, *Eh Joe* i *Koraci*, pa se tako i zove. Beckett se tamo bavi potrošnjom subjektivne stvarnosti do kraja: sami tekstovi su kratki, nekoliko stranica, a u svakom je jedan lik, više-manje nepomičan, i glas u njegovoj glavi, a onda i to nestane. *Eh Joe* je izvorno napisan za televiziju. Vjerojatno se Beckettu sviđala ideja da na kraju ostane samo televizijski šum kanala koji je prestao emitirati pa je egzistencija razotkrivena kao emisija zbilje, sa svim mogućim tehnološkim reperkusijama. Odnosi su prikladno elementarni: Joeu se odjavljuje žena, a May (mislim da je to ime lika u *Footfalls*) majka. No, predstava priču igra obratno, tj. unatrag, pokušavajući rekonstruirati, odmotati, rewindirati ne samo tu – na početku nestalu – subjektivnu bilješku nego i tjelesnu nažočnost likova.

Predstava, ukratko, započinje kao normalno uprizorenje kašnog Becketta – sve sivo-crno i nepomično – a završava kao neko *normalno* realističko kazalište, što je nesumnjivo projekcijski cilj. Igraju studentice glume, majku Mirna Miličić, May i Joeovu ženu Jasna Bilušić, a u ulozi Joea se iz establishmenta jugoslavenskog modernog kazališta pridružio Boris Bakal.

¹¹⁶ Milan Živković Frenštacki/Samuel Beckett: *Hey Joe, Koraci*, Zagreb 1988. *Ten*, Osijek 1988.

Predstava je napravljena u fotografskom studiju u podrumu Akademije dramske umjetnosti. Izbor izvedbenog prostora se bitno odmaknuo od ispitnih predstava, a pošlo im je za rukom i dignuti samu fotogeničnu afilmičnost izvedbe kao da je ukupna predstava neka vrsta jake predsnimateljske probe, ozbiljan studijski rad filmskog odsjeka ADU. Scena je, naime, *neki stan*, pa je opremljena fassbinderovski: gramofon, ploče, krevet... i napravljen je sasvim domaći ugođaj, tako da je predstavi dekonstrukcijski sugerirana, zapravo dopisana aktivna tjelesnost izvan vremena i trajanja predstave, čime se visokoaktivno ostvaruje neočekivana analogija filmskom postupku pretapanja gdje pre- i afterpredstavna zbilja postaje zbilja iz emisije koju Likovi dalje primaju.

Predstava je izvođena za gledalište od oko 12 ljudi i to je osjetljivo iskustvo koje, međutim, omogućava spomenutu konceptnu, ali, realno, **srećom**, neaktivnu (nisu naime pomodno prskali publiku ili bojali ili stimulirali u kakav epizodni performance...) interakciju već elaboriranog tematskog egzistencijalizma.

Nakon predstave, spomenuta koncepcija pretapanja je carverovska, naime najopuštenije i nepretencioznije meditativna *...until the room went dark*, kako to lijepo kaže Carver na kraju te legendarne priče *O čemu govorimo...*, koja je poslužila kao fragmentni predložak.

Poslije predstave je svirao *Sin Albert*. Stvarnosni realizam, prenježan i krhak, opako krhak, prelucidno renovantan i lofi noiseičan, s nostalgijom na povijesnu egzistencijalnu buku avangarde, sve skupa, i držim da bi upravo tako replayirao na upit o režijskoj poetici sam MŽ.

*fIREHOSE, 1989.*¹¹⁷

Tom Gotovac: *Sve je podređeno disanju.* (1994.)

Poslije koncerta skupine *fIREHOSE* bilo je jasno jedno – grupa *SEXA* je najbolja samo u Europi. *fIREHOSE* su, naime, iz Ohia i rujanskom zagrebačkom slušateljstvu su ipak svojom kakvosnošću bili iznenađenje. Očekivao se zapravo jedan solidan koncert solidnog svjetskog banda, a uz dvjestotinjak minuta zakašnjenja dočekan je solidan koncert, ali izvanrednog banda. Pržioničarski zvuk kakvim su napunili Kulušićevu dvoranu nije se očekivao, čak ni uz potpun uvid – usluh – u njihov posljednji album *fROMOHIO*.

Sastavak koji sada pišem o tom koncertu ima datumsku sudbinu listopada i ja, dakle, nakon skoro puna dva mjeseca pokušavam obnoviti svoje tadašnje utiske. Ovo napominjem zato što sam stjecajem okolnosti (Goran mi nije snimio *fROMOHIO* kad je čuo da sam naručio ploču, koja, međutim, uobičajeno i debelo – kasni) spomenuti album slušao zapravo samo prije toga koncerta i tek preksinoćnjim i večerašnjim slušanjem posuđenog snimka pokušavam prizvati sliku koncerta u Kulušiću. A to mi uz slušanje studijskih njihovih zapisa ide dosta teško. Upravo sam frendovima preksinoć ispred Wallosha nakon prvog preslušavanja posuđene vrpce, pričao o tomu kako kroz studijski snimak ne čujem onaj koncertni nastup. Snimak je, album je puno prozračnijeg sounda. To, evo, nije nikakva negativna oznaka, ali ta prozračnost albuma tek uz duže preslušavanje ističe i ono što je u živoj izvedbi bilo – vidljivo. Riječ je o zapanjujućoj sviračkoj usviranosti i preciznosti koja

¹¹⁷ *fIREHOSE, Koncert: Kulušić, Zagreb, rujan 1989.* (LP *fROMOHIO*, SST, USA, 1989.) *Heroina, Osijek – Zagreb 1991.*

se u (najboljoj na svijetu) ritam sekciji, kompletno nastavljenoj iz *Minutemana* (Mike Watt i George Hurley), iskazuje kao svemogućí melodijski skretničar. Vrlo kratke skladbe u kojima se po nekoliko puta mijenja ritmička slika, u live izvedbi su se stapale bez ikakvih omaški bez ikakvih – osim planiranih – inadekvatnosti. Punk energoidnost, kontrolirana na razini Edove gitare – skoro gestom Sonic Youth suverenosti, u folk-funk-punk odjeljcima nas naslušuje *Meat Puppetsima*, što se može reći i za baladične dijelove *fROMOHIO* albuma, ali se na samom albumu nigdje ne čuju *Hüsker dü*-vibre i neobični noise-zid što ga Hurley koncertno čini melodioznim, i to je posve atipični noise kakav nisam čuo nigdje. Brzina i žestina su, međutim, ponavljam, samo trenutci, dijelovi njihovih skladbi, koji se kontrapunktno izmjenjuju s povremenim zamalo countryjem pa zatim strahovito drukiranim: otkvaćio! Viki i Dijana su pali na punk-hardcore brzinu prividnih mjestimičnih prljanja, a Ljerka je kasnila na posao. Frendovi i ja smo se složili o *SEXI*. A svo vrijeme su vlakovi harali kroz ljepljivohladnu dorsovsku noć.

PROTONOISESLAWONISCHE KUNST, 1990.¹¹⁸

Tom Gotovac: *Jebeš državu koja ima porez na knjige! Jebeš vladu koja je donijela zakon o PDV-u! Jebeš vladu koja je uvela porez na dodanu vrijednost! Koja je to vlada koja nabija porez na knjige?* (1998.)

O Majkama, o Vinkovcima

Čini se da vinkovačka tvornica opeka Dilj proizvodi ponajbolji materijal za gradnju garaža. Hrvatska garažna recimo indie scena bez *Majki*, *Satana Panonskog*, *Pokvarene Mašte*, *Kaotičnih Duša* je apsolutno nezamisliva!

U svojoj prepovijesti svi ovi bandovi su vezani uz 1980. i glazbene skupine *The Užas* i *Pogreb X*. U međuvremenu se *The Užas* pretvorio u stripovsku radionicu alter stripera Dubravka Matakovića (luđački crnoduhovitog, hororesknog Jaccovitijevca), a *Pogreb X* je rodio samog Satanu i (njegove, neko vrijeme) *Majke*.

Bum SB!

Nikakva industrijska dosjetka ne pomaže da nakon eksplozije hadovske grupe *BUM* iz Slavenskog Broda izvučemo koji žešći bandovski događaj u osamdesetim godinama, osim nešto gušćeg hc brljanja *VAU 3*.

Grozomora u PS

Slično je i s Podravskom Slatinom, u kojoj nakon nedovršene projekta dark punk dance floor banda tada (1985.) se-

¹¹⁸ *Heroina*, Osijek-Zagreb 1990.

damnaestogodišnjeg MŽ-a, vlada brejkerska *Grozomora*, studentskim okolnostima nestabilnog djelovanja.

Slava Panonije

Slavonska Požega, s mogućom žitnom dosjetkom o zlatnoj dolini, prašila je sredinom osamdesetih dobar rockabilly (*EX*) i nažalost nesnimljen postdivision grupe *Žak Fatalist*. E, ovi posljednji imaju i neke veze s pržioničarskim noiserima *Married Body* o kojima će dalje biti više teksta.

Nešto manje teksta zaslužuju i nestabilni, ali jaki hc-ovci *Apatridi*, osobito poštovanog fanzinskog statusa.

Essekborg (naziv koncerta grupe *Spünk*)

Svašta se kratkotrajno događalo u osamdesetim godinama Osijeka. SC-ova ploča više osk bandova *Pogonsko gorivo* stimulirala je jedino ono što se i tada vidjelo i čulo kao (tada) jedino vrijedno – *Roderick*.

Na toj ploči nisu bili posljednji neuvježbani ramonesovci, koji su se raspali prije tri godine (*Vibra Junkers*), a bez snimka su se izgubili i izvrsni azrijansko fankični postpunkeri *No Passaran*, namrijevši svoj najbolji bijeli fanky – s *Peeping Tomom* (vidi dalje!), a uz ključno ime osječke koncertne pop scene *Roderick* (s konačno otisnutim Lp vinilom), pojavili su se u KNJIŽEVNOM tekstualnom sponzorstvu velvetyouthnični *Galebovi*. Kratak bljesak uz udio ostarijeg karizmatika Šljama nije još donio definitivnije rezultate (pa se čak niti raspali nisu konačno).

Povratak najavljuju darkeri *Glad* s dosljedno division-filmom, a čeka se i učinak razrijeđenih melodienoisera *Astro-zombie*.

O *Road Runnersima* i *Spünk* malo dalje u tekstu slijede šire bilješke.

Osječki Koncerti – Kazetna Produkcija CMSC

Centar mladih (osječki SKUC) Studentskog centra Osijek prati sve svoje koncerte audio snimanjem. Ti snimci se zatim umnožavaju u deset komada kao svojevrсна nekomercijalna, ali informativna (promotivna – za bandove) produkcija koja se (pola naklade) dijeli kritičarima, a ostatak se stavlja u prodaju na štandovima CM prije koncerata.

Bilješke o *Married Body*, *Pokvarenoj Mašti*, *Satanu Pannonskom*, *Kaotičnim Dušama*, *Road Runnersima* i *Spünk* načinjene su prema tim snimcima.

MARRIED BODY, 1990.¹¹⁹

Tom Gotovac: *Ne volim anarhizam u životu jer je to smeće, ali u umjetnosti sve što je valjano napravljeno u dvadesetom stoljeću, sve je bilo anarhizam.* (2001.)

Boja metalnog stakla u brznoj noise gitari *Married Body* je sound koji svakog dosebedržećeg zaljubljenika bijele buke odmah ukokava.

Married Body nevjerojatno lako i savršeno usvirano dere zvukovlje ohlađenog teškog metalcore galopa u kombinaciji sa slow-prijetećim međudijelovima.

Takvi napregnuto lelujući međudijelovi s blago melankolijskom intonacijom – obično se rasturaju u ritamsekcijском core bombardirungu.

Stakleni dark led u boji *Married Body* gitare čini se da potječe od božanskih roditelja – *Sonic Youth*, spasilaca i obnavljača gitarskog sounda. I upravo tako nekako kako su *Sonic Youth* uz lelujući compact noise izvlačili i pasaže sporog, slobodno plivajućeg – apstraktnog gitar lutanja – tako i *MB* strukturiraju svoje stvari.

I još je jedna sličnost s roditeljima slučajna, ali prisutna – duh *Joy Division*.

Naime, dok posao *JD* uspoređivanja kod *Youtha* i možemo obaviti relativno lako ukazivanjem na njihovo osnovno utemeljenje ukopnog zvuka – u, dakle, vrlo proširenom skidanju sinusoidno polutonske bas melankolije u iz *She's lost controle*, dotle je usporedba *MB* s *JD* tako teško konkretnim opimjerenjem dokaziva te ju je skoro loše i spominjati. Ali.

¹¹⁹ *Heroina*, Osijek – Zagreb 1991.

Recimo, amelodijska vokalna slika želi nas uvjeriti da je to što se izvodi: submelodijsko repetitivno pjevušenje uspavanki, ali se to u realizaciji pretvara u jezivi horror negativ i tu negdje nije loše niti isključeno jedno posredovano prisličenje. Naime, ako idemo u toj usporedbi preko *Mizarovog* vokala, a koji nedvojbeno nastoji skinuti Curtisa, onda možemo nastaviti da *MB* vokal takvu bas boju razderuje inervacijom gitarske ži(v)čnosti!? OK?

Mnogo je tu različitih tragova. Možda najuvjerljiviji dokaz temeljnog rockerizma pruža stalno prisutan poludjeli hardcore druk, čiju opet glazbenu pamet pokazuje pažljivo raspoređena aritmičnost pojedinih dijelova koji se, međutim, potpuno prirodno sunovraćuju iznova u otežalu core deračinu, vrlo raznolike te sklapne, dakle ukupne strukture oslonjene na koncentriranu i preciznu ritam sekciju.

Dok na planu svjetskih usporedbi *Married Body* i možemo kontekstualizirati uz pomoć *Big Black*, *Killdozera*, božanskih *Sonic Youth* i *Sexe*, dotle u domaćim relacijama ostaje jedino uvjetna žanrovska usporedba prizivkom *Industbaga!*

Požežani prže ložački!

WELCOME TO THE WAR, 1992.¹²⁰

Tom Gotovac: *Umjetnost je, po svojoj suštini, ekshibicionistička. Osnovni je poriv predstavljanje, performance.* (2002.)

Predstava *Dobrodošli u rat* načinjena je prema Špišićevu dnevniku bez datuma *Provjetravanje kaosa*, bjelodanjenom u četveroautorskoj dokumentarističkoj knjizi *Slavonska krv*.

Osnovnu dramatizaciju teksta obavljao je sam Špišić, dok je završno dramatizacijsko skladanje izvršio redatelj predstave Milan Živković (kojemu je to bila, eto nevažna kuriozuma, diplomatska predstava na zagrebačkoj ADU), uplićući u teksturu i dijelove tekstoiva sukknjigovnoga (iz *Slavonska krv*) i sunovinskog Špišićeva kolege Darija Topića, a čineći to kako bi supostavio adatacijsku strukturu *Provjetravanja kaosa* kronološkičnosti preciznog Topićevog pisma.

U kazališnoj izvedbi oblikovano je nekoliko planova zbilje i stvarnosti gdje jedni druge osporavaju i projiciraju se međusobno. Redateljska projekcija tu, uz jaku pomoć autora skladane glazbe (Igor Valery), ozvučuje prostore glazbom noise-estetike ili citatne noise estetike (Cole Porter, *Bauhaus*, *Borghesia*, *Joy Division*, *Nick Cave and The Bad Seeds*) i uspostavlja tihi lucidnu tezu: kreativnom estetskom bukom protiv destruktivne povijesne buke. **Glumački hiperuvjerljivo i suvereno, umnožavajući potrebne osobnosti u zadanim okolnostima dramske priče**, mijenjaju se točke zbiljnog gledišta, medijska kamera, koja je ultrauvjerljivo scenografski (Robert Milašinčić) komprimirana i reprojicirana u kocku kuće koja leti u zrak, je najopterećenija zadaćom izvješća, ali joj se krležijanski meta-

¹²⁰ Milan Živković/Davor Špišić: *Welcome To The War*; Davor Špišić – tekstovi, Milan Živković – režija: *Dobrodošli u rat* (HNK Osijek, travanj 1992.), *Književna revija*, Osijek 1993.

fizički Zloslutnici/Harlekini supostavljaju, s očito neravnopravnom prednošću odsuća nestrpljenja u izboru mogućnosti Odlaska. Ljubavni trokut je u takvoj konstelaciji spasonosan geometrijski oblik naspram prethodnog kubnog overloada destruktivne sudbine koju odijeva subrealistički dark kostima (Sunčica Mraković). Metafizički, ali i metateatarski Harlekin Zla, osim ravnodušnosti likova između kojih se kreće i strpljenja, zabavlja se i zrcaljenjem Opcija, ali uvijek tako nekako lakih opcija Smrti.

Adrenalinski napunjeni likovi tako prepunjeni zapravo su nekako i gotovo lirski melankolični, no smiruju se do opuštanja paradoksalno – samo uz blizinu fronte, stvarnost se ilustrira nekim bučnim prijevornim (tzv. počecima sukoba) na rubovima grada, na njegovim ruralnim produljenjima.

Bitnim se redateljskim i dramaturškim dijelom predstave pojavljuje i niz cedulja postavljenih po svim sjedalima u gledalištu, naime riječ je o obavijestima da će, ukoliko u stvarnosti izvan predstave dođe do objave Opasnosti bilo koje vrste, dežurni vatrogasac-sigurnosni čuvar osobno ući u gledalište i o tome obavijestiti posjetitelje. Sve ostale objave opasnosti potrebno je primati estetskom informacijom iz zbilje predstave. Nije kuriozum nego činjenica da su predstave izvođene u inverznom odnosu gledališta i publike, naime – pošto je krovno fizičkog gledališta bilo oštećeno i nesigurno – predstave su izvođene tako da je gledalište improvizirano postavljeno u dno pozornice i okrenuto prema prednjem dijelu pozornice – na kojem se nalazi gledalište, ali se zapravo tako izvodi povijesna pa stoga i sveukupna fiksijska priča.

Predstava koja vrhunskim transmedijalizmom (medijska informacija potvrđuje i osporava onu povijesno zbiljsku) pri-

kazuje svoju autoironičnu i igralački metateatarsku naslovnu pozivnicu! Filmski *Mefisto* bi pozavidjeo.

Nije sigurno niti jasno nije li upravo zbog dijela Topićevog teksta kojim predstava i završava, intendant HNK izbjegao odvesti predstavu izvan Osijeka, iako je bilo za očekivati da ta predstava nakon premijere odigra u sljedećih trideset dana barem isto toliko turnejskih izvedbi.

Predstava je značajna jer je usred rata izrekla savršeno savjesnu i bezobzirnu art – psovku svakom pokušaju neopartizanstine i ratnoherojske euforije, otklonila je mogućnost postaviti bilo kakav socrealistički zahtjev osječkoj i slavonskoj kulter-skoj samosvijesti. Realni traumatizam umjesto budničarstva, trash nasuprot – monumentalizmu, dignitetno luserstvo nasuprot trijumfalizmu.

DUBRAVKO MATAKOVIĆ, 1992.¹²¹

Tom Gotovac: *Isus Krist je kralj performer*a. (2002.)

Prije pojavljivanja stripa u tako neobičnom i sjajnom ko-produciranju kakvo se može odčitati u nazivlju izdavača stripa *Pterodaktiličarstvo za početnike*, Dubravko Mataković je prvi ratni svezak *Prot pictures* objelodanio u posebnom broju strip magazina *Patak*, izdanja koje nosi dataciju 1991., ali je u Osijek stiglo u debeloj 1992. i to samo nekoliko dana prije stripa čije su faktomarginalije nadnaslovljene ovoj bilješci. Dakle, nekako u rano ljeto 1992.

Dubravko je Mataković svakako stripovski autor kojega nije potrebno ni pokušati uspoređivati s bilo kojim drugim u povijesti hrvatskog stripa, premda bih ja rado spomenuo neusporodivog Andriju Maurovića.

Mataković je svoj underground – standard, prepoznatljiv već po jakovitijevstvu u načinu prepunjavanja kadra, u ovoj ratnoj fazi približio ponajviše standardima crteža iz stripa o Alanu Fordu i, moglo bi se reći, time zadovoljio izrazito omasovljenje recepcije kao i bezumno približavanje te protičavanje zbilje njegovim crtežima, tj. njegovim stripovima i to u dijelu njihove najapsurdnije destruktivnosti. Autor, međutim, bespogovornog strip-trasha, kako zapaža kolega Darko Jerković u nekoliko navrata. Od početka 1992. stalno nazočan na stranicama izdanja *Glasa Slavonije*.

Vinkovci, gimnazija, zid i sredina sedamdesetih... U možda suviše objašnjavanje svakog od tih dijelova, može se poći

¹²¹ Dubravko Mataković: *I jope Prot Pictures – Pterodaktiličarstvo za početnike* (Vladimir Nazor Sisak + IPD 3. operativne zone + B - GRAF Zaprešić, Sisak 1992.) *Književna revija*, Osijek 1993.

bilo kojim redom, stoga će ovaj tekst tako i učiniti, a pri tome neće inzistirati na bilo kakvoj hijerarhiji jer se ukupnija slika sagledava tek isprepletanjem koje je dakako ponajbolje izveo sam Mataković.

Zavičajni ornamenti. Kod Matakovića se isprepliću vinkovački zavičajni ornamenti: Šokac, jabuka, prase i Mali Ivica. I posve neiskusnom čitatelju stripa prve tri slike neće biti nimalo tajanstvene u svojoj vezanosti za Vinkovce, dok će slika i lik Malog Ivice svoju najbogatiju konotativnost otkrivati tek upućenijima. Međutim, odmah valja reći kako pod upućenijima ne smatram samo kušatelje glazbene i umjetnički alternativne vinkovačke scene, a što znači na one koji znaju tko je Ivica Čuljak alias Satan Panonski (rock glazbenik, fanzinski pjesnik, punk slikar), nego još više mislim na one koji su fanovskom strpljivošću svladali svijet priča Dubravka Matakovića i poznaju njegovu neumoljivu dekonstrukciju slika izvanjske i nekadrirane stvarnosti.

Lik Malog Ivice nije samo dosada neusporediva, a poglavito u našem čitanju (nipošto Matakovićevoj intenciji!) – zrcaliva djetinja duša kultnoga i kontroverznog Satana Panonskog (poginulog u Domovinskom ratu siječnja 1992.); lik je to koji dirljivo podsjeća na sva naša djetinjstva punjena hororom prosvjetnoga i/ili prosvjetiteljskog odgoja i obrazovanja.

Horor odgoja. Riječ je o hororu koji je, nažalost, ali vrlo uspješno njegovao našu što je moguće uljuljaniju zabludu jedinstvenoga (gle!) internacionalizma koji se lokalnije nazivao *bratstvo i jedinstvo*, a navodno davao šifru za otključavanje cijelog svijeta. Mudra je to zapravo bila odgoda nacionalnoga u internacionalno i vrlo je to bila ozbiljna uskrata sagledavanja vlastitoga prostora: gledati svoj prostor je usko i regionalno, a nema veze što konkretna tijela i te kako pamte. Ove posljednje

riječi nije smislio sam Branko Maleš i govorio ih 1994. kada je na *Osječkom ljetu* predstavljao poeziju Ivana Rogića Nehajeva, nego je te riječi još i puno prije zapisao Veliki Tin u jednoj velikoj i važnoj pjesmi, a koju bi, dakako, trebalo poznavati podjednako dobro kao i bezuvjetnu ljubav hrvatskoga jezika za infinitiv.

Ali bez ikakve isprike za spomenuti izlet ili izlijet iz neposrednoga govorenja i pisanja o Matakoviću, njegovim se je kvadratima sada vratiti i još ih je jednom imenovati prostorima razgradbe obrazovanjem nametnutih slika.

U svakom slučaju, ono što su prosvjetiteljskom represijom naša djetinjstva primala proteklih nekoliko desetljeća, iskrenute su i lažljive slike svijeta koje su svoje pravo postvarenje našle u još neproteklom petoljeću koje je, nažalost, umjesto artificialno – mentalnoga horora novim djetinjstvima, nametnulo i te kako egzistencijalan i somatski film, stanje koje ne trpi nikakve navodnike i stilizacije, a također se zove i *strava i užas*.

Animacijska silina. Mali je Ivica genijalno ogoljena slika gimnazijalskim obrazovanjem raspoznatog apsurdna. Apsurd je naravno nekakvo mjesto koje je eventualnom figurativnom mišlju zamišljeno kao krajnje mjesto, kao nešto što je zid kroz koji se i preko kojega se ne može.

Međutim, strip ne bi bio strip, a Matakovićev strip ne bi uopće bio kada bi se s takvom komunalnom slikom složio.

Estetika Matakovićeva stripa svoje shvaćanje i poredak lijepoga postavlja upravo u fantastizirane cugove koji animacijskom silinom prolijeću kroz taj zid apsurdna. I u jednom i u drugom smjeru. Unutar Matakovićeva stripa, ta su dva smjera i posve uvjetna i posve bezuvjetna. To znači da samo naše izvanstripovsko iskustvo može biti začuđeno spomenutim probijanji-

ma zida te prelaženjem nekakve granice. Unutar Matakovića zida nema, granica nema, kadar je, odnosno kvadrat, jedino privremeno odredište. E, sad, kako to mislimo, to da je kadar i kvadrat samo privremeno odredište? A nije li tek gužva od teza ako se kaže da je i privremeno, ali i jedino moguće? O čemu je tu onda riječ?

Riječ je o tome da Mataković iznimno intenzivno i neočekivano asocijativno ispunja svoje kvadrate likovima i slikama nekoga drugog definiranog izvora pa to čitatelja bez dostatnoga iskustva iz tih drugih izvora (drugih stripova, filmova, drugih umjetnosti) ostavlja nedostatno primateljski napunjenim. No, vratiti se tezi o kvadratu kao privremenom odredištu: iz Matakovićevih stripova pršte tragovi drugih stripova i medijskih iskaza, stoga se oni, Matakovićevi stripovi, mogu čitati i mogu prepoznati kao svojevrsan izvor i uvis: u njih je puno toga Drugog uletjelo i oni tomu drugomu uzvraćaju i svojom interpretacijom i svojim čitanjem, ali i svojim nagovorom za eventualno novim čitanjem svega tog Drugog. A u samom se načinu tretiranja toga drugog materijala, otkriva i Matakovićev odnos prema pravocrtnosti i enciklopedičnosti prosvjetiteljskog projekta zalijepljenog na razne obrazovne sustave.

Lucidna humornost. Mataković će, dakle, od svih ponuđenih obavijesti odlomiti svoj komadićak kolača iz npr. bajke o Ivici i Marici pa će se prema tomu komadićku i odnositi kako je izmišljajnim pričama i red: kompetentno loše tu priču prepričavati.

Matakovićevi stripovi očito ne vole priče i prepričavanja, a pogotovo prepričavanja, i tu je jedno od najlucidnijih izvorišta njihove humornosti. I jednom se stoga slobodnijom tvrdnjom, Matakovićevi stripovi mogu prepoznati kao fantastizacijsko-

apsurdistična kombinatorika materijalom cijeloga svijeta što nam ga *Priča obrazovanja* ozbiljno kuša izložiti.

Ali spomenut je Mali Ivica i spomenut je zid. Međutim, nije samo o zidu apsurdna kod Matakovića riječ. Riječ je i o iskustvu zida kao art-potkulturnog fenomena. Riječ je o iskustvu zida kao ideologijskog amblema, nedavno i nepotrebno, izgleda, srušenog. Riječ je o iskustvu srušenih zidova vinkovačke gradske knjižnice, inače zavičajno ponajbolje opremljene takve ustanove u Slavoniji i Baranji – u prijeratnom njezinom stanju.

A, napokon, riječ je i o nečemu što bi se možda moglo zvati i *anticipacijom*, premda je i ta riječ i to proglašavanje različitih vidovnjaka već inflatorno trošno. Mataković je svojim rječitim i slikovitim hororom, koji njeguje već petnaestak godina, i sam naletio na jedan, dakle, predviđeni zid.

Zid stvarnosti. Naletio je na zid stvarnosti koja se, eto, ot-prije četiri, pet godina odlučila upustiti u utrku s vlastitom dekonstrukcijom, već temeljito opisanom i izfokusiranom upravo u njegovim stripovima. Glupost, aciviliziranost, užas, svojom su se izravnošću kušali natjecati s vlastitom blještavo mračnom slikom. Mataković ih je, međutim, dvo/trogodišnjom serijom tjednih ploča na posljednjoj stranici *Nedjeljne Dalmacije* (1990/1991/1992/1993.) porazio beskompromisnom duhovito-aciničnom pismoenošću. Uvjerljiv do neusporedivo mudrog eklekticizma, moralan u svojem ustrajanju na radnoj sobi udaljenoj petstotinjak metara od bezumlja, žestok u svojem rockerskom gardu, izgrađenom sredinom i krajem vinkovačkih sedamdesetih, Mataković je posve iznimna osobnost na hrvatskom strip nebu.

NOISE SLAWONISCHE KUNST, 1992.¹²²

Tom Gotovac: *Ovo tu između nas i Srba, to su sporedne stvari.* (2003.)

Rock kritika i publika prepoznale su u skladbama glazbene skupine *Noise Slawonische Kunst* iz Osijeka činjenicu o teksturi koja jedina u Hrvatskoj ima nositi naziv ratnog rock albuma. Većini je kušatelja glazbene domaće proizvodnje poznata priča o toj skupini. Sačinjena je od članova sedam različitih glazbenih skupina koje su početkom rata prestale postojati, odnosno, jasnije pisano, te su se skupine razile u kojekakve Londone, Zagrebe, Kninove i Amsterdame.

Stoga su ovi glazbenici na poziv fanzinske kulturne (književne, prevodilačke, filmske) energije-projekcije zvane *Noise Slawonische Kunst*, a koja je u predratnom periodu pod tim imenom – dosjetkom poticala slojevitom nezavisnu gradsku i regijsku kulturnu scenu, odlučili zabilježiti svoj zvuk pred nekoćinom Valentinovaca, u samo nekoliko zajedničkih svirkivježbi i u takvom ga jedino mogućem – *ranjivom* obliku izložiti ostaloj Hrvatskoj i inozemstvu. Priča je dalje opširna, premda je obavljena u svega desetak dana izbivanja izvan Osijeka, tj. iz Slavonije, a sastoji se i od koncerta u Zagrebu na kojemu je zabilježen i ovaj dokument – ploča – album o kojemu sada zapravo pišem.

Adrenalinska i gotovo bajkovita pribranost ovoga projekta izvedena je dark vokalom Lady Dabilly, pratećom vokalom melankolijom Zvezdane, Butchovim gitarskim subnoiserskim kidanjem školskih nizaljki i galopnih asinkopa, Filetovim postgaražnim psihodelijskim pjevačkim skandiranjem, Kraljevim

¹²² *Noise Slawonische Kunst*: Noise Slawonische Kunst, Osijek 1992.

bassiranjem tamne fronte, Nemanjinim tkanjem bubnjarskih kretanja u svim brzinama i smjerovima te Fabusovim gotičkim sintićem.

U Albumu je projektno zamijenjena A i B strana. Složen je od tri konceptne sastavnice: prvo je okvirna Seniova billibragovska protestno programatska priča, skandirana ranoštulićevskim stilom, svirana samo jednom ili dvjema gitarama i bez složene ritam sekcije, drugo je darkerska serija koju vokalno izvodi Lady Dabilly i koja se u moćnoj tamnoj vokalizaciji uspinje u prostornim okomicama potresnog nadigravanja ritam sekcije s prikriivenom solo punionicom noisa-grungea, a treće je serija pjesama koje vokalno izvodi File kao postgaražnu psihodeliju slaganu od punka, noise amelodiranja gitare i trash klizaljke ritamsekcijskog perfekcionizma!

Temeljno je istaknuti da su ovi glazbenici iznimno različiti, te su i proizveli i takav glazbeni sklop s brojnim, očekivalo bi se, međusobno isključivim odlikama i poetičkim odlukama. Izveli su, međutim, kreativnu konfederaciju polistilističke zalihe, izveli su, odsvirali i odpjevali savršenu Razliku ili, kako se to već kaže, ultimativno neusporediv prostor odluke svoja egzistencijalno, lajferski i autorski briljantna brujanja supostaviti.

DRUGO OSJEČKO KAZALIŠTE, 1996.¹²³

(PRVI DIO)¹²⁴

Tom Gotovac: *Čim otvorim oči, vidim film.* (2003.)

Samo je rušenje Heima bilo nepotrebno opravdavati i objašnjavati: i tada i danas, međutim, ono što je Grad zapamtio rušiteljima, nedvojbeno je njihova rušiteljska slabost, njihovi veliki problemi pred činom rušenja toga, dakle, ruševnoga, vlažnog i opasnog zdanja.

U svojoj boji vremena Drugo je osječko kazalište vrlo teško uočiti, u njegovu naime diskontinuiranom teturanju prostorima ionako zastrtim teškom ideologijskom magluštinom u Osijek osobito dovučenom sedamdesetih i osamdesetih.

Međutim, to drugo kazalište ipak s povremenim zastajanjima, prikupljanjima na odmorištima itd., postoji sve to loše vrijeme. To loše vrijeme Osijeka, njegove infrastrukturno zavisivljene slike institucionalne kulture započete već dijelom u šezdesetima, ali neusporedivo smračeno u sedamdesetim i osamdesetima, ono je zavučeno u sve dijelove grada, odnosno u sve dijelove njegove kulture. Ovaj paušal osječke kulturne slike nekih tek proteklih triju desetljeća potrebno je podcrtati jer je u predmetu interesa ovoga teksta upravo boja tog vremena mogla, hipotetično, a nekako primjereno reakcijama *druge* kulture, iza-

¹²³ *Frakcija*, Zagreb 1996.

¹²⁴ Bibliografija časopisa *Revija*, Osijek 1988.; Fanzin *Noise Slawonische Kunst no 1*, Osijek 1991.; Fanzin *Noise Slawonische Kunst / Katalog Posturokaza*, Osijek 1991.; Separat *Slavonska krv. Književna revija 2/3* 1991.; Goran Rem, *Osječko ratno pismo*, Zbornik Osijek 800, Osijek 1996.; Branko Maleš, *Treniranje države*, Zagreb, 1994.; Branislav Krivokapić, *Sve zbog Marije*, Osijek, 1985.; 1980. godište časopisa *Rijek*, Osijek 1980.; Saša Benček, *Skitnička molitva*, Vinkovci 1995.

zvati i intenzivnih uzvrata. To se i jest dogodilo, s jedne strane, međutim s druge strane pojavili su se replikanti *prve* gradske kulture, dapače, oni su bili u svojoj agresivnosti i doslovnosti prijepisa iz ideologijskih priručnika tih dana još mnogo grublji izvodi napuštanja izvornoga osječkog urbaniteta.

Heim, iliti – kultni status u slici druge osječke kulture, ima tijekom šezdesetih i sedamdesetih taj prostor. Tu se sada misli na doslovno tjelesni prostor, graditeljsku, odnosno građevinsku strukturu koja je privlačila osječku izvaninstitucionalnu energiju. Riječ je o s početka tridesetih zaostaloj građevini njemačkoga kulturno-propagandnog sjedišta, teretom simboličnoga izuzetno opterećenoj, jer je navodno riječ o najistočnijoj takvoj njemačkoj ispostavi njezina prednacističkoga monumentalizma. Taj Heim, nažalost je okupiran tih sedamdesetih jednim organizacijskim tijelom svojevrsnoga kulturnoga centra tipa *radničko sveučilište za ovo-ono-nogometnu-i-auto-kulturu*, međutim, svejedno njegovo građevinsko tijelo ipak funkcionira kao mjesto povremenog zgušnjavanja u ostvarenju *druge* kulture. Osobito je zanimljiva organizacijska jedinica tzv. *Miniteatar* oko kojega, pored svih kazališnih mikrostrukturacija, ideju scene još i više potiče jedan književni bohemski lik. Riječ je o Saši Benčeku koji krajem sedamdesetih, kao *prvi*, jedini i posljednji osječki pravi bohem, izvodi ponajbolje recitalno-svađalačke performance u javnim prostorima Osijeka. U Heimu je on noćni čuvar, tamo su ga zaposlili s idejom dakako socijalnog zbrinjavanja toga stalnog sudionika svih neobičnih ostvarenja, nekonvencionalnih i nesvakidašnjih djelatnosti grada i njegova okružja: i u dakle kazališnim zbivanjima, i u filmskim ostvarenjima (surađuje na Tanhoferovim snimanjima Kopačkoga rita, pedesetih), a nekako ponajbliži *stalnosti* likovnjaka i njihovim *kolonijama*.

O gradskim frajerima, još za postojanja Heima, priča Saša Benček, točnije, 1977. traži suradnju za razradu svoje dramske skice-kozerije o gradskim *frajerima*. Nudi je na suautorstvo tada još vrlo mladim književnicima, posebno Dragi Hedlu, ali i još mladim ljudima, književnom kružoku koji se počeo zgušnjavati oko tek startale prve godine studija (tada jugoslavistike) književnosti na Pedagoškom fakultetu. Ni Hedl, a niti ovi još premladi studenti prve godine književnosti, nisu prihvatili suradnju s Benčekom i on je umjesto dorade tekstualnog zapisa, počeo ili nastavio sam *izvoditi* dijelove svojega vlastitoga teksta, dakako bohemskom ujevićevski citatnom gestom *lafjiranja* u, rekoh, javnim prostorima grada. Ponajbliži mu je, u toj ne-realiziranoj dramskoj *stvari*, suradnik bio koju godinu ranije, tada još teenager, ambiciozni *pjesnik i glumac* (tako mu je još uvijek pisalo na njegovu stalnu badgeu te posjetnici već koju godinu kasnije, početkom osamdesetih, u Zagrebu) Vjekoslav Martin Boban.

Napustivši, dakle, svoj prethodni posao u konačištu vlakoprata osoblja te napustivši svoj autentično slavonski i baranjski *on the rail road*, Benček je zasjeo u stolce svih izvođenih kazališnih *stvari* te nejake *druge* osječke kulturne scene.

Posljednji dani *Miniteatra* su vrijeme u koje Benček nailazi, riječ je opet o prostoru teško usporedivo vezanu uz Heim, na izvedbe u kojima se kombinira iskustvo kazališta sjena i uzoritog recitala, na izvedbe koje uz glazbenu opravu krčeće tehnike i prijevode Dylana, Preverta i Brechta te šansonjerske kompilacije, s minimumom (pošto je riječ o *Miniteatru*) sceniskog pokreta i ponekom iznenađujućom duljinom trajanja i likovne ekspresije, predstavljaju uistinu kraj jednoga razdoblja svečano označenog rušenjem *Heima*. Samo je rušenje Heima bilo nepotrebno opravdavati i objašnjavati: i tada i danas, me-

đutim, ono što je Grad zapamtio rušiteljima, nedvojbeno je njihova rušiteljska slabost, njihovi veliki problemi pred činom rušenja toga, dakle, *ruševnoga, vlažnog i opasnog* zdanja. Vrlo je malo masmedijskih očiju zabilježilo taj događaj, međutim filmski zapis ipak postoji – u privatnom dokumentariju osječkoga multimedijskog umjetnika Ivana Faktora te je kao takav imao svoju izabranu gledateljsku publiku u više posve privatnih dakako projekcija. Miniteatar će nakon te osamdesete nastojati obnoviti u vidu *TV-minuteatra* Dejan Rebić za vrijeme svoje neposredne vezanosti uz rad osječke ispostave zagrebačke televizije. Naime, vrlo je mali prostor toga studija Rebić iskoristio za nekoliko angažmana svježije diplomiranog prvog osječkog naraštaja ispostave zagrebačke ADU.

Uz glazbenu scenu piva i sna... u drugi se dio osamdesetih ulazi s brojnim gostovanjima Indoševih i Šišovih različitih postava, gestualno-multimedijalnim gostovanjima napose u *Galeriji CM*, gdje lapidarno kustosira Blaženka Vojvodić. Uz pune autorске postave Željka Kipkea te Baneta Milenkovića, tamošnji program bitno utječe na postmode pismenost osječke mladežne scene: npr. grupa *IRWIN*, mixmedijalni serijal *Lish i Lebensformer*, performerica Vlasta Delimar, Faktorovo *Listanje Kataloga Venecijanskeg Biennala*, Dunja Kopolčec itd.

Međutim, to je već početak osamdesetih, dok se krajem sedamdesetih energija druge osječke kazališne scene, osim uz lik Saše Benčeka, vezuje i uz neke studentske predstave, ali i uz naglo ojačanu osječku new-wave/punk glazbenu scenu. Niz manjih glazbenih kratkotrajnih skupina koje su istraživale u tim žanrovskim obrascima, manje-više uspješno *skidajući Pistolse, Ramonese, Azru* i svježiu, ali dobro medijski poduprtu beogradsku mladoglazbenu scenu, imalo je i svoje performere, zabavljache iz svojih *integralnih* redova. Prije ili poslije redovito loše odsviranih koncerata, izvodili su se i manji performanci, koji

su *lajferskom* groteskom prikazivali prizore kafićkog svađanja oko kakvog *komada*. Iz toga vremena potječe i karizmatski lik osječke mladokulturne scene, lik gospodina Šljama, lik koji u svim tim izvedbama staje na stranu Dame te počinje izvoditi magijski ples kafićkog smirenja, stimulativima fikcionalizirane *teške magluštine piva i sna*. U svakom slučaju, od sedamdesetsedme i prijelaza u osamdesete se daje nazrijeti jačanje *dru-gog* gradskog kazališnog jezika. Nekoliko je *malih scena* kušalo uspostaviti kakav kontinuitet, pri tome se oslanjajući na već spomenuti prvi naraštaj osječke glume (Željko Lončar, Anita Schmidt, Vlasta Ramljak, Davor Panić, Jasna Kovačević, Željko Vuknić, Ivan Brkić, Velimir Čokljat, Đorđe Bosanac, Ljiljana Krička, Mira Perić, Darko Milas, Dubravka Crnojević). Oni su, dakle, kao studenti s intenzivnom željom energijskoga trošenja ulazili u neke od tih *drugih* projekata. *Teatar Bam* je sljedeća jaka informacija, naime izvan udjela novoga glumačkog vala ostaju studentski mali teatar *Budilnik*, vođen Veljkom Kekanovićem, dok ambiciozni Saša Odorčić u svoju osobnu i stvaralačku paukovu mrežu uvodi Jasnu Kovačević te oni kreću u niz tržišno zamišljenih malih lektirskih stvari. Slično će razmišljati i Zlatko Petrović pa će na tek uspostavljenim daskama svježega Studentskoga centra nastojati postaviti nekoliko također lektirskih *prizora*. Međutim, prava energična slika dolaska *druge* gradske kazališne scene uočava se tek dolaskom *Teatra Bam*. Riječ je o projektu Damira Munitića, koji s tek diplomiranim glumcima, tom mladežnom ekipom osječčkoga ADU (naravno, posve zagrebačke ispostave, s kultnom skrbi Fabijana Šovagovića za njihove prve godine studija...), postavlja komad Daniila Harmsa, što je inače bio koordinirani dio ukupnoga projekta osječčkoga Centra mladih, kao tada tako imenovane jedinice Studentskoga centra u Osijeku zadužene za djelatnosti u

kulturi, gdje je onda drugi dio projekta bio tiskanje knjige Harmsovih priča, također i manji performance kao dio najave predstave. Inače, cijelu priču potpisuje kao producent Branislav Krivokapić, prvi šef osječkog Centra mladih. Krivokapića, premda s podrazumijevanim mandatom danim od tadašnjih ideologijskih kadrovika, nervira osječka gusto institucionalizirana sivoća tih godina te on ne samo tim projektom nego i svojom autorskom knjigom priča izrazito dramske inervacije, kuša protresti i promiješati spomenutu dominantnu boju. On tako i prekoračuje granice predviđene danim mu mandatom te u jednom trenutku velikom oglasnom pločom postavljenom u središtu grada (pred *Ipkom*) proziva sve one kulturno-društvene institucionalizatore kao imena koja i nakon tri godine pozivanja na sve kulturne programe CM-a nikada nisu ni posjetila te programe niti im dala kakvu podršku iz institucionalno kulturnih novaca. Tada Krivi, dakako, gubi posao.

Jeans drama, u još se jednom manjem, ali intenzivnom flash-backu treba pogledati i monodramu, jeans monodramu spomenutoga Drage Hedla, monodrama *Otkaćeni*, tekst koji izvedbeno priređuje i igra Đorđe Bosanac, a koji tekst po prvi puta osječkome urbanitetu izgovara njegov vlastiti svakodnevni kafićki govor te osječka publika po prvi puta na sceni opaža čuvenoga osječkog Legu koji uglavnom odlazi do Tvrđe, petlja se po Trojki itd., a ponajviše truli u Ipku. U nekim od opisanih scena nazočan je i lik Saše Benčeka pa, dakle, ovom monodramom post-jeans intonacije, Osijek dobiva jednu od svojih kazališnih slika suvremenosti. Sve se to još događa zalijepljeno za prijelaz sedamdesetih u osamdesete da bi se dakako *Teatar Bam* nakon nekoliko izvedaba svoje inicijacijske predstave, ugasio zajedno s odlaskom Krivog te velike galame oko nekih tiho potrošenih novaca za produkciju te predstave.

Željko i Curtis je sljedeća natuknica, naime onaj dio izvedaba vezan uz priču o osječkoj glazbenoj sceni, trebao je imati svoju prvu punu sublimaciju u autentičnom punkrockeru Željku Vukniću koji je, dakle, ne napuštajući svoj band i svoj motorcycle, upisao i Glumu i tamo postajao sve zapaženiji kao vrlo osjetljiv i intenzivan talent. Nažalost, Željko Vuknić pogiba u prometnoj nesreći nasred Vukovarske ulice i njegov rad ostaje tek kao uskrata za jedan neusporedivo kulterski glumački senzibilitet. To je još uvijek usporeni ulazak u osamdesete. A Vuknićev talent ostaje nerealiziran, osim kao slaba gradska legenda, u jednom tekstu upotrijebljena i kao predložak za manju dramsku strukturu, neobjelodanjenu, ali zaprimljenu u časopisu studenata Pedagoškog fakulteta *Rijek* za svezak predviđenom izaći 1983. Nije izašao. Nije otisnut. Vuknić je, međutim, izuzetno kazivao stihove Poea i Baudelairea s njemu svojstvenim i posebnim sceničnim kretnjama koje smo tih početnih osamdesetih godina vidjeli tek u izvedbama *Joy Division* i njihova tamnog reflektora iz duše Iana Curtisa. Osjetljivom se teatarskom sceničnošću odlikuju performanci književnih autora osječke mlade scene, zapaža se, dapače, serija njihovih sceničnih minijatura uvijek podjednako vezanih i uz izvor književnosti, i uz govor rocka, i uz gestualnost.

MŽ... e ta se osjetljivost za teatru usmjerenu višemedijalnost osobito pojačava gostovanjima ili bolje rečeno njegovim udomaćivanjem, slatinskoga studenta Milana Frenštackog Živkovića. On nakon upisa na zagrebačku režiju dobiva i stipendijsku vezanost uz osječki HNK, ali je to vrlo labava i demokratska stipendija koja nije uistinu predviđala njegovo vezivanje uz doslovni rad HNK te je – popularno nazvani – *MŽ* svoje kazališne aplikacije nanosio na scenu CM-a/SKUC-a Osijek. Tu počinje vrlo složena suradnja s glazbenim dijelom te scene,

osobito s književnim stvarateljima, a udio mladih medijskih vizualaca u zajedničkim i odijeljenim projektima u kojima je nazočan i MŽ, također je nezaobilazan.

Tu sada dolazi i do zgušnjavanja *druge* gradske kazališne scene Osijeka u samome kraju osamdesetih, a uz visoku autorstvu (Katja, Vaki...) suradnju sa zagrebačkim ponajjačim gestama u *drugom kazališnom govoru*, te se otvara niz projekcija koje se uvezuju i u sljedeća visokoproduktivna stanja, inače temeljno zamišljene trash-postmoderne poetike:

- ulazak koreoteatarskog pisma;
- upotreba književnoga shvaćanja intermedijalnosti;
- neugodna iskustva s jednom bahatom zgb. direktoricom inače jako međunarodnog teatarskog festivala;
- uvođenje transtekstualnih kazališnih iskustava;
- senzibiliziranje tkiva praznine; performer i Mihalička i Brmba;
- odbijanje multiumjetničkoga projekta *Stanje stvari te trošenje* dijelova njegove zamisli kroz manje ostvaraje;
- izvođenje dramskog fragmenta *Magi*, kao susreta s Bohom Straussom; *Dani mladog teatra 2*;
- multiautorska slika izvedaba teksta *Kaspar*, obrađena dramaturgijskim pretapanjem filma i teksta;
- 1987. uvođenjem *živog banda* kao zasebnog lika u kavku predstavu;
- projektna uvezanost teatarskih istraživanja s gledišta popkulture u strukture potkulturnih jednostavnih oblika te kazališnih i dramskih oblika pučkog teatra;
- ulazak Špišića;
- 11 performancea *U šetnji* skućevce walloshradionice 1990.: (kao Program otvaranja *Posteurokaza*) *Vrana i dijete – Wutz*, *Vrana i dijete II – Wutz*, *Zatrpana mladež u pro-*

metu – Ra i Wutz, Zatrpana mladež u prometu II – Ra i Wutz, Mi ili Milicija – Mi, Mi ili Milicija II – Mi, Moj naklon – All Together, Moj naklon II – All Together, Plan četvrti – All Together, Plan četvrti II – All Together;

- osječko kazališno ratno pismo.... (remek-djela obrane kazališta od aveti kakve oživjele partizanštine)
- Sanja Ivić i Beckett te *Madrid Cafe ZPA Koraci*
- Milan Živković i Špišić, ili *Dobrodošli u rat*.

*Drugi se prostor osječke kazališne scene dade sagledati od početka sedamdesetih. Intenzivira se djelovanjem Miniteatra i studentskih družina krajem sedamdesetih, a parainstitucionalno uvjerljivo nastupa početkom osamdesetih i Teatom Bam. Puni zamah nastupa krajem osamdesetih integriranjem u ukupnu osječku mladoumjetničku scenu te tako na razini strategije sudjeluje i kazališni govor u metaforičnom i nemetaforičnom privlačenju pojmu i prostoru slavonske, odnosno osječke scene naslovljene uz fanzinsku dosjetku *Noise Slawonische Kunst*.*

VALUŠEK, VANDURA, KUSIK, STRGAR,
JOZIĆ, DŽANKO, 1997.¹²⁵

Tom Gotovac: *Sve je to movie*. (2003.)

Petak, 24. siječnja, otvoreno je *15. slavonsko biennale*. U ozračju pozitivne kontaktnosti sudjelovalo je osamdesetak izlagača koji su se predstavili različitim vrstama likovnog izraza. Podnaslov izložbe kazuje o kojim je vrstama riječ: slikarstvo, kiparstvo, grafika, multimedija, primijenjena umjetnost. Zastupljeni su autori i radovi iz triju zemalja: Hrvatske, Mađarske i Nizozemske.

Biennale je otvoren i postavljen u Gradskom muzeju Vinkovci, a u ukupnom je suorganiziranju sunositelj festivala Galerija likovnih umjetnosti Osijek.

Već u sastavu Odbora za prijem radova i dodjelu nagrada *15. slavonskog biennala* vidi se pozor za postavljanjem nedvojbena slavonskih, ali i otvoreno svehrvatskih mjerila i razmjera. Odbor je, naime, sastavljen od vrhunskih cehovskih čitatelja hrvatske likovne suvremenosti. U sastavu su toga odbora Berislav Valušek, povjesničar umjetnosti iz Rijeke (kao predsjednik Odbora), Đuro Vandura, povjesničar umjetnosti iz Zagreba, Vladimír Kusik, povjesničar umjetnosti iz Osijeka, Petar Strgar, povjesničar umjetnosti iz Đakova, Stjepan Jozić, akademski slikar iz Vinkovaca i Vladimir Džanko, akademski slikar iz Osijeka.

Ovakav je postav Odbora osigurao i posljedičan postav izlagača. Naime, na *Slavonskom su biennalu* zastupljeni likov-

¹²⁵ Valušek, Vandura, Kusik, Strgar, Jozić, Džanko// Antun Babić, Boris Demur, Ivan Faktor, Ivan Šeremet: *15. SLAVONSKI BIENNALE*, Vinkovci 1997. *Glas Slavonije*, Osijek 1997.

njaci iz gotovo svih većih mjesta Slavonije i Baranje, bolje rečeno, zastupljeni su umjetnici iz svih krajeva Slavonije i Baranje.

Međutim, naglasak koji ovogodišnji postav ističe, naglasak je na otvaranju Čitanja prostora Slavonije, pa se po toj stratezijskoj zamisli pojavljuje i novi, ovogodišnji, izlektorirani naziv *Biennala*.

Proteklih se četrnaest izvoda *Biennala* nazivalo *Biennialima Slavonaca* i vrlo simpatično stimuliralo čitanje čovjeka Slavonaca. Ali, u konkretnoj je izvedbi taj naziv samo zatvarao festivalski izbor u matične knjige rođenih, odnosno osobne dokumente prebivališta, dok je prostor Slavonije bio u najmanju ruku drugoplanski ključ izbora i postava.

Tako je ovogodišnji izlektorirani naziv i svojim imenom i predgovarateljskim ispunjavanjem sadržaja toga imena, omogućio ne samo unutarhrvatsko, ili kako je već rečeno – svehrvatsko otvaranje koncepcije nego i međunarodno.

Valja također reći da je ovogodišnji izvod *Biennala*, upravo kroz svoj smještaj u Vinkovcima, a na punu tridesetgodišnjicu postojanja festivala, napravio svojevrstan krug ili možda s kakvom kozmičkom idejom – spiralni povratak. Riječ je o tome da je prvi izvod *Biennala* održan u Vinkovcima 1967. da bi potom svih sljedećih godina otvarao svoja festivalska vrata u Osijeku. Dokle, kako to duhovito i istovremeno smireno kazuje predgovaratelj Vlastimir Kusik, slučaj, sreća ili, pružimo priliku svim razmišljanjima, možda i nesreća ako to nije prestrog izraz, htjeli su da izložba, nakon Vinkovaca i Osijeka, pusti svoje korijene u Osijeku....

Dogodilo se ove godine sljedeće: promijenjeni naziv, povratak prostoru, međunarodno otvaranje i smještaj u Vinkovci-

ma. Što je iz svega toga doli pročitati: *Biennale* se Slavoniji vratio u Vinkovcima. Tu nije previdjeti niti podatak da je *Biennale*, izvirući prije trideset godina u Vinkovcima, svoj nastup osmislio porukom pjesnika Zlatka Tomičića, inače jednog od najuglednijih hrvatskih pjesnika pjesništva iskustva prostora. Taj toliko čutilni opipavatelj sjećanja zaronjenih u arhetipske silnice Panonije autor je i riječi kojima se Vlastimir Kusik, predgovaratelj i autor ovogodišnjeg postava, strategijski vraća. Uspostavlja Kusik sliku jasnih znakova prostora iz kojeg mora odlaze, ali mu se i vraćaju svojim genetskim šiframa – rijekama. Tako se Kusik nadopisuje u sliku čitanja Slavonije koju je već ponudio Zvonko Maković svojom i Topićevom monografijom (*Slavonija i Baranja*, 1995.), tako ulazi u trag jednoga gramatologijskog zavičajništva što su ga Tomičićevi sunaraštajnici morali čuvati često u znakovima, makar i minimalne konverzije, eufemističnih pokrova koji su štitili nedvojben nacionalni sadržaj znaka *zavičaj*.

Između osamdesetak izlagatelja izabranih za nastup na ovogodišnjem *Biennalu*, Odbor je nagradio petero.

Nagradu *Grand-prix XV. slavonskog biennala* dobio je skulptor Antun Babić. Antun je Babić, dakako, multidisciplinarni likovni umjetnik, međutim ono po čemu je u najmanju ruku najpoznatiji je skulptura. Manje je poznato da je autor i nekoliko prozних tekstova, bajkovitih u intonaciji i sporih u tenziji priče. Ta je Babićeva težnja zauzimanja viška volumena unutar gotovo realističnih, a uvijek figuralnih prizora (tako se odnosi i prema razvoju priče!), kontinuirani kritičarski opažaj upućen njegovu svakom djelu. Na ovome se *Biennalu* Babić pojavljuje s trima radovima: *Stožasta glava*, *Žena s kapom* i *Marijan*.

Kako priopćava Odbor za dodjelu nagrada, Babiću je ova nagrada samo još jedna od brojnih, a iz njihova, odnosno dosa-

dašnjeg biennalskog djelovanja, više nego okašnjela. Više-struko zaslužena, ističe predsjednik Odbora Valušek.

Osim *Grand-prix*a, dodijeljene su i tri ravnopravne nagrade *Ex aequo*.

Jedna od tih nagrada dodijeljena je upravo prema ovogodišnjem ključu otvaranja *Biennala* neSlavoncima zaokupljenim prostornim tragovima Slavonije. Nagradu je dobio Boris Demur za rad *Spiralna energija pletera iz Pleternice*.

Druga je od tih nagrada dodijeljena Ivanu Faktoru, multi-medijskom umjetniku iz Osijeka. Riječ je o radu složene više-medijske skladbe, donekle performativne. Rad, naime, uz statičnu vizualnu ustrojbu, razmještaj dijelova postava u prostoru sobe, ima i vremensku dimenziju suodnošaja filmskih zapisa projiciranih dvama videoekranima sa snimkom drugog filmskog zapisa na trećem videoekranu, uz sudio tonskoga zapisa te projiciranoga teksta kao najstatičnije kategorije (ali snimka teksta pamti dugu ekspoziciju svojega nastanka!). U izvedbi rad stimulira i okvir sugeriran dvjema uživo zapaljenim svijećama, a njegov ukupni ostvaraj predviđa niz šumova potaknutih temeljnim postavom. Tako rad žudi upisa, predviđa nejasnoću primanja, a kao najnaslutljiviju referenciju izlaže rasute tragove rata. Rad se zove *Eine Stadt sucht einen Mörder*, a kao mjesto nastanka bilježi: *Vinkovci–Osijek*.

Pored takvog ponajboljeg mogućeg ovjeravanja, kako kaže Kusik, osječko-vinkovačkog kulturno-povijesnog prostora, naznačena je i još jedna konektivna smjernica, ona prema Brodu. Ona je, odlukom Odbora, naznačena nagradom dodijeljenom Ivanu Šeremetu.

Taj je autor već izgubio na svojoj samozatajnoj zagubljenosti u Slavonskom Brodu, pozorno gledano i u nizu prijeratnih

biennialnih nastupa u Rijeci i Zagrebu, osobito kritičarskom pozornosti Igora Zidića i Antuna Maračića. Međutim, od 1991. naovamo veličina njegova stvaranja osvjetljava se nedvojbenim intenzitetom. S čak tri izložbe u najratnijim danima Broda i njegova Posavlja pa zatim osvježavajućim performanceom 1995. u Osijeku, napokon s reprezentativnim postavom 1996. u zagrebačkoj galeriji *Zvonimir*, Šeremet se posve nametnuo kao stvaratelj etablirane geste njegovanja krhkog tkiva moderniteta. Dodjelitelji nagrada na ovogodišnjem *Slavonskom biennalu* ističu i određenu poetičku usporedivost s Ivanom Faktorom, što je posve utemeljena smjernica. Šeremet radi naglašeno autobiografske ostvaraje, tako je i njegov nagrađeni rad *Eros i Tanatos*, kako bilježi postav, autorova originalna kolijevka.... Taj je rad skladan kao odnos toga mjesta djetinjstva spram kroz kolijevku uzdignutog tesanog debla, gdje se rađa dinamika intenzivno, gotovo hororno zaustavljene sjete. Ono križno prorasta kroz Faktora i Šeremeta vrlo uvjerljivo. Kod Faktora kroz trajanje i klizno nadostavljanje tamnih znakova, kod Šeremeta zaleđenošću, snažnim prijekidom, zaustavom.

Prići je radu koji je dobio *Priznanje Biennala*. *Priznanje* je objašnjeno kao nedostatak instrumenata nagrada za sve radove koji su već i ove godine zahtijevali pojačan pozor Odbora. Kroz rad Kristine Leko-Fritz nastavljena je ideja izvan-slavonskih autora zaokupljenih slavonskim prostorom, a k tomu je u recentnu mrežu slavonskog likovnog kulturno-povijesnog tkanja uvučen i znak Požege. Radu je naslov *Požeški portreti* i zaokupljen je dinamikom oštećenih i/ili partikularnih odnosa snimljenih registracijskih pločica s oznakom PŽ.

Najteži dio pristupa ovogodišnjem *Biennalu* je, dakako, onaj put rekonstrukcijskoga čitanja, dakle povratka kroz ukupni postav izložbe k rubovima svega postavljenoga. Trebalo bi pro-

čitati sve postavljene radove, svakako ih je vidjeti kao ispisi-
vanje jedne, bit ću prebrz i na kraju i vrlo osoban, ukupno gle-
dano melankolijske plohe. Nema, naime, nikakve intenzivne
osjećajnosti, osim možda baš u nagrađenim radovima, ni posve
ohladenih odmaka. Amplitude osjetljivosti su i kroz vrlo širok
raspon autorskih doseg, ali i tehnika (oblika) javljanja, prilično
blage. Niti oni autobiografski eksplicitni radovi ne daju drugo
doli slabu osobnost, malaksalu i plošnu.

Ponešto su drukčiji radovi gostiju iz Mađarske. Dechant,
Antal, Erdős, János, Pál, Zoltán i Rigó, István stižu mudrim
srednjoeuropskim nadostavljanjem slavonskoga prostora na
svoje prirodne nastavke, a tu je i njihova manifestna želja,
riječima ravnatelja Pečuške galerije Sándora Pinczehelyija,
smanjiti razdaljenost djelovanja umjetnika na relaciji Pečuh-
Osijek i Slavonija.

Gostuju i umjetnici iz Nizozemske radom *March Matria*,
radom koji, uz slike Vukovara, bilježi i hrvatske stihovane rije-
či. Njihov videorad, dakle je izravno tematski i interumjetnički
povezan sa Slavonijom, a uz navod riječi Zlatka Tomičića iz
1967. o Slavoniji kao *hrvatskom nizozemlju*, kao da kakva dos-
jetka i možda vedrina osvježuju kriptotragičnu slavonsku me-
lankoliju.

Uz desetke bilježaka ovdje neispisanih o ostalim radovima
izloženim na *Biennalu*, naravno da sada prijevremeno zavr-
šavam tekst o ovogodišnjem *Biennalu*.

O tome da je ukupno bio postavljen i osmišljen mudrim či-
tanjem i shvaćanjem zavičajništva – nije potrebno posebnog
ponavljanja. Slavonski je prostor prepoznat kao mjesto zavi-
čajne galerije stalno otvorenog fundusa, dakle nipošto mjesto
zatvorenih i samo-po-sebi podrazumijevanih kategorija. Mje-

sto je to visoke umjetničke osjetljivosti, ali i svijesti o sebi kao takvom mjestu.

Valja još reći da su postav pozdravili i otvorili dožupan vukovarsko-srijemski Rudolf König i dožupan osječko-baranjski Boro Knezović.

FRANJO MOLNAR, 1997.¹²⁶

Tom Gotovac: *Stvar je i u tome da ja ne mogu razlikovati život od umjetnosti. Za mene je sve to isto, možda mi je to i najveći problem...* (2005.)

Franju sam Molnara upoznao onda kada je to bilo najlakše. Možda ta moja prednost i nije *fair* pred drugima koji ga najvjerojatnije neće imati prilike upoznati u takvim okolnostima. Međutim, ima i onih koji su ga tih dana susretali svakodnevno i svakonoćno, što opet ja nisam imao prilike, premda je bio smješten na svega stotinjak metara od mogega stalnog prebivališta. Međutim, i svjetlost i zamračenje i njemu su i meni tih dana ipak bili podjednaki, a odluke o reagiranju na tu svjetlost i mrak neponovljivo sukladne. Ni on niti ja, ni prije niti neko vrijeme nakon upoznavanja, nismo ništa znali o toj sukladnosti. Samo su se u jednom trenutku te naše sukladbe posve uvezale u skladbe jednoga teksta. Velik je broj nas jednih drugima ne posve poznatih u onome što smo osobno radili, odjednom raspoznao svoju nit u tkanju toga zajedničkog teksta. Vjerojatno nikada prije nitko od nas nije ispisao krhkijeg i osobnijeg i nježnijeg materijala, koji se uza svu potpunu osobnost posve profinjeno utkivao u zajednički tkani tekst.

Bjesnio je rat, a mi smo pisali! Svatko u pismu koje je najbolje poznao, svatko u pismu u kojemu je najviše sebe mogao otkriti. Bilo je tu i nekog srama i samozataje, nekakvoga gotovo odustajanja, samouplitnosti o pravu na pisanje u okolnostima u kojima se pismom i potpisom svakodnevno laže, u čuvenim sporazumima o prijekidima vatre i tsl. Ali, vlastitu se osjetljivost za osobno pismo nije moglo prečuti. Valjalo je zapisivati pri tome vodeći računa samo o svjetlu što ti ga je pre-

¹²⁶ Franjo Molnar: Galerija *Kuna*, Osijek 1997.

davao pogled bližnjega. Tih je dana Ivan Faktor šetao snimcima svoje subjektivne švenk kamere, Marijan je Sušac odlijevao tragove koji su pokušavali oštetiti prostor kojim se on kretao, Stjepan je *Noisenkunst* Pete pjevao *čuo sam... krv prijatelja*. Nezainteresirani za krvnika, svi su oni slijedili njima tada posve nepoznate riječi Siniše Glavaševića: *Vjerojatno bih odustao i od sebe sama, ali ne mogu!*

Molnar nije odustao od sebe-umjetnika niti onda kada je živio tjelesni život sebe-suratnika. Jedna od prvih izložbi održanih u ratnom Osijeku, izložba je Molnarovih predratnih ostvarenja. Bio je to kraj 1991., nekoliko dana pred Božić i komentari su mnogih bili suglasni u odčitavanju anticipacijskih tonova njegovih radova. Rađeni pred rat, predviđali su i nevrjeme i oluju. Danas to može zazvučati banalno jer su se priče o predviđalaštvu tako umnožile da je pravo čudo kako je do rata uopće došlo kada su, izgleda, svi znali za njegov nastup. Molnaru nije bilo tada, ni kasnije, a ni danas, zanimljivo slušati takve komentare. Naime, dio je, sastavni dio onoga autorski osobnoga, onoga što je i dovelo do slijevanja u tkanje zajedničkoga teksta, bilo i veliko, nemjerljivo i teško iskazivo i opisivo poštivanje krvi i žrtava te se malotko želio toj krvi obratiti iskazom koji bi tvrdio kako je on taj koji je znao da će tako biti, tako kako je bilo. Taj je pijetet i čuvao pismenost tih dana. Čuvao je od vulgarnoga proklinjanja, čuvao je od upotrebe za proklinjanja. Pismo, poštujući krv, čuva toplinu i tjelesnost njenoga traga, divi se prolivenoj krvi i najsuzdržanije klanja tragu koji se mora upiti u pismo i učiniti ga svijetlim pismom jednoga grada, prostora, Kulture.

Evo, već dugo pišem o nečemu što posve sigurno Molnar danas svojim stvaralaštvom ne tematizira, kao što to nije tematizirao niti prije rata. Molnar je konkretno i radno autor koji

traga za prizorima koji se stvaraju u okolnostima iskustveno nako nepoznatoga osvjetljenja. Odatle i najbrža moguća naljepnica za njegove slike: *fantastika*. Međutim, Molnar stvara radove koji u svojim podnaslovima ili nadnaslovima znaju imenovati i iskustveno, zemljopisno provjerljive stvarne prostore. Tada je riječ o prostorima njegova zavičaja u kojemu se strastno, kako bi to napisao Matko Peić, grle ruke uspinjujuće ravnice oko blagih brežuljaka naslutljivog gorja.

Činjenica da su u tome gorju (Papuka) stanovala zla bića bezumlja, činjenica je koja je natjerala ratno/poratne Molnarove čitatelje prepoznati ih utjelovljene u zlokim bićima predratnih Molnarovih ciklusa.

Nema dvojbe da je recepcija njegovih slika stupila u recepcijski dijalog s recepcijom povijesnih zbivanja. Međutim, Molnarova sklonost stvarati prostore u kojima se otvara nekakva nepreporučiva priča, a koja je sugerirana u prvom redu dubinom i popunjenošću perspektiva te u drugom redu najmanje dvostrukim izvorom svjetla, transcendira konkretne povijesne događaje. Kod Molnara se i lako uočljivi smjerovi ishoda svjetla dopunski problematiziraju jer su to smjerovi dolaska rasapa, nekoherentnoga svjetla koje uza svu svoju zajednicu ishodnicu, podjednako voli i tamno i svijetlo. Molnar još više voli figuralnost. Sva su njegova uprizorenja slike pejzaža kojega nestvarnim čini spomenuta neobična vuča dubinske perspektive te uvišestručenost izvora svjetla. Ne daje se mogućnost plohu Molnarove slike promatrati i kao plohu zrcala koje zbog svjetlosti koju dobiva iz dubinske perspektive, baca i dovoljno svjetla sa svoje površine na, plohi zrcala vrlo bliske, figuracije smještene u prostoru slike. U svakom slučaju, Molnarove slike problematiziraju pitanja izvora svjetla, njime se naglašeno bave i pošto pristaju na mogućnost da svjetlo dolazi i iz nekoga

drugog smjera, a ne samo iz onoga koji bi bio očekivan zbog skoro uvijek uslikanoga dubinskoga svjetlosnog izvora, sugeriraju i moguće supostojanje svjetova mašte i iskustveno provjerljivih krajolika.

Bez obzira nazove li se Molnarove likove uslikane u prostor slike *zlolikima* ili *bajkolikima*, posve je dosljedno prepoznati ih kao spoj mitologijskih rekonstrukcija i antropomorfnih problematizacija. Molnar stvara na kraju stoljeća i tisućljeća u povijesnom polju koje se podjednako osjetljivo i demokratski odnosi i prema velikoj zabavi i prema kataklizmičnosti koju zbog ili baš njome – ravnodušnošću nitko ne primjećuje, ali je u kurtoaznom razgovoru akademički tematizira. Molnara svjetlost iskustvene stvarnosti nužno određuje, ali svijet koji on oblikuje u svojim slikama, svijet je izmišljenih paralelnih svjetova koje svaki umjetnik ima šansu pokloniti svojem posve određenom i konkretnom zavičaju. Molnar, dakle, na određeni način oživljuje likove iz priča uz vatru, ali svjetlost koju pušta kroz te priče, svjetlost je sugestivno apokaliptična. Razgovara Molnar s vremenom koje živi i nagovara ga da odustane od praznine za koju nikada nije kasno, osim onda kada već bude prekasno. A dotada, sugerira Molnar, zašto ne pokloniti svojem zavičaju njegovu vlastitu zalihu mitova, legendi i bajki, koje pričanja uz predvečernju vatru mogu oplemeniti puno bolje od zamuknuća uz požar kraja.

Zmajevi, zmije, krilati konji, precivilizacijske ptice, likovi su koji pomalo između neba i zemlje stanuju u svijetu Molnarovih slika. Ne da se previdjeti ton zlokobnoga, ali i svojevrsne ponosne svjetlosti koja kao da povremeno prosvjetljava te likove. Tako Molnar, moglo bi se reći odgovarajuće, zapisuje i dvostrukost osvjetljenja koje u iskustvenom prostoru, u povijesnom prostoru svi skupa živimo, osobito u ovome posve neo-

bičnom polju slavonskoga kraja svijeta, nesumnjivo polju koje odjeljuje dvije uljudbe i živi uz hrpe još u zrak dignutih željezničkih pruga i postaja. Dakle, Molnar se obraća slici zavičaja, Molnar sugerira fantastiku zavičajnih baštinskih priča, nije izravno usmjeren iskustvenoj stvarnosti, ali činjenicu neobičnih smjerova dolaska svjetla ne može nam uskratiti kao mogućnost zapaziti je njegovim posebnim osjećajem koji ipak prilazi jednoj povijesnoj, kolektivnoj slici. Molnar slika metaforički shvaćenu svjetlost, kao ipak svjetlost koja je i iskustveno poznata, premda niz prvih pogledanja u njegove slike sugerira, kako sam početno naznačio, nepoznatost. Molnar zna: svijetliti, reflektirati.

BRANKO BAZINA, 1998.¹²⁷

Tom Gotovac: *Svaki je performans stopostotna improvizacija gdje sudjeluje sve, od ambijenta, konteksta, raspoloženja do "zakona" slučajnosti. Umjetnost performansa uvijek je u prvome licu, što znači da dok izvodim performans mogu raditi što god želim. Osim toga podložan je improvizaciji i promjenama raspoloženja, a uključuje i "suvremene" stvari kao što su glupost, požuda i sadizam.* (2005.)

Branko je Bazina autor medaljona – znaka književnoga skupa *Dani Josipa i Ivana Kozarca u Vinkovcima*. Taj se njegov rad prima preko čitateljeva poznavanja ciklusa slavonskih književničkih portreta – grafika Antuna Babića. Međutim, kod Branka Bazine je drukčije: Josip i Ivan Kozarac tamo su snažni i markantni, ali i melankolični, nježni. Taj je gotovo oksimoronski odnos, u svakome slučaju kontrastni, jedna od motivacijsko-stilskih sastavina koje se protežu prostorom opusa likovnoga stvaralaštva Branka Bazine. A "slučaj", ili – slučaj, svejedno je hoće li se ostaviti navodne znake ili ne, ali svakako – činjenica da je Bazina radio na likovnoj pohrani likova dvojice Kozaraca, pečat je na poetici ovoga autora. Pečat, naime, koji ukazuje na i inače česte pokušaje slavonske umjetničke potrage – tkati istovremeno iz dvaju iznimno različitih materijala. Slavonska se egzistentna sudbina u nažalost prečestim periodima navraća prepoznati Tenu, kako to piše njezin osobito kritičan čitatelj – svaki postmoderni slavonski esejist, prepoznati ju kao stalno obnavljanu amblemску sliku tragičnih ožiljaka. Taj je atemporalni, premda u periodičnim navraćanjima, ožiljak mjesto koje zgušnjava i raspliće moguće interpretacije slavončeve osjetljivosti. S druge se strane nietzscheanski Đuka Begović uporno pogrješno navlači na čitanje perverzije i amorala, a riječ je o dubokoj estetici iskonskoga užića, hiperosjetljivoga i medi-

¹²⁷ Branko Bazina: *Bazina*, Galerija Kuna, Osijek 1998.

tativno izloženoga pojedinca. Bazina je smješten u presjecište tih dviju vrpce, njega određuje u velikoj mjeri želja prikazivanja etnografijskoga motivskog blaga i ta želja osobitim darom privlači spomenute dvije slavonske stvaralačke paradigme u vrlo blago i nenametljivo sutkanje. Naime, te dvije vrpce, ona koja se izravno smješta u etnografijsko i ona druga koja se mediativno ulijeva u spiralu sakralnoga signaliziranja religijskih očuvanja, one se i povremeno kroz Bazinin opus dodiruju, ali se i posve zasebno ciklusno samopretražuju. Očito je kako se Bazinu daje primati kao autora koji je temeljito smješten u ovjeru cvelferijsko – bosutsko – vinkovačke hermeneutike. Kod njega se susreću i nadomještaju u intenzitetima i čuvena Bosutova melankolija i dinamika prostora definirana ustrojem šumske prosike, pučki sofisticirani unanizizam, kao i venerologijsko – erotski stilski kompleks. Osobito je zanimljivo kako Bazina upravo katoličanski strogim pogledom prosijeva, profinjuje znakove rasute kroz svakodnevnu, pučku egzistencijalnu etimologiju. Sastavine svakodnevnoga temporalno određenoga slavonskoga seoskog života, stiliziraju se u arhetipska određenja. Bazina pronalazi prizore koji signaliziraju svakodnevne rituale kao zaboravljene sinkretične slike. Bazina obnavlja svijest o sinkretičnosti i pri tome u metaforičnom smislu erotično pretražuje osjetljive zone materijala u kojemu radi. Raditi u drvetu, u šumskoj, spačvanskoj Slavoniji, nije nikakav, a kako se nekoliko redaka ranije nešto naznačavalo – slučaj, nego je projekt osvješćenja adrese na kojoj se radi. Bazina stalno ovjerava podatke o adresi na kojoj se nalazi i na kojoj radi. U tome je poslu on intenzivan amblematolog. Njega zanimaju prizori, ali je još i više od njihove ekspresijske i / ili prikazivačke dimenzije, zainteresiran, zaokupljen njihovom statičnom identitetnom transparentnošću. Posebno je u opusnome odčitavanju Bazinina

rada značajno znati za zaokupljanja uže šumskim motivima. Osim što tamo iznova, ali možda na neki način i kao mogući početak čitanja Bazine, potvrđuje da ga motiv jednostavno – zanima, on tamo kao na kakvu rodilištu autorske energije bolno intenzivno uživa u geometriji i boji prostora. Sustav boje koji se tamo nalazi, Bazina će štovati i onda kada je motivski naoko daleko od šumskih slika, u primjerice izduljenjem naznačenome spiralizmu sakralnih motiva.

Metafizika boja, odnosno, dakako, bojama izveden metafizički tonus tjelesnoga prizora sugeriran do apstrakcije, nastaje u nedvojbenome osjećaju za prirodnu ponudu ustroja drveta. A kada se govori o tome dijelu Bazinina oslonca na prirodnu, a intenzivnu ponudu boje iz materijala, tada je reći, najvjerojatnije suvišnu napomenu, kako nipošto nije riječ o mnoštvu nego o poliranjem i grubošću usjeka tek stimuliranom i ojačanom rasporedu tamnoga i svijetloga. I u najekonomičnijem mogućem odnosu Bazini uspijeva osvijestiti boju. Ona se pojavljuje iz materijalom zadanoga, a radom naglašenoga osjećaja za volumen, za volumen koji kao prednost i klopka iščekuje skulptora u navodno podrazumijevanoj tehničkoj odrednici. Bazina, međutim, slijedi inervaturu materijala, izražajno izduljuje ili zbija svoje likove. Intenzitet koji posjeduju skladbe – izvedbe sakralnoga dijela Bazinina opusa, najpročišćeniji je takav inervaturno zaokupljeni zahvat. Nakon didaka, čičana, Šokaca, Venera i bezduha, Bazina se smješta u iznimno sugestivan niz ostvaraja u kojima motivsko i tehnologijski zadano izgovaraju istovremeno dostojanstvenu i skrušenu slavonsku dušu. Mir i vitalizam didaka i čičana u prizorima koji dovode i egzistencijalnu meditaciju pa zatim nemir u pretragama za iskonskim, arhetipskim životom šume i rijeke, stječu se u sakralnim Bazinim motivima kao melankolijski predmotivacijski sustav. U to-

me je sustavu ekstaza zaustavljena u amblem, starost postavljena u početak jedne uljudbene tkanice, a plastični intenzitet ovjeren kao zalag jedne i vječne duše izložene u trpnju i trajanje. U plemeniti šokački umor.

ANDELKO MRKONJIĆ, 1999.¹²⁸

Tom Gotovac: *Ne mogu drugim ljudima dopustiti – jer sam režiser po vokaciji – da me režiraju u okviru globalne režije. Režirali su me roditelji, škola, sistem – prvo su počeli roditelji – neprestano padate pod nečiju jurisdikciju. A kad sam u performansu, onda sam slobodan.* (2006.)

Malo će koji tekst o stvaralačkom angažmanu ovih dana, izostaviti prigodu da kaže *koju svoju* o kraju tisućljeća. Opravdano i neopravdano daje se vizije, procjene i arekapitulacije, u svakom slučaju – predviđa se promjene.

I bez obzira na to što futurizam ovih redaka sugerira kako i usuprot novome društvenom preustroju neće biti bolje, stvaralački se zamah upravo meditativnog projektiranja unutar djelatnosti, unutar opusa već pokrenutih autorskih snaga, kondenzira u sve češća lucidna mjesta. Ona, koja shvaćaju da je sada naj-bolje!

Stvaralaštvo tako zaranja u spomenutu meditaciju, levitaciju izvantekstualno provjerivoga, u virtualizam koji ima osigurati uvjete za život u prvome redu skica i zapisaka koje će se tek napisati ili koji su već svijetu koji ne čuje – odasrani. Radi se, dakle, svojevrsne dofikcionalizacije ugrušcima ostvaraja koji se nakupljaju ili u već napravljenoj bibliografiji (tehnikom autocovera!) ili u projektnim namjerama.

Druga scena, drugi gradski nepizzerijaški galerijski prostor, uza sav štovani napor i još uvijek potentnoga Waldingera, može se ponositi svojim izložbama. Velikim se dijelom ima ponositi i nizom takozvanih mlađih autora koji se, zahvaljujući sporosti hrvatskih institucija, *skrbe* o kulturi još uvijek i sve us-

¹²⁸ Anđelko Mrkonjić: *Korespondencija percepcije*, Galerija Kuna, Osijek 1999.

trajnije održavaju u toj neželjenoj, ali dugovječnoj, slabo financiranoj mladosti.

Riječ je, konkretno, o Anđelku Mrkonjiću koji moderno, urbano nepotkupljivo o svojem stvaralaštvu još *uvijek pošteno misli*.

Nastoji zrealiti komadičke neuklonjiva okružja koji stimuliraju pojedinčev definitivan otpor svakodnevi – tako da beskompromisno nudi jedinu izvornu i nepresušnu energiju obnove.

Mrkonjić posjeduje i iznimnu, tzv. *malu mudrost*, posjeduje svijest o svojoj ostvarajnoj moći, o neukradivoj slobodi vlastitoga tekstualnog, virtualnog svijeta.

Ova Mrkonjićeva izložba, *Korespondencija percepcije*, sastoji se iz tri dijela. Kroz te pojedine dijelove uspostavlja se kompozicija ukupnog postava, oslonjena je na igru razmještanja, nadostavljanja i samih temeljnih tehnika: crteža, grafike i kolaža. U prvome dijelu izložbe prati se enformel crtež majke i djeteta. Šumeći ekran kombinirane tehnike koji svoju enformel posliku aplicira temeljnim potezima i na rad *Iscjedak rane*. Slijede tri čiste grafike u suhoj igli koje postavljaju motivsku vrpcu za treći dio izložbe. Riječ je o rezu-ožiljku, aktu i portretu, koji se također strukturiraju u križnom simbolizacijskom ozračju. Strah i gađenje, osjećaji su stišani, ali prozvani u radu *ožiljka*, dvo ili bez-spolnost mitski je ili božanski lik *portret-noga* bića (onoga koje skrbi o svijetu, ali ga ne može dodirnuti), akt je i žrtvovanje i odar i uvijek skriveni identitet.

U drugome dijelu izložbe, složenost koncepta koja je u prvome počivala na tehnologijskoj osjetljivosti, ovdje se razvija u *opusnom* korespondiranju. Taj dio postava su, naime, reanimirani crteži iz mape *Obloga od ljepote*, crteži na kojima je nji-

hova temeljna i višestruka reljefnost – morfologijski sada prebačena u plohu. Intervencije na crtežima iz mape načinjene su tako da je unutrašnja i implicitna struktura tih crteža sada konkretizirana u prvi plan, zgusnuta i eksplicirana nanosima crnog tuša. Tako sada one crteže prekrivaju: meandar, sveti rimski križ, kao i geometrijske apstrakcije zanimljivih sugestija smjera.

U trećemu dijelu izložbe susreću se 9-erostruki umnošci crteža iz prvoga dijela izložbe, na kojima je, u 15 velikih radova, produljena igra geometrizma i negeometrizma iz drugoga dijela izložbe.

Ti su radovi kolažno usložnjeni izvornici crteža iz prvoga dijela izložbe, kao i iz *Mape*. 9 fotokopija na svakom radu obrubljeno je eliptičnom crninom, a napetost između umnoška geometričnog lika i nečiste elipse, sugerira i neuklonjivo nadostavljanje na baštinu. Riječ je o baštini geometrije kršćanskih simboličkih likova, riječ je i o nastavljanju, odnosno o autorovu opusnom i unutaropusnom korespondiranju, a placentolika i nečista elipsa otvara i bolnu dimenziju: život je opasan!!!

Kao i, idimo naglim i prekrupnim makro i regio kontekstima, primjerice, pjesništvo planetarnoga umjetnika Nicka Cavea, ili briljantno blatna lofi multimedijala Brođanina Ivana Šeremeta, tako i dosadašnji sofisticirani ostvaraji Anđelka Mrkonjića – ulaze u transpovijesne igre nadmudrivanja s temporalnošću. Mrkonjić, kao i spomenuta prethodna gospoda, zalazi kršćanskoj mitologiji našega nacionalnog bića – iza leda, nastoji se smjestiti na mjesto samoga zgušnjavanja spomenutih mitema, ali nakon što je vlastitu gramatologiju tih postupaka već SAM ispisao u prethodnome radu mape *Obloga od ljepote*. Ovdje je konkretno riječ o mapi crteža koji su biblijske miteme postavljali u reljefni prostor stimuliran u svim projekcijskim

smjerovima – prostora, a u temeljnome smislu i vremena, ali u osnovnoj zaokupljenosti vječnošću, strukturom vječnosne spirale. Ta Mrkonjićeva mapa njegova je autorska gramatika u kojoj on transparentno izgovara svoje baštinsko autorsko ime, jasne nacionalne svijesti, obiteljske aureole, erotologijske žudnje profinjeno sjenčane njezinim suradnikom Thanatosom. Ta osnovica, takva gramatika, svojemu kulturnom prostoru sada nudi plošno i umnoženo smirivanje autorske snage. Ta se snaga više ne ulaže u kondenzaciju i sofistifikaciju jedne Velike Priče nego u *strategiju* procesa iščekivanja. Velike su se Priče umnožile, tehnologijski su izgubile na reljefu, na čuvenoj dubini, a izoštrila se autorova ponuda samoga iščekivanja, odnosno iščekivanja kao stanja užića samoga iščekivanja koje ništa ne očekuje! Ne nudi Mrkonjić poruke niti ima potrebu više ikome dokazivati ni tko je identitetno, kulturno i osobno On, što znači ni On – autor, a niti On – primatelj/gledatelj. Sada Mrkonjić gramatičke strukture svojega stvaralaštva; portret, akt i ožiljak (suha igla), 9-brojčano umnožava u ponudu užića u spomenutome Iščekivanju. Riječ je o tihoj izložbi mudroga reflektiranja jedine mogućnosti i dočekivanja tih boljih dana – osobnom potragom za novim rođenjem u nečijem dalekom i slučajnom fajlu s nekontrolirljivim pojavama vlastitoga replikanta, tehnoinačice ili jedine moguće Izvorne, Novorođene Male Priče.

Mrkonjićeve Male Priče o Iščekivanju izlažu i samo jedan rad koji napušta crno-sivo-bijeli postav. U toj kričavoj i ružičastoj buci nekakvoga ekrana, zasigurno je i poruka: isključiti ekran, televizora ili računala, čin je slobode, ali mi ionako već na notornoj i svakodnevnoj ulici – znamo i suviše informacija, tako da treba demobilizirati bilo kakav strah, bilo kakvu horornu tjeskobu zbog toga što nam netko nešto radi, a mi navodno ne znamo što. Nema toga!, lošina je naša u našoj punoj svijesti

pa onda ima punoga opravdanja za skinuti se s lošine, obožavati, kako kaže Maleš – državu, smijati se suncu, kako kaže Bare.

Mrkonjić je napravio uzbudljivu i uvjerljivu izložbu, a to je ovdje najvažnije.

Ova izložba, strukturirana od jasnih i likovno autohtonih slojeva i struktura, smješta Mrkonjića u visoku modernost suvremene hrvatske likovne scene, i to ne samo ove živuće u Osijeku i Slavoniji!

IVAN ŠEREMET, 2001.¹²⁹

Tom Gotovac: *Čitavo vrijeme me je proganjalo to da ću sve što radim morati iznijeti sam na svojim leđima. I svoju avangardu i sva svoja razmišljanja koja moram dokazati. Tu dolazi do prijelaza u performans. Ja nisam bio toga svjestan, to nije bilo planski, nego spontano. (2008.)*

U Brodu na Savi drugi je saziv multimedijskoga likovnog projekta održan od 17. rujna do 21. rujna 2001., u koprodukciji Instituta za suvremenu umjetnost SCCA Zagreb i Galerije umjetnina grada Broda.

Projekt je uobličen kao međunarodni skup likovnih/vizualnih multimedijskih umjetnika koji jedan grad na nesumnjivoj granici re/de/kon/strukcije urbanitetnosti, oblažu u hiperosjetljivo modernitetno biće.

Na jedan dan hodaš istim ulicama i među istim ljudima, ali posve drugim gradom, zapravo onim pravim i prvim, nečujnim, tekstualnim, gradom kojeg se piše i urbofeelingom čita, a ne viče, pismom ga se egzistencije živi, ali se to ima i znati kao svoj gest pa onda upravo to Granice i pokazuju, uključuju tiha pismovna pojačala, podsjećaju uspavani zaborav kako Grad doista izgleda i kako je već i tek ispisiv, rekao sam Ivanu Šeremetu čestitajući mu na posljednjoj izvedbi programa, kada se u tu završnu subotu, a uz starogradskobrodsko vođenje nekadašnjeg Brođanina Darka Šimičića, kretalo užim i širim prostorom središta grada – u potrazi za postavljenim radovima. Od zvjezdaste Tvrđave, kroz slastičarnu i korzo pa niz promenadu, Galeriju Balen i sve do Izložbenog salona Becić. Može li i u nekim drugim, osim tim danima, grad Brod poizmicati granice i dekonstruirati svoj skoro stotinu tisuća stanovnika velik urbani

¹²⁹ Ivan Šeremet: *Granice*, Slavonski Brod 2001. *Glas Slavonije*, Osijek 2001.

lik? Ja jesam za označiteljsko pokretanje i klizanje, ali ne vjerujem da će Brodu pomoći samo rasprava o promjenama imena. Bitnim bi bilo poslušati i vidjeti nearbitarsku postavu rujanskih *Granica* pa promijeniti nekako sadržaje koje će potom koji od raspravljenih označitelja pokrivati. Poslušajte Šeremeta! Njegov je melakolični rad, naime, a postavljen u tvrđavinoj Barutani (!), nosio i veliki slovni transparent *Ovo je Hrvatska*. Performance je izložio zviždukanje bećarca, vožnju škriputavim biciklom i nemar za opasnu rupu Središta. Šincek je dofurao prijeteći kontejner s potmulim i, nepozorno je reći, jedva čujnim tonom apokaliptične invazije, najvjerojatnije one koja je već prošla, ali timing prošlog i trajućeg nitko nema pravo dobiti na uvid nego tek na pripomen, bez nagovaranja. Faktor je dvoprojektorski instalirao rub *Slavonskog nadgrobnog spomenika*, a niz je izvanoslavonskih autora ispitalo brojne rubno-granične stratifikate: humora, ironije, upozorenja, identitetnosti... gdje se dakako neobično i melankolično, nerazlučivo, pretapaju fluksovi adrenalina i meditacije te daju interventna punjenja kojima je prići shortcutom. I zatim *tamo* ostajati, kao u željenom *ovdje*. I sad.

YPSILON, KINOKULTURA, KELEMEN, APOKALYPTIKA, 2001.¹³⁰

Tom Gotovac: *Svi filmovi koji se prikazuju u kinima i na televiziji jesu propaganda.*
(2010.)

APOKALYPTIKA

Hrvatska se demokracija nakon nedavne *Latinice* zasigurno osjeća lakše i istovremeno čvršće. Međutim, posve sam siguran da se hrvatski braniteljski suicid nakon te emisije osjeća još čvršćim u svojim osnovnim tendencijama. Demokraciji je trebalo snage i sposobnosti za izreći SVE ono, a suicidu zasigurno neće pomoći njegovi loši terapeuti, autori receptata poput književno nedostojne *Ambre*. Nevjerojatno loše pismo uputio je pisac koji je inače autorom jednoga od remek-djela hrvatskoga romana prošloga stoljeća. Radovali smo se što usred ratnih zbivanja gotovo nitko Zlu i Zločinu ne govori i ne piše da su zvjerski, a sada, uz kakav-takav odmak i nešto visokouspješnih estetskih ostvaraja s temom rata, dolazimo u stanje zavodenja u smjeru koji je već na vrijeme i dostojanstveno izbjegnuto (hm, ali što ćemo sad...). Desetljećima smo se, baš i prije Domovinskog rata, radovali što hrvatska, napose prozna književnost ne šalje poruke kolektivitetne mobilizacije i bilo kakve političke računice. Modernitetno sofisticirana, hrvatska je **prozna** književna proizvodnja spram jake zbilje rata, pokazala u prvom redu *transmedijsku strategiju* (termin elaborira, a kolumnama esejističke proze te stihovima ga i ispisuje /npr. odlična zbirka *24 dana rata/* književnik i kritičar umjetnosti Bogdan Mesinger), vrhunski aktiviranu Andrićevom *Poviješću Slavonije u sedam požara*, dovršenu Barbierijevim *Tko je sa mnom pa-*

¹³⁰ *Glas Slavonije*, Osijek 2001.

lio kukuruz, a potom **visok i melankoličan fenomenologizam** u, primjerice, *Sanatoriju* Gorana Tribusona i Pavličićevom *Nevidljivom pismu*.

Takvoj je produkciji kontrastnim poljem bivala visokotirajna uvijek jugokomparatistički omjerna proza. A niskobudžetni su *Psi u trgovištu* tiskani još 1979. u samo tisuću primjeraka i na njih se ima uvijek pribitati narativnom nasladom, kao i mikro fokusnim desertiranjem sintaktike i leksika, ali i sivim šumom apokaliptike.

Majke su se, anticipantnom mudrošću, samoukinule prije otprilike dvije i pol godine, ne čekajući da ih nova socijalna hrvatska politika uz začuđujuću opću mlohavost – prilično rezolutno rasturi. Tko će se zvati majkama kada više ne bude djece, početak je rečenice kojoj ne znam dati na kraju odgovarajući interpunkcijski znak. *Gdje je nestao čovjek*, prilično veselo pjevuši bivši frontman *Majki* Goran Bare, čiji je live-usklik s jednoga koncerta te samoukinute, a ne rasturene skupine, nosio kampanju kasnije/danas vladajuće koalicije. *Tko je ponosan?* *Majke* su se samoukinule, Baretovu zanosnom melankolizmu obradovali smo se i ne razmišljajući kamo bismo se to mogli opet pokrenuti, ali/a počeli su se, međutim, nizati tužni događaji na sceni hrvatskoga moderniteta: počeli su umirati njegovi očevi. U lipnju 2001. umro je model književnosti Ivan Slamnig, a u rujnu pjesnik kojega je još donedavna Zvonimir Mrkonjić nazivao najvećim živućim hrvatskim pjesnikom, umro je Požežanin, Ličanin i Trešnjevčanin Boro Pavlović.

Uz Slamnigovo se ime početkom studenoga u Osijeku i Pečuhu održava književni, multimedijski i znanstveni skup, a uz ime Bore Pavlovića pojavljuje se najava skoroga izdanja izabranih pjesama (dvijetisuće i sedamsto pjesama) kao i pripremanje izabrane esejistike (u jedanaest knjiga).

KELEMEN

Na drugim *Danima Ivana Slamniga* izlagana je i tema naslovljena Slamnig-Kelemen-Picelj, koja je očito žudjela svojega utjelovljenja u multimedijским aspektima toga skupa. Ove je godine uspostavljena veza između sedam godina staroga slatinskog međunarodnog glazbenog festivala *Dani Milka Kelemena* i osječškoga dvostruko mlađeg, ali i drukčiježanrovskog skupa pa će dio programa s nedavnoga festivala (Slatina, 27.-30. rujna) gostovati na *Danima Ivana Slamniga* (8.-10. studenoga, Osijek-Pečuh). Hoće li to baš biti velika i skupa *Apokaliptika*, multimedijška opera koncertantno izvedena prvi puta iste godine kada su se pojavili u *Hit-biblioteci* i *Psi u trgovištu*, dakle 1979., ili će to biti koji drugi, komorniji i dostupniji rad, primjerice izvedba *Stupovi neba* u glasoviropisu presudnoga hrvatskog modernoga pijaniste Vladimira Krpana...? To još ne znam. Ali... Osijek je svoju komornu *Apokaliptiku* već izveo u koprodukciji brojnih performerа još sad/tad 1991.-1995. Osobito 1991.-1992. i stoga je posve spreman i taj Kelemenov rad primiti, ali je i spreman otpjeti njegov nedolazak. Naime, mnogoštošta u Osijek nije došlo. Kelemen je, međutim, bio i u nekadašnjoj se kafeteriji hotela Osijek susreo s nekim od post/modernitetnih dionika hrvatske i osječke književne, likovne, znanstvene i glazbene scene. Podsjetili smo se na njegovo skladanje Osijeka koje je 1994. izveo zajedno sa skladanjem Vukovara, a sve to kroz cover stihova Walta Whitmana...

Branka Ban je podsjetila i na otkaz koji je zamalo dobila na jednom lokalnom radijskom programu jer je s njim, akademikom, i jednim od dvadeset na svijetu, izravno u eteru telefonski o toj stvari posvećenij hrvatskim ratištima razgovarala 27 minuta.

Dakako, upozoriti je, nisu osječki umjetnici doista izveli Kelemenovu *Apokaliptiku* tih ratnih godina, ali su u nultoj i alternativnoj projekciji ratnog kina Royal, vrtjeli, primjerice, *Apocalipsu now*, u svojevrsnoj nepostojećoj, ali beskonačnoj slici. Krik, Smrt i Grijeħ kao provodne niti stavaka Kelemenove stvari, odskladali su, primjerice, glazbenici File, Dabilly, Butch, Nemanja, Vedran, Zvezdana,.. u svojim cover-stvarima noiseiranim 1991.-1992.

KINOKULTURA

Teško ćemo se osjećati kada kažemo da je osječka kinokultura oživjela i stabilno iščekuje ponudu, ali nerealizirani projekt *Kluba filma*, ili što god kompliciranijeg, čini Osijek nezanimljivim za distributere složenijih subfestivalskih kompleta filmova. Međutim, hrvatska scena filmskih festivala postaje sve zahuktalijom, dakako osobito u kuloarsko-izvanrepertoarskim aspektima. Osijek će od toga ciničnom srećom vidjeti, misli se na ipak repertoarski dio, vrlo malo. Ili? Kako god, Osijek, zahvaljujući svojoj ratnoj sudbini prve polovice devedesetih, ima vrlo artikuliran kôd za dešifriranje i šifriranje eksplozivnih ponuda. Možda, nažalost, manje u tzv. institucijskoj kulturi, ali nedvojbeno više u recepcijskim aspektima artefakata zbivanja u svakodnevicu. I to je pomalo cinično, ali je i točno: ljudi sve više i s pravom sve žednije odlaze u kino očito žudeći zavodljive fikcije, međutim, stvarnost kao da se odlučila ponašati prema izmišljenim događajima pa se prizori apsurdna, nasilja i parodije neumoljivo guraju u onu ostarjelu dosjetku: *živo kino*.

YPSILON

U Osijeku djeluje izvrstan, visokoprofesionalan designstudio u vlasništvu Mirele Dozet i uz direktorsku palicu Danijela Dozeta. Njihov jaki, dakako računalno ekspertni oblikovatelj je

Zoran Tolj koji je svoj ugled dokazao i na najzahtjevnijem mogućem poslu, na montaži i postprodukciji jednoga visokoestetskoga rada multimedijškoga autora Ivana Faktora. Designstudio je besprijeckornom uslugom pomogao i realizaciju opsežnoga knjigovnog projekta *Hrvatska književnost u Slavoniji*, a svojevrsno je dosjetljivom oblikovateljskom akcijom pomagao ranu poratnu fazu osječkih kina, radeći na niskobudžetnim letcima-pozivima na kinoprograme. O njihovu radu na spotovima popularnoglabzenih zvijezda ili na jingleovima svih vrsta te praćenju marketinškoga nadmetanja krhke osječko-vinkovačke privrede, neću niti pisati. Pa nagrade... školski listovi... Dozetova arbio-grafija...

Onaj rad za projekt-glavnoautorski udio Ivana Faktora (Krunislava Stipeševića, Delimira Rešickog, Vlastimira Kusika i G.R.), već samo taj rad dostatan je za potvrdu visoke profesionalnosti i tehnologijske umješnosti studija *Ypsilon*. Uz tehnologijske, osim estetskih, aspekte toga rada, zastao je i akademik, najveći hrvatski poznavatelj avangardne umjetnosti, profesor Aleksandar Flaker, i zamolio da ga se tri sata ostavi na toj magijskoj neironijskoj igri.

Skromni i samozatajni vjerojatno to niti ne spominju u svojim autoprezentacijama.

U svim vrstama autoprezentacija se nastupa isključivo izigravanjem, nikada estetskom i neambicioznom igrom.

U kojem kompenzacijskom nadigravanju bi im pomogao podatak o sudjelovanju u proizvodnji multimedijške instalacije?

Tom Gotovac a.k.a. Antonio Lauer
INMEMORIAM

Tom Gotovac: *Mlad čovjek jednostavno mora napraviti film, da se ustanovi ima li on nekog talenta ili nema.* (2010.)

Kada sam 2003. izlagao o aironijskom ključu u analogiji poetika Milorad Stojević – Tom Gotovac, nije mi palo na pamet da ne bih dovršio tu tezu u obliku teksta, no odgoda kojom sam ugodno i s Faktorom dogovorno dočekivao širi izbor iz filmografije potonjega, dala mi je misliti sve razvijenije sastavnice koncepta rondološkog eseja kojega je nešto kasnije Tom i ilustrirao, dakako nemajući nikakve veze s planom ilustracijskog mog primanja njegova nastupa, kada je 2005. u poljskom Poznaniu, na međunarodnom znanstvenom skupu *Srednjoeuropska postmoderna – Dani Bore Pavlovića i Ivana Slamniga – DANI HRVATSKE KULTURE*, u prostoru njihove jake i velegledne Umjetničke akademije, izložio verbalni performance *I zato mu drugu Titu hvala*, ponavljajući i kružno opkoljavajući svoju filmogledateljsku zahvalnost koja je bila *navođena* socijalistički otvorenim repertoarom jugoslavenskih nabavki filmova za kinoprojekcije, zbog koje je mogao nebrojeno puta ponavljati gledanje svega što je bilo moguće, a da to nije bilo objašnjivo, što je nježno i pozorno pripovijedao potom 2010. u osječkom Waldingeru mojim i svojim, napose najvažnije – njegovim studentima, kazujući o slobodi žrtve umjetnikova tijela.

Prežao.

Goran Rem, 25. lipnja 2010. raskrižje na Klajnovoj, od 21.35 do 21.49.

uvidi i uvodnici

1985. STANJE I MIJENE MLADE I MLADE PROZE¹³¹

Ono što je OSIZ za odmor, rekreaciju i sport, Rafinerije nafte Rijeka, financirao 1980. i dao tiskati pod nazivom *Guja u njedrima*, potpuno je različito od onoga što su *Pitanja* separirala 1983. pod nazivom *64 priče 29 redaka*.

Isto tako, prilično je različito ono što je Maleš učinio u *Republici* 1979. (*Mlada hrvatska proza*) od onoga što je sačinio 1983., ponovo u *Republici* (br. 4), u izboru *Jedanaest mladih pripovjedača* (1984., br. 7-8), a i jedan se i drugi izbor razlikuje od *Revijina* izbora 1979., također mlađe hrvatske proze. Pročitavajući sve te razlike pomalo, pokušat ćemo govoriti o stanju i mijenama stanja u području kraćih proznih formi. Upoprijeko progledanje ovih izbora nudi vrlo zanimljiv koordinativni sustav zapažanja o stanju produkcije fikcionalnih sastavaka manjeg opsega (Pavličićeva formulacija) u hrvatskoj književnosti 80-ih. Nekoliko tih zapažanja naznačit ćemo u ovom, nužno površnomu, razgledanju situacije u posljednjih nekoliko godina.

Svakako se nadaju dva aspekta promatranja kao i najlogičnija i najizazovnija: pojave i gubljenja autora te žanrovske promjene i preoblike.

Dva su od imenovanih izbora antologična (za ovu prigodu razlikujemo leksem *antologičan* od *antologijski*, pridajući mu blažu određenost): *Guja u njedrima* i Malešov izbor 1979. Imena koja se pojavljuju u ovim izborima podudaraju se na *mje-*

¹³¹ *Studentski list*, Zagreb 1985.

stima sigurnosti, odnosno podudaraju se u predstavljanju autora tzv. fantastičarske generacije, generacije *borhesovstva* i *kafkor-velovstva* te *bulgakovljerstva*, kako je kritika tumačila i imenovala kratkopričače što su se počeli javljati početkom 70-ih (Pavličić, Barbieri, Tribuson, Čuić, Ugrešić, Jelačić-Bužimski, Kekanović, Tomaš...) Kada pišemo o mjestima sigurnosti, tada mislimo na to da je u ova dva izbora upisan jasan stav o nedvojbenosti toga tko je tko u mlađoj hrvatskoj prozi, a to će reći ne samo o poetičkom nego i o kakvosnom načelu.

Osim u navedenim imenima, izbori se podudaraju i u imenima kao npr.: Žigo, Meršinjak, Horvatiček, Valent, Biga, međutim, njihova je posebnost u odnosu na prethodne već područje razlika u odnosu značenja tih imena tada i sada. Razlike koje se mogu nadalje ustanoviti i u odnosu na one s kojima su bili te 1979-e, recimo, ili trošnost kakvosnosti ispisa u daljnjem pisanju (npr. Meršinjak), ili predugo ostajanje na samo časopisnoj bjelodanosti (npr. Valentu je tek ovih dana objelodanjena prva knjiga proze), ili žanrovska dezaktualiziranost (Biga, Horvatiček...), ili sve to pomalo.

Neki od autora koje predstavlja *Guja...* nisu predstavljeni u *Republici*, ali su te iste (1979.) godine uvršteni u izbor osječke *Revije* (Stojević, koji 1981. objelodanjuje roman groteskno-fantazmagoričnih *Primera vežbanja ludila*; Hedl, koji 1983. tiska *Osječku slikovnicu*, zbirku lokalno određenih humoresaka, crtica...; Cvenić, koji 1982. objelodanjuje zbirku priča i novela *Pričanja Heraklitova kušača...*, zbirku filozofično pomaknutog viziranja okružja, Slamnig, o kojemu će kasnije biti više/ štono bi rekao Pavličić u *Kraju mandata*, i to jedno 5 puta/itd).

S druge strane, Kvesić, Krstanović i Habjan su uvršteni i u *Reviju* i u *Republiku*, ali ih nema u *Gujinim njedrima*.

Uz osobnosne, vrijednosne procjene, vezane i uz pitanje

sklonosti, i tako koječega psihologično-sociologističnog, upravo se na ovom mjestu, kod ovih autora, može otvoriti i prostor iščitavanja žanrovskih odrednica. Naime, *Guja...*, jest panorama... *fantastične...* proze (podv. G.R.) i kao takva, njena je žanrovska opredijeljenost prividno jasna, kažemo *prividno* jer je ta opredijeljenost, dakako, jasna samo na tematskoj razini. Prema tomu, Kvesić kao neojeanser (*Osveta*, što nije uvrštena stigla je 1983.) nije u *Guji...*, Habjan kao Kvesiću tada sličan, također, što ih, zajedno s Krstanovićevom arhi-mitologemičnošću, ne uklapa u koncept *Guje...*

Široka odredba *fantastičnost* mogla je pokriti svu heterogenost ponuđenih koncepata fantastičarskih pisama, naravno na žanrovskoj razini, te ostaje formalna razvedenost vrsta uvrštenih u *Guju...*, a tu se može pisati i o novelama (Barbieri, Tribuson) i o pričama (Pavličić, Čuić koji te 1980. objelodanjuje ustavizirano strukturiranu zbirku tekstova *Dnevnik po novome kalendaru*), a i o kratkim pričama (Neda Miranda Blažević, kojoj tekstovi nisu uvršteni ni u jedan od spominjanih časopisnih izbora, ali je 1979. objelodanila knjigu pripovjedaka vrlo postupnosti u tematsko-stilskoj ravni gradnje). Ostavljajući ove preglede (trenutačne sinkrone situacije – *Revija* i djelomično *Republika*) i antologične izbore (panoramična *Guja...*, i dio Malešova izbora), prije dubljeg ulaska u osamdesete, uz spominjana jeansera Kvesića te i dalje produktivne, ali bivše fantastičare (bivše u smislu pisanja fantastike), jer Pavličić se ove godine pojavljuje zbirkom krimi-priča što ih bjelodani tijekom 80-ih po novinama, a Ugrešićka i troši svoj ometajezičeni model u knjizi priča *Život je bajka*, dok Tomaš u prošlogodišnjoj (1983.) knjizi novela inovira tematski /samo!/ niz svojega i hrvatskog pripovjedalaštva pišući o ratnoj Baranji, valjalo bi se možda prisjetiti i Bilopavlovićevih kratkih proza (*Plavuša i*

atleta, 1974.) koje nisu uvrštene ni u jedan od ovih projekata, a njihova je prenadraženo dinamična humorističnost postupak koji nas pomalo (Kažem, *pomalo*, eto, nek' je vrlo malo!) upućuje prema onomu što danas rade kratki pripovjedači.

Ti dolazeće-prisutni pripovjedači, krenuli su značajnije baš 1979. Habjan iz *Republike* i *Revije*, Carmen Klein samo iz *Republike*, a Slamnig samo iz *Revije* (uz javljanja u omladinskom tisku). Slamnig se, nadalje, i pored jeansanja, pojavljuje i u *Guji...* 1980., iste godine kada mu je objelodanjena i prva knjiga priča *Čudovište*. Iskorištavanje sveze dosjetka-meta-jezičnost, ponovo se uknjižuje 1983., zbirkom priča *Qwertzu i opš.*

Godine 1979. se javlja po prvi put i Edo Budiša, nedavno tragično preminuli pisac kratkih priča, čiji su tekstovi nekovrsni nastavak *ranotribusonovskog* sentiš ispisa, u maniri kojega je nastalo i nekoliko vrlo upisljivih tekstova, što su djelomično uknjiženi u zbirci priča *Lijepa priče* 1984. Budišina priča *Sedmerac crtica*, otisnuta u separatu *64 priče 29 redaka*, uklapa se u **h a r m s o v s k i** trend ovih posljednjih par (dvije) godina, trend u kojemu su najvrjedniji ostvaraji nastali u strojopisu Zdenka Bužeka, Branislava Krivokapića i pomalo Ede Popovića (svi, osim Krivokapića, koji je 1982. objelodanio knjigu kratkih proza *Sve zbog Marije*, diskurzivnoga karaktera/mimetično okrenutih locusu vlastitog življenja, s čitljivo simboličnim likovima/, dakle svi osim njega su uvršteni u Malešove izbore u *Republici* 1983./84.).

Harmsijski je trend djelomično skrivio i potakao (no i sam time potaknut) projekt *Poleta i Pitanja*: priče na 29 redaka, koji je konačno i oknjižen pa su se u njemu, uz Habjana i prethodno imenovane Malešove mlade pripovjedače, pojavili i kao stari pričalac P. Kvesić te novi – D. Mazur (da na toj izbornoj te periodičkoj pojavi neće i ostati, Mazur je pokazao ove godine

zбирkom, konceptima vrlo različitih i kvalitetnih priča *Pas mater i ostala rodbina* / to su urezane i dosjetke, što Mazuru nije strano, jel', i humoristična psihološkičnost i diskurzivnost i klizeći nepouzdana pripovjedač i obično duhovito bilješkarjenje itd.).

Neke priče Stanislava Habjana samo se rube s harmsovstvom (usp: *Ping-pong*), ali je za njega karakterističnije plodnosno preoznačavnaje rockizama te literaturnih, strip i filmskih semantema, što nas u konačnomu rasuđivanju navodi na pisanje Habjanovoj *i n t e r t e k s t u a l n o s t i* (svakako pročitati zbirku priča *Nemoguća varijanta*, 1984.!). Tekst kao intertekstualni indikator, radikalizirani je oblik prethodno imenovana fenomena, a čitljivo je ispisan u knjizi novela Ljiljane Domić, *Šest smrti Veronike Grabar*, 1984. Pišući o poetičkim odlikama ovih kratkih pripovjedača, valjalo bi uzeti barem ovoliko prostora koliko uzemo da uopće dođemo do njih pa ćemo, što se kaže, naznačiti sada samo neke: alogičnost povezivanja događaja, reducirana fabulativnost, apsurdna repetitivnost (Maleš, 1983.), dosjetka zarubljena apsurdizmom (sve ovo ponajbolje vidljivo u Bužekovim i Valentićevim tekstovima; potonjeg smatramo vrlo istaknutim u ovomu new-vaveu, a vrsnošću su nezaobilazni i tekstovi Zorice Radaković, otiskani u projekt-knjizi *Svaki dan je sutra*, 1984.), formiranje teksta kao interfabulativna indikatora (npr.: Matanović), vezivanja apsurdističnosti tematskog s tradicionalnom izražajnošću (npr.: Bašić)... i jako mnogo itd-ova.

Pokušajmo zaključiti: sinkroniziraniji je nego ikada osjetan kakvosni paralelizam A) produktivnih, no, u odnosu na 70-e, preobličenih (u doduše pomalo kanoniziranoj osrednjosti) onih starijih i B) produktivnih novih koncepata najmlađih.

1988. ZADOVOLJŠTINA U TEKSTU¹³²

0. Tekst svjestan postmodernog stanja ne *fura* se na autoritet, na autoritetnost svoga stava, nego na sebe – na svoj odmak od autora, od svršetka

Možda samo najjednostavnije: osjećati pokrete svoga pisma u rasprostrućoj kretnji drugoga pisma. Opipavati prostor.

Ali ipak, u pitanju je nadraživanje osobnog autorskog užića, užića koje se kao osobno autorsko nanosi na papir postajući potom deautoriziranim tekstom nekog ne više pouzdanog opisa, popisa, procjene, nejasno povišene žudnje. Međutim, čini mi se, kako bi *to* napisao Jovan Zivlak, tu najviše stradava potpis koji presuđuje privremeno.

Presvlačenja *Satisfactiona*, skladbe *Rolling Stonesa* iz 1965., meni je zanimljivo u tri točke. U posljednjem mogućem coveru novovalne skupine *Devo*, u pjesničkoj izvedbi Vojislava Despotova 1988. te, konačno, u najlošijoj mogućoj presvlaci – Branimira Johnnyja Štulića iz 1987. Štulić je neizdrživost rock-macho pozicije, ozvukom socio-osviještena stanja izmanipuliranosti, doveo do *Između krajnosti*. Spoj intuitivnog racionalnog u tzv. *furkerskom filmu*, tragično je izmišljena dignitetna slika. *Kako vrijeme prolazi / lova me ne nalazi / prije mi je mislit dala, / a sad više ne ...* – pjevuši Johnny na *Balkanskoj rapsodiji*, pojašnjavajući svoj presvlak *Satisfactiona* u (tvrdukuhano prevedenu) *Zadovoljštinu*, krajnje razumljivom luzerskom banalitetnošću. Muškaračka bunt neizdrživost, zapisana u

¹³² *Rijek*, 1989., inačica uvodnog eseja istoimene knjige, naime *Zadovoljštine u tekstu*.

prvotnom *Satisfactionu*, tako je zadobila zvuk svijesti o temeljnom stvaralačkom stanju kraja osamdesetih, zvuk stanja speed melankoličnosti. Naime, takva je, ovdje, moja izvedba Štulićeva *Satisfactiona*!

Takav je moj snimak. *So what?* Dok, recimo, sjajna fotke-rica depersonaliziranih portreta Lidiya Mataja zapisuje na jednom mjestu i neki drugi snimak.

1. Tekst nesvjestan postmodernog stanja sad je najzaboravniji u svom tom intertekstiću

Tako nekako *odjeveno* užiče u tekstu u posljednje sam dvije godine zapazio u nekoliko tekstova. Prvo kod Milivoja Slavičeka, zatim kod Đurđe Otržan pa kod mlađih Lasla Blaškovića, Aleša Debeljaka, Miroslava Kirina ... Uopće nisam siguran da to nije izmišljotina moga teksta u susretu s njihovim, ali sam siguran da mi se taj *zvuk* pričuo i da sam ga i u kritičkim i esejističkim zapisima imenovao.

Slaba, ali dignitetna moć teksta. Snaga i moć – svijesti teksta – kao mjesto – jedino moguće – ali suvereno – užiča – zadovoljštine. Prijeteći bunt kakav je skladan u *Rolling Stones* izvedbi, paradoksalnošću mjesta obračuna narušen je, no doveden do nove speed produkcije – tekstnom melankoliziranošću.

Roland Barthes i za to stanje predviđa metaforu: *Zadovoljština u tekstu*. Kakvo li sretno stanje! – dobacio sam i prijeteći se nagnuo u publiku. *Sexa*, jedan od najboljih evropskih bandova sonicyouthnog filma, nije nikada snimila svoj komad vinila. Osim toga, Močo je otišao u London. Što je slušanje? Je li to sposobnost da se iz svjetske buke razaznaju prvobitni tonovi? Je li uho metafizički organ koji čuje muziku sfera ili je to zemaljski pipak za zvučeve koji šumove klasificira u signifi-

kantne signale i sonorni otpad? Svijet kao radosna zvučna vijest? – časka u pauzi postmoderne koncerture noisea Peter Sloterdijk.

2. Nejasno povišena žudnja

Spomenuta speed melankoliziranost u svoj proizvoljnoj zaigranosti oznake zadovoljstva, užitca, satisfakcije, njihovoj izvjesnoj razlici, ovdje je proizvedena za ljubav – jasnoće. Ili obrnuto. Njenim imenovanjem zamjenjujem širu elaboraciju također višekratno uočavane teme (odlike) stanja u suvremenom pjesništvu, dakle – svojevrsnog *omekšanja* u tekstovima nastalim / otiskivanjem poslije 1985. Možemo ovdje uvesti i Giannija Vattimoa s njegovim *plexus* – stanjem, kako uz malu Čegecovu pomoć možemo indikacijskom dosjetkom *presvući* pojam *slabe misli*. Tako ćemo se, međutim, uplesti u paučinsto ozbiljnu tkaninu razgovora o postmodernizmu.

A taj razgovor nužno (kratko li ga prihvatimo) vodi (*vodi*) kroz *svađalački* prostor (*o postmodernizmu*), nastao u najizrazitijoj oporbi Habermasove (i Wellmerove) novodijalektičke modernističnosti spram Lyotardove, Hassanove i Derridine nedijalektičnosti (umalo), konzekventno-nehermeneutičnosti.

Pokušavajući zadati osnovne premise za novu dijalektiku moderne, Habermas i Wellmer kušaju pokazati izlišnost *noviteta misli* postmodernizma.

Tako se oni, međutim (Habermas izrazitije), sasvim lijepo, nehотиčno i izvedbeno, *slažu* s tezom o postmodernizmu kao dekonstrukciji moderne (s prestankom komunikacije *poznavanja koda* te i osvještanjem stanja nadostavljajućih značajljivih intenziteta...), što je, kako uočava, ističe, recimo Maurizio Ferrais, aspekt s kojega se mora i, nesumnjivo plodonosno mo-

že, prilaziti postmodernizmu. Dok naime, moderna i počiva na suprotstavljanjima, dotle se postmoderna rasprostora u *oslabljujućim* supostavljanjima. Neisticanje ni jednog postamenta upravo postamentarnim, *osnovnim, dominantnim, jednim*, tka konstelaciju množine slabih iskaza, a niti jednog jakog. Lipovetsky piše da se rasplinjavaju kriteriji i, dakle, tka, pokreće elastična suprisutnost antinomija, u nesvodivom dovršetku. U nedovršivim svođenjima.

3. Nikada nisam volio *Stonese*, a otkad imaju ovog novog basistu – noć

Dakle, upravo kada je riječ o kretanjima, pokretljivosti u kulturolozijskim prostorima (ekvitemporalitetno *splošnjenim vremenima*), prostorima karakterističnim po lutajućem izgubljenom diskursu što ide poprijeko i u (tako nastalim) *značenjima i u formama* (dodaje Andreas Kilb), prilazi nam Gilles Lipovetsky esejima koji napominju kako je postmodernističko doba, *doba kliženja*, u kojemu *sve klizi u opuštenu ravnodušnost* (i tako Lipovetsky preodijeva ono što piše Vattimo o *slaboj misli*).

Svijet luzerske nemoći, ali tekstnofurkerskog digniteta.

Sretnog li nereda!

4. *Fragmentation is the Rule*

Ako je posao kritičara sačinjanje niza priručno kazetnih zapisa, snimaka u bučnoj nepreciznosti koncerta / koncerata – da li je tada moguć kao precizna itd. primateljska ovjera? Jest, ukoliko shvatimo da on doista u stalnoj koncertnosti tekstualne

proizvodnje ima pravo čagati kako želi i ne stidjeti se, konačno, i ustrajnosti te čage ... koja je naime samo sadašnja ...?

Tamo gdje Hegelova sova vidi cjelinu, zato što je cjelina sama blizu i pred nama se pojavljuje kao lik duha koji tone, vrabac s krova zviždi svoju sadašnju perspektivu – površne stavove, trenutna raspoloženja, promjenjive profile, pokretne obzore.

Zašto se deautorizacijska kritičarska igra – pisanje teksta kojemu se pisanju sve privatnije funkcionalizirano obraćamo baš zbog slabljenja uvjerljivosti sova sveviđenja – trebala gubiti, a zbog zadatka jasne objektivnosti, trebala gubiti dakle samo u toj prvoj ulozi – deautorizacije? Zašto, naime, kritičarska igra ne bi otvarala i prostor reautorstva na sličan način kao i priča, poetski tekst, pjesma,? To ne bi, kao nadostavljanje čitanja, bilo nadostavljanje meta meta meta ... odnosa nego poticanje i protjecanje de/re-autorske igre u slijed iskliznuća. Iskliznuća koja ne diraju čvrstoterminsku opravu, ali se u svojem proizvodljivom ispisu prema toj opravi odnose stilistički neuredno. Nije riječ o nadostavljanju interpretacijskih nadograđivanja nego baš neinterpretacijskih skladbi koje kao kritičarske koriste materijal i poziciju, predviđenu, postojeću poziciju, kao elemente svojeg tonalnog sustava. Koji, opet, neće biti novi red, nova gramatika takva pisma nego zapravo niz pravila privremenog i neobvezujućeg karaktera. Kratka melodija inkohrentnih sinkopa! Nužno nejasna, tamna ili svijetla, ali nojzlična – svakako.

5. Tekstni pogo

Još prije dvadesetak godina Roland Barthes je napomenuo kako pri bilo kakvu književnoistraživačkom poslu treba kao

prvo što je moguće više suziti proučavani sinkronijski odsječak, jer ćemo se inače uhvatiti u klopku univerzaliziranja.

Nitko više nije u stanju imati pregled nad cjelinom procesa, štoviše nije moguće imati pregled o realnom razmjeru te nepreglednosti. – dâ se pročitati na jednom drugom mjestu, gdje prethodna radna opaska dobiva oblik indetermanentnog osvješćenja.

Nered moje kritičarske knjige između ostalog je indikator svijesti takvog stanja. Svoj kritičarski uvid nudim potpuno upojedinačenom stilističkom gestom, vlastitom melodijskom bukom, koja je gdjekada svijetla, gdjekada tamna, ali nejasna – uvijek. Hoću reći – nužno nejasna. S tolikim tragovima toliko zaboravljenih tekstova tko bi se samo svega jasno sjećao!

Napokon, konkretnije – *nered* mojeg kritičarskog pisma je, kušam li jednostavno sinkronizirati svoj uvid, je dakle mala bilježnica listanja dviju *faza* tekstualnog senzibiliteta osamdesetih godina. Do, otprilike, 1985., tekstualna proizvodna tehnologija se usavršava, mlađi je uvježbavaju i pojavljuju se posljednje *potrebne* knjige poetskotekstualnih manireski. Ta *tehnologijska završnica* osjeća se pojačanom još od knjiga recimo Branimira Bošnjaka i Branka Čegeca iz 1983., a sigurno je briljant svijesti tehnologijskog tekstualiteta zapisan u zbirci Ivana Rogića Nehajeva *Pjesme o imenima ženama i drugom* iz 1985., knjizi koja nevjerojatnom, *imenovalački kliznutljivom, energoidnošću što se upućuje razlaganju manipulativne govorne kanonizacije* – se nudi gotovo taktilitetnošću svoje tekstne pokretljivosti. U novodolazećem omekšalom tekstualitetu, bitne su zatim autorske stranice Branka Maleša iz 1984./85. i napokon i njegova knjiga *Praksa laži* iz 1986. Tu je poslije Maković sa svojim *cool Imenom* te konačno i novoknjigovni Ivan Slamnig.

I drugi. *Novotekstualci*, dosjetio se funkcionalno imenovati B. Čegec 1985. u *Književnoj reči i Republici*.

6. Reći ću ti nešto lijepo, nešto kao – nema me

Možda zapisati još jedan pojam bez detaljnije elaboracije:
intermedijalna osjetljivost teksta.

1993. LIRIKA IZA RATA?¹³³

0.1 Desetogodišnjica jednog *poštanskog* izbora mlade lirike u časopisu *Republika*.

0.2. Kao globalniji problem pokazuje se izočnost uobličena časopisnog mjesta za predknjigovne autore (časopis *Quorum* se teško i sporo ponovno vraća, u svom prvom broju nove serije nema takve lirike)

0.3. Pojavljuje se velik broj mladih pisaca koji do prve knjige dolaze bez ikakvog časopisnog iskustva, bez ijedne časopisno objelodanjene pjesme.

0.4. S druge strane, pojavljuju se i kasne prve knjige. I ti autori bez časopisnih prilika i iskustva olako otklizavaju u usko lokaliziranu recepciju, ne uključuju se u glavni tijek književnosti, književna ih kritika ne opaža ni po naraštajnom niti po ključu ugleda autora. Ti autori opasno rube amaterizam, osobito kao recentnu sudbinu.

0.5. Pojavljuje se i postdijasporska poezija, književnost koja u nekoj od svojih tekstovnih struktura pamti svoju prethodnu dijasporsku poziciju. Najčešće se to događa na tematskoj ravni (npr. toliko nedostajući naš lirski ontheroader Boris Maruna).

0.6. Novi lirski val uplovljava u takvu globalniju sliku, ne suviše svjestan njena izgleda, ali za to dobar dio *odgovornosti* snosi i jaki zahtjev zbilje, ratne, prilično izvanknjiževne, bučnije od pisma.

¹³³ LIRIKA IZA RATA? I IZA POSTMODERNOSTI NAJNOVIJEG HRVATSKOG LIRSKOG VALA, heterogena i recepcijska matrica početka 90-ih. *Književna revija*, Osijek 1993.

0.7. Pojava izrazito razvijenog *ratnog pisma*, tekstova koji svojom tematskom prvenstveno razinom, svoj pozor izravno upućuju ratu, napose i njihov manifestni uvez u istoimenu knjigu – mogli bi osporiti tvrdnju kako je rat skrenuo pozor s pisma. Međutim, tvrdnja je ipak jednostavno drugačija: rat je pismu skrenuo pozornost upravo na najrazličitije mogućnosti usmjeravanja zbilji, dakle pismu samom u već sjajnoj modernističkoj formi, intertekstualno tradiranom, osjetljivom u svojoj pismovnoj memoriji na druga pisma, dakle i na pismo povijesti, stoga pojačano opet na sebe samo, renovacijski lako.

0.8. Određenu kontekstnu nesvijest, dakle, pripisujemo brojnim novodolazećim autorima, pa čak već autorima i s dvije knjige. Tu nesvijest prvenstveno odčitavamo u odnosu spram zbirki onoga što smo nazvali glavnim tijekom hrvatskoga pjesništva, a što se pojavljuje u iznimno jakim izvodima. Jasnije rečeno, nekoliko je starijih autora upravo u protekle dvije – tri godine objelodanilo svoje ponajjače zbirke (Mihalić, Maleš, Ganza, Maković...). Kod novodolazećih ne zapažamo lektirsku obaviještenost o toj činjenici.

0.9. U jednom se dijelu korpusa hrvatskoga pjesništva pojavljuje proširenje stiha u redak, pojavljuje se pretakanje u prozni zapis s nužno zadržanim rasterom vlastitog lirskog predpisma (Mrkonjić, Radaković, Petlevski, K. Mićanović). Iako ovdje mislimo na pojave proznih vrsta iz rukopisne radionice nekolicine hrvatskih pjesnika, nije jako daleko od ove teme naznačiti i pokušaj antologije hrvatske pjesme u prozi. Vulgarno bi se moglo dosjetiti kako je *proznom* vremenu književnost ubrzano prozno odgovorila, a što je, bez obzira na tematski ratne zbirke pjesama – u krajnjoj crti i točno, međutim puno su vulgarniji ukusi rođenih naših hrvatskih komisija za izbore nagrada za ponajbolja djela suvremene hrvatske proze.

0.10. Dubravka Oraić Tolić izrijekom napušta liriku, smatra kako je više, sada u ratu, nije moguće pisati.

0.11. Ivan Rogić Nehajev bjelodani – na vrijeme ću napisati – zbirku desetljeća.

0.12. Ivan Golub dvjema zbirkama donosi izniman nemir blagosti, gustu lirsku *knjigu božanske utjehe*. Presnažne stihove skrušenosti.

0.13. Knjige znanstvene esejistike Cvjetka Milanje, književno kritičke esejistike Branimira Bošnjaka te zbornik *Hrvatsko ratno pismo* nužna su pomagala u pokušajima čitanja suvremenog hrvatskog pjesništva, a prijevodna takva knjiga je *Uništenje Srednje Europe* Karla Marcusa Gausa.

0.14. Kritički nepročitane su ostale zrele i guste tekstualne tkanice Borbena Vladovića i Milorada Stojevića, dvije posve različite i, moglo je tako biti, a nije bilo, važne knjige pjesama. Izašle i ostale nepročitane početkom 1991.

0.15. Najnovijim njihovim knjigama izelaborirala se i slika stanja onoga dijela hrvatskoga pjesništva koje je početkom prošloga desetljeća uočeno kao *novi val*. Tako o osamdesetogodišnjici *Hrvatske mlade lirike* možemo predložiti sljedeći nacrt, nacrt koji smatramo i svojim zadatkom – dovesti ga do uknjiževljenja kao izbor: Zorica Radaković, Miroslav Mićanović, Tomislav Domović, Krešimir Mićanović, Sibila Petlevski, Krešimir Bagić, Simo Mraović, Božica Zoko, Hrvoje Pejaković, Kornelija Pandžić. Ovo je nezavršen nacrt, priložiti mu je i najmanje jednog autora sa samog početka devedesetih, ali završavanje toga nacrt, kao i izbor toga najnovijeg, najmlađeg autora, odgađamo za samu skoru knjigu.

0.16. U odsuću časopisa pojavile su se cijele nove knjižnice novih nakladnika koje zapravo funkcioniraju kao svojevrсни ča-

sopisi, samo nešto teže sagledljivi: biblioteka *Durieux*, *Studio grafičkih ideja*, *Meandar*, *Ceres*.

1. O poštanskom izboru lirike.

Za izbor koji slijedi u *Reviji* mogli bismo reći da je dobrim dijelom načinjen odlukom poštanske neumitnosti, upravo one kojoj mnogi mlađi, osobito predknjigovni autori, tako malo vjeruju. Sličnu je tvrdnju izrekao prije točno deset godina jedan blok mladih pjesnika objelodanjen uredničkom rukom Branimira Bošnjaka i Branka Maleša u časopisu *Republika*. Ta, naoko zločesta tvrdnja, tvrdnja o nemoći uzmaknuti zahtjevu poštanskih pošiljaka, uistinu je neambiciozno, ali vjerodostojno otvorila vrata nizu kasnije i te kako potvrđenih autora. Naš je izbor nastao, međutim, i nekim našim pozivanjima novih autora, a, upravo kao i onaj od prije deset godina, objelodanjuje i neke autore koji već imaju objelodanjene knjige, pa čak i rekostmo dvije zbirke. Predvidjeli smo u drugom krugu kontakata s autorima tekstova kao drugi tijekom tekstova uz same pjesme priložiti i niz kratkih autobiografija, ali iako su sve objelodanjene bilješke o autorima nastale njihovim vlastitim oblikovanjem, nisu sve izravno autobiografične, a do nekih nismo niti uspjeli doći uza svo naše inzistiranje. Žanr autobiografije, međutim, ne smatramo time nezadovoljenim.

1.1. Nije zaboraviti da neki od autora pripadaju, osobito u svojoj predknjigovnoj sudbini, nečemu o čemu još predviđamo širih zapisa, pripadaju tzv. fanzinskom pjesništvu.

1995. KONCEPT REAKTUALIZACIJE¹³⁴

U hrvatske je bestsellerske književne prostore stigao nakladnik *Targa*. Ova nakladnička kuća, vođena urednički potragama exOsječanke Miroslave Vučić, krenula je u samo četiri mjeseca s već desetak naslova. Također, dade se vidjeti kako je urednica Vučić vrlo pozorno izprofilirala *Targine* knjižnice. Dakle, nakladnik se *Targa* pojavljuje ne samo količinom, odnosno brojem objelodanjenih svezaka nego i stručno urednički vođenim potezima.

Nije suvišno podsjetiti kako je urednica Miroslava Vučić svoj kritičarski knjižarski književni senzibilitet uobličila u lektiri hrvatskih književnih osamdesetih, bivajući čestom kritičarskom kreatoricom u *Tribini Quorum*, napose u programskim kompozicijama bavljenja narativnim proizvodima (izvedbovne je briljante imala u jednoj trokutnoj skladbi Ona-Edo Popović-Velibor Čolić), te da je u jednom dakako neformalnom, ali stoga ne manje suvislom smislu, kritičar tzv. drugog vala quorumaške književne kritike. Podsjetiti je kako je to onaj kritičarskoreceptijski raster koji je puno radije čitao uratke svojih neposrednih prethodnika (npr. Tribuson, Barbieri, Čuić, Maleš, Maković, Jelačić Bužimski, Tomaš, Kekanović... Pavličić...), negoli samih svojih sunaraštajnika te je istovremeno zaslužan za promicanje tih starijih i kriv za slabu recepciju svojih. Druga njena autorska morfologizacija stupa na scenu u ratnom umjetničkom projektu *Noise Slawonische Kunst*, osobito u zrcalnoj dokumentarističkoj projekciji *Dokumenti, 27. lipnja, raskrižje na Klajnovoj*. U ratnom okružju uzima u ruke vrhunski Špiši-

¹³⁴ *Glas Slavonije*, Osijek 1995.

ćev urednički izum – podlistak *Glasa Slavonije* za kulturu i umjetnost *Kult*, i zajedno s Jožom Horvatom do 1992. do 1994. tamo gradi Grad.

Kako se daje vidjeti iz uvijek slabe uvjerljivosti navodnika, ovdje ne mislim na kakvu doslovnu krivnju, ali svakako upozoravam na, sunaraštajno gledano, atipično ponašanje.

Miroslava je Vučić u tome i takvom kontekstu također jedan od zaljubljenika prethodeće (*Quorumu*) naraštajne i/ili poetičke vrpce te je u svakom iole ozbiljnijem pristupu spomenutome i u zagradi površno protrčanom korpusu, nezaobilazan niz njezinih kritičkih pristupa. Osobno poznajem Miroslavu, ali se, nažalost, sasvim rutinski rijetko i čujemo i još rjeđe vidimo, te mi je na jedan posredan način drago vidjeti Miroslavu kroz posao koji sada radi, drago mi je jer vidim da se Miroslava nije bitno promijenila.

Miroslava je Vučić u svoj, *Targin*, nakladnički gard, upisala već opisani uvid u prozu suvremene hrvatske književnosti. Dakle, prvenstveno stimulirajući čitateljsko očekivanje iz korpusa sadašnjih zrelih autora izniklih iz tla fantastičarstva sedamdesetih.

Targinim se, Miroslavinim knjigama, osim izbora, uvjerljivo komercijalnog izbora (*Žena Boga kuhinje* Amy Tan, *Na kraju dana* Kazuo Ishiguroa, *Kćerka Zvonimira Majdaka*, *Mali princ* Exuperya, *Heidi* Johanne Spyri), uz to kakvosnih autora, može *prigovoriti* i čvrsta grafička elegancija (koju potpisuju Alfred Pal, Radovan Domagoj Devlić, Darko Lesinger, Magda Dulčić). Grafička je oprema *Targinih* knjiga, naime, promišljeno naciljana na obiteljski prostor kojemu se usmjerava. Dakle, sada već treba pristupiti i samim različitim knjižnicama *Targe*. Urednica ih je djelomično usmjerila mladežnoj recepciji, a dje-

lomično, u dva knjižnična odvjetka, starijem, ali uvijek vrlo popularnom očekivanju (*Best i Svjetionici*).

Premda na ovome mjestu neću pristupiti tim starijim knjižnicama, ne mogu ne spomenuti drugo izdanje kulturne Tribusonove dvotomnice, malogradskog romana *Ruski rulet*. Uistinu je već bilo dosta umnoženog međusobnog posuđivanja jednog jedinog kompleta toga romana, kojega ionako više nemam jer se posuđivanje topilo u nekom nepoznatom susjedskom uhodavanju. Molim poštenoga čitatelja iz knjiga da mi je više niti ne vrati, jer je ionako bila prepuna tipfelera, naime, pravopisnih intervencija beogradskog nekog anonimnog slagara. Knjiga je, dakle, bila izašla u Beogradu i vrlo je brzo bila rasprodana, usprkos spomenutom zavidnom broju slagarskih brljava. Korigirani rukopis toga Tribusonova remek-djela napokon nam stiže u *Targinoj* nakladi i upada u skoro petnaestogodišnjicu od prvoga izdanja.

Upravo kroz činjenicu objelodanjivanja drugoga izdanja, i to Tribusona, nailazimo na zanimljivu analogiju s novom serijom najstarije hrvatske bestselerovske knjižnice, s knjižnicom *HIT*. *Hit* je, kako znamo, onedavna vođen također jednom Osječankom, Julijanom Matanović, svoje nedavno prvo novo kolo (nove serije), započeo reaktualizacijom Tribusonove *Povijesti pornografije* koja je, uz *Ruski rulet* i *Snijeg u Heildelbergu*, u najužem krugu kulturnih knjiga iz Tribusonove srećom oveće proizvodnje. Ne bismo pogriješili kada bismo, mimoilazeći poznatije žanrovske oznake za spomenute Tribusonove knjige, uz, dakako, njegove rane knjige priča, i izravno, jasno upotrijebili oznaku **kult proza**. Što se tiče samog poteza reaktualizacije, dakle tiskanja drugih izdanja, osobito takvih knjiga – nemam ništa protiv, dapače, čini se kako se u tim potezima pojavljuje i nekakav embrij skrbi za *svoje* autore, njeguju se tzv. *kućni*

pisci, nakladničke kuće pozornije počinju promišljati prostor književnosti u kojemu djeluju, brinu i za čitatelje, ali i za pisce.

Ne bih dalje išao u uvijek zbog nečega osjetljive analogije nakladničkih poteza jer *Hit* je jedna stara knjižnica, a *Targine* su knjižnice mlade i stoga svakoj slijedi i nadograđivati svoje energetske zalihe, ulagati ih i iskušavati u spomenutom dvostrukom njegovanju. Bude li tu kakva tržišta – eto radosti za sve!

Dakle, uz zasada ovdje samo konceptno spomenutu *stariju Targinu* knjižnicu reaktualizacija, čini se da su im u nakladničkom interesu prvenstveno mladežne knjižnice. Njih je trenutno dvije. Jedna se zove *Best za mlade*, a druga *Pričam ti priču*. I jedna i druga knjižnica predstavljaju brojne poznate autore i naslove. Dakle, jednim dijelom i te su knjižnice reaktualizacijske, a u svojoj ponudi posebno paze da neke recepcijske neologičnosti iz prvih pojavljivanja tih naslova isprave. Tako je poznata Tribusonova (opet!!! OK!) *Legija stranaca* sada izravno upućena u *Best za mlade*, a nipošto u *stariju* knjižnicu (kako se već bila prvotno prije desetak godina pojavila!). U istoj knjižnici nailazimo na trilogiju Dubravka Jelačića Bužimskog o letećem Martinu (*Sportski život letećeg Martina, Balkanska mafija, Martin protiv CIA-e i KGB-a*). Podsjetimo se da je taj autor još jedan od, između ostaloga, prijatelja osječkih književnih tribina sredine osamdesetih te je i kao književna usmena riječ poznat osječkome recepcijskom prostoru. Prije desetak smo ga godina upoznavali kao autora već ispisanih fantastičarskih proza također kult žanra, koji je tada tek najavljivao svoje mladeži upućene romane za koje je tada sam rekao kako ih piše iz dvostruke nostalgije: prema svojoj spomenutoj kultfantastici koju više posve sigurno neće pisati te prema osobnim djetinjstvenim slikama, onima koje su mu uvijek svojom tajanstvenoš-

ću bile podmotivacije – suspregnuta nit pri ispisivanju *starijih* proza kultfantastike.

U toj sredini osamdesetih nikada na književne večeri u Osijek nije došao Stjepan Čuić, još jedan autor Miroslavine knjižnice *Best za mlade*. Zvali smo ga usuprot upozorenjima kako njegovo srednjoškolsko Osjekovanje nije dostatno kao alibi za pozivanje na književnu večer, jer je vrlo osjetljivo njegovo nacionalističko exponiranje – napose kroz roman *Orden*, ta iako bismo mi rado zvali njega kao dakle i exOsječanina i jakog pisca sedamdesetih i orvelovske apsurdne fantastike, ne bi bilo zgodno...

Ali, zvali smo ga, a on sam nije dolazio, jer je svoje bavljenje apsurdom ipak tih godina radije pohranjivao u proze negoli u udbaški nadgledanu zbilju.

Miroslava u *Targi* objelodanjuje Čuićev roman *Tajnoviti ponor* i tako omogućuje čitateljski pristup ležernoj Čuićevoj eliptičnosti, ruralnim jezičnim redukcijama koje, usuprot kratkim iskazima i događajnim sažimanjima, nude čitku i duhovitu prozu, nekako izoštrenu i nadasve zanimljivu.

Posebno je izazovna i čitateljima bliska druga *Targina* knjižnica za mladež *Pričam ti priču*. Sam je naslov te knjižnice također Osječanima poznat kao manja serija jakih tribina tematski izloženih nešto kasnijih osamdesetih. Na tim se razgovorima često bavilo čitljivom i upisivom prozom, odnosno njihovim prozračnim ili zgusnutim strukturama. Prozračne i nadasve mladežno privlačne proze objelodanjuje Miroslava u tako dakle nazvanoj knjižnici.

Osječki gledano, zgodno je da je najzastupljeniji autor te knjižnice Anto Gardaš, naš sugrađanin, u tim mladežno recep-

cijskim prostorima poznat kao autor njima jedne kultne knjige – *Ljubičasti planet*.

U Miroslavinoj knjižnici Gardaša upoznajemo u punom sjaju bestselerovskog pisca za djecu, susrećemo se s čak tri njegova romana te ga, dakle, s pravom prepoznamo kao *Targina kućnog pisca*. Osobitu će zasigurno pozornost izazvati Gardašev roman *Prikaza*, mjestom zbivanja vezan uz antičke i suvremene Petrijevce i Valpovo. Čitak, prozračan, dinamičan u zaplitanjima, vrsno koketira s dječjim sklonostima fantastično-me. Vrlo solidno kontrolira priču, ne gubi se u neupotrebljivim ekskursima. Ukratko, dječji pisac od nedvojbeno vješta i laka pera.

I što, nikako na kraju čitanja *Targinih* proizvoda, ali na kraju ovoga prvoga predstavljanja toga nakladnika osječkim čitateljima, što napisati kao objavne prikazne rečenice doli zadovoljstvo pojavljivanjem jedne tako skrbno profilirane naklade. Valja još napomenuti kako *Targin* izbor autora i naslova skrbi i o starijem čitateljstvu već u samim, kako ih nazvasmo, mladežnim knjižnicama. Kakvosnost zastupljenih naslova, naime, neće otjerati niti potencijalnog starijeg čitatelja: *Targine* mladežne knjižnice nude štivo i svakome iole sentimentalnijem starijem čitatelju.

U svakom slučaju, čitati, *Targi* čestitati, hrvatskome čitateljskom prostoru poželjeti još takvih ponuda.

1999. ULICOM PUSTOM MOJEGA GRADA¹³⁵

Sedamdesetih Benček napokon bjelodani svoje stihove u knjigovnome svesku, a važan je trenutak uobličjenja dvogodišnje Pedagoške akademije u četverogodišnji fakultet, 1977., gdje će se onda studentska energija intenzivno uputiti u stihovne eksperimente (Julijana Matanović, Lijana Ludban, Željka Bačić, Vesna Radl, Ljerka Radoš, Sanda Ham, Nedžad Ibrahimović, Darko Vuković, Stanko Dabić, i drugi), a kroz časopis *Rijek* (1980.) novi će urednički postavi (1982. do 1989.) afirmirati modernističku osjetljivost Gorana Zovka, Željka Bosanca, Marinka Plazibata, Denisa Ostrošića, Elija Pannelle i drugih. Već će taj časopis presudnom svojom kontraktnošću prepoznati suradnju s mađarskom pečujskom kulturnom mladeži hrvatskoga podrijetla (temat unutar časopisa *Rijek*, 1981.), što će godinama tiho trajati da bi se intenziviralo sredinom devedesetih u strategijsku suradnju i s pečujskim kroatistima i s jakim budimpeštanskim hrvatskim književnim časopisom *Riječ* (1996.-1999.).

Odgovarajući na ratnu poetiku dokumentarizma i gradske faktografske osjetljivosti, zbirkom se *transmedijalnih* (njegov vlastiti termin za slavonsko ratno stvaralaštvo) pjesama *24 dana rata* (1992./1993., Osijek, Zagreb) javlja Bogdan Mesinger (1930.). U toj je zbirci subjekt postavljen pred zadaću zapamtiti autorovu *privatnu poziciju* kao jedinu realnost snalaženja u ratnim okolnostima. Bjelodaneći je s datacijama označenim pod pojedinim pjesmama, Mesinger udovoljava i jakoj implicitnoj težnji – što je preciznije moguće pohraniti sliku zbilje u zbilju

¹³⁵ *Vijenac*, Zagreb 1999.

teksta. Subjekt je neočekivano tugaljiv i u smjenama raspoloženja naglo prelazi u borbenost, što će se kao dinamika filtrirati osobnom zgroženošću i razočaranjem zgusnutim u apsurdističku refleksiju.

Fanzinska lirika

Bruno Andrić Brmba (1970.), fanzinski pjesnik i *kulter*, dio je predratne mlade stvaralačke scene okupljene oko osječkoga STUC-a. Sudjelovao je u različitim glumačkim istraživanjima off-teatra u skupini *Valentino Theatre*, a stihovima se prvo pojavljuje u malonakladnim skriptima-fanzinskim zbirčicama, zapravo samizdatima, bez oznaka godine, mjesta ili bilo kakva drugoga impresumskoga zapisa. Njegovi su stihovi dijelom otisnuti u samostalnoj zbirci *Zavod za zaštitu zdravlja* (1995., SKUC Osijek), nakon što su više puta objavljivani u *Književnoj reviji* (1993.) i *Slavonskom magazinu* (podlistak *Kult*) (1993.) te u fanzinu *Skult* (1993.).

Odlikuje ga elementarna dosjetka, blagi apsurd, nonsens, zabavan je i gdjekad zatvoren u žargonski sustav svoje društvene skupine. Nailazi se na lektirske i alektirske intertekstualizme, na ikonografiju punk-pokreta i osobitu solipsističnost subjekta.

Tea Gikić (1958.), Karlovčanka, življenjem i djelatnošću vezana uz Osijek, poetski prvenac *Bez pucnja* objelodanjuje 1993. i ubrzo nakon njega niže još nekoliko zbirki pjesama (*Zadihana tišinom*, 1995., *Melankolija obilja*, 1996., *Čežnja za snom i zaboravom*, 1998.). Njezino pjesništvo zasniva se na iskustvu egzistencije koje se od kolektivno tragično-ratnog opisa pa do metafizike svakodnevlja humanizacijom pokušava oduprijeti i zaštititi od otuđenosti te uspostaviti izgubljenu komuni-

kativnost. Tea Gikić autorica je izrazita osjećaja za entropiju samoće urbanog prostora koji pjesmama tematizira.

Quorumovu naraštajnu potragu moguće je usmjeriti prema esejistu, publicistu i rock-kritičaru, Baranjcu *Delimiru Rešićkom* (1960.), pjesniku postmodernoga hrvatskoga pjesništva. Mjesto koje danas zauzima njegova poezija mjesto je poetičkog oslonca nekih *mlađih* autora prijelaza osamdesetih u devedesete.

Projekt *Quorum* osamdesetih je godina svoju književnu tribinu izvodio kao dio programa osječkoga SKUC-a.

Palimpsest

Njegov naraštajnik *Vjekoslav Boban* (1957.), koji je u Osijeku završio srednju školu, a potom se u Zagrebu nastavio školovati, tekstualni pjesnik, kratkopričač, dramatičar i romanopisac, poetikom stvaranja pokazuje osjetljivost za *Quorumovu* književnu paradigmu što se, osim u njegovim pjesmama (zbirke *Orator*, 1982. i *Gangamon-Ganglion*, 1985.) čita posebno i u apsurdističkom romanu *Kutija žigica* (1984.), kao i u zbirci kratkih priča *Jahačica na vjetru* (1997.). Poetske tekstove piše izlaganjem palimpsestne predbudbine svakog zapisa.

*I duša: sav ću biti,
Kad budem u Te UŠ' o.
I može li još Više –
S L A V O N I J A, osnijeti?
(Slavonija – jednostavna pjesma, 1985.)*

Hej, bećari

Osim proznih knjiga za djecu, i *Anto Gardaš* piše pjesme i haikue. Posebno je poetskim zapisom okrenut Slavoniji, čemu u prilog govori pjesmarica *Hej, bećari* (1996.) u kojoj se nalaze i pjesme uglazbljene za tamburaško izvođenje. Razigrane slavonske *pismice* primarno su usmjerene prema tradicijskom, pučkom, slavonskom, bećarskom narodnom blagu, koje izvorište iznalazi u slavonskim selima, kao i slavonskim narodnim običajima.

Ludizam

Izraziti jezični osjećaj i ravničarski topologijski lirski putopis srijemsko-slavonskoga nalijeganja uz Dunav ispisuje *Ja-sna Melvinger* (1940.), Petrovaradinka, uz Osijek vezana znanstveno-predavačkom djelatnošću (predavala hrvatski na Pedagoškom fakultetu), pjesnikinja vrlo izražena osjeta za erotsko i ludističko iskustvo jezičnoga znaka. Knjigom *Avans za danas* (1986.) ogleda se u humornom, ironičnom i auto-ironičnom slikanju svijeta. I opet preko inovacijskog odnosa prema formi stiha, ritma, kao i prema samome tekstu, ističe se kao pjesnikinja koja, osim jakoga intelektualističkog upleta, posjeduje i svijest o razumijevanju (post)modernoga svijeta i pjesništva. Specifičan pjesnički trag ostavlja i *Antun Željko Živković* (1941.), koji zbirku poezije *Moli vjetar da nosi tvoje križe* (1998.), objelodanjuje godinu nakon recepcijski i ptsp-ijevski vrlo uspjele romansirane autobiografije *Za dom! – ispovijest domoljubnog gurmana* (1997.).

Tomislav Mišir (1944.), rođeni Vukovarac, devedesetih se javlja trima knjigama, od kojih su dvije opsežne zbirke pjesama natopljene ratnom motivikom i intelektualističkim kritičkim garodom (*Kentaur*, 1991./1992.). Neke od njegovih pjesama upućenih Vukovaru, prepoznate su kao sam vrh vukovarskoga ratnog pisma. Kombinacija sentimenta, ogorčenja i lucidne spoznaje Miširovo su najjače oružje.

Pučki gradski glas

Pavle Blažek (pseudonim Martin Varzić, Satyr, B. P.), (1930.-1988.), marljivi je sudionik kulturnoga života u gradu u kojemu je niz godina radio kao ravnatelj Gradske i sveučilišne knjižnice. U esej o Tadijanovićevu ciklusu *Tužaljka za mojim Javorom* upisao je i poetiku vlastita pjesničkoga stvaranja. U poeziji (*Vez zemlje*, 1985., *Okovana šutnjom*, 1989.) uočljiva su dva tematsko-motivska ciklusa: pjesme koje prikazuju izvanjski svijet (prikaz idilične vizije života u Slavoniji) te krug pjesama u kojima lirski subjekt govori o vlastitoj intimi (V. Bizjak). Blažek je vjeran bilježnik slavonske tipičnosti pa je u većinu djela ugradio pučki čuvstveno-misaoni izvor i poticaj: zavičaj i grad u kojem je živio.

*Tad dečko sneni s postolja krene
Ulicom pustom mojega grada,
U Tvrđu zađe i njene sjene
Svirkom nas bude ko dobra nada.
(Krežma u noći, 1989.)*

Protokonkretist

Blažekov suvremenik, koji se autorski javlja znatno ranije, *Milivoj Polić* (1931.-1993.), novinar, pjesnik i slikar, pjesničkom je riječju (*Kibernetika*, 1960., *Prostor šutnje*, 1968., *Južna strana*, 1970., *Školj u ravnici*, 1975.) uspio naznačiti slike snage i živosti. Njegova trajna preokupacija u pjesmama je nostalgičan odnos prema zavičaju (rođen je u Kraljevici), kao i strah od prolaznosti vremena. Često puta upravo navedene dvije karakteristike one su u koje Polić upisuje i odnos prema zemlji. Romantičan *bijeg od zbilje* pronalazi u prostornim i duhovnim odlascima iz magluštine što se nakupila oko njega.

U ranim je pjesmama jezično pokretljiv i projektivan, nakonjeren eksperimentu i osjetljivu rasprostiranju bjelinom stranice. Riječ je o konkretističkim tekstovima, deemocionaliziranim i razgrađenoga subjekta, osobito angažirane likovne, grafičke potrage. Kroz zbirke se istraživački mijenja, sve se više okrećući gradu u kojem živi i ljudima oko sebe.

Sada sam siguran:

ovdje je moja snaga, moja sadašnjost i moje sutra.

Okrenut gradu u svitanje slušam srce koje

kuca ravnomjerno i jednostavno.

(Okrenut gradu u svitanje, 1974.)

Osim pjesmama i likovnim radovima (imao je nekoliko izložbi slika), Osijek je obogatio i dodatnim prinosima kulturnom životu grada. Sastavio je zbornik *Mladi pjesnici Osijeka* (1971.), bio je predsjednik ogranka DHK u Osijeku, jedan je od pokretača rada Ogranka Matice hrvatske u Osijeku, njegov je prvi tajnik (1960.-1961.), kao i prvi urednik (1961.) časopisa za književnost, kulturu i društvena pitanja *Revija*. Uz Milivoja Polića i *Saša Benček*, pravim imenom Aleksandar Krutz (1932.-

1989.), pjesnik je izražena urbanog i jezičnog senzibiliteta, a prvi je i jedini, pa onda i posljednji osječki bohem. Malo je bilo Osječana koji su Benčekove pjesme pročitali, a mnogo više onih koji su *čuli* javnokavanske tekstove, odnosno nekonvencionalne Benčekove javnoprivatne postupke, karakteristične po *resko* podignutom glasu koji nije predviđao dijalog, nego istom duboko povrijeđeni, ali agresivni monolog (po elaboraciji te strategije je zanimljiv prozaik Stjepan Tomaš). Benček objelodanjuje samo u *Reviji*, časopisu, i biblioteci *Revija*, i njegova je prva knjiga (*Koje su u meni*, 1974.) jedna od prvih u biblioteci u kojoj će šest godina kasnije objaviti i drugu knjigu, naslovljenu *Simfonija snova*. Pjesme prve zbirke određuju Benčeka najuvjerljivijim osječkim pjesnikom sedamdesetih i one se upravo urbanom slikom (što se čita i u posljednjoj zbirci *Kukurijek*, 1988.) kontekstno *zarobljavaju ravnicom*. Benček piše velik broj pjesama u prozi u kojima je posebice sklon dosjetkama, unutrašnjim igrama koje se realiziraju kao nakratko zaletjela rimovanja unutar strukture proznih pjesama. Benček govori u prilog svijesti o prolaznosti, o onoj istoj koja se njemu kroz vrijeme čini toliko stalnom, pokazujući mu se stoga kao vječna sadašnjost. I on je zaista živio tu vječnu sadašnjost kao *zakašnjeli putnik na stazama književne boeme* (napominje doajen slavonske kulturologije Vladimir Rem).

Njegovi stihovi, posebno oni posvećeni slikarima, nadomjestak su slikarskim platnima, ispisuju intimne i istovremeno opće egzistencijalne brige, upisuju ga u matricu razlogaške poetike, općeg lirizma, ali njegovo vječno traganje za ludizmom, zvonjavom riječi, ono je koje mu ostavlja tragove-oslonce u konkretizmu sedamdesetih. Patničko-lirski subjekt iz prve zbirke prepisuje se i u drugu, ali u ljubavi za množinske dojmove. *Vriju svuda protoni, kationi, neutroni i ioni*, piše Benček u pje-

smi *Grob u vasioni* prizivljući novijega simultanistično-ekspresionističnog Tina Ujevića¹³⁶. Mali pjesmovno-slikovni nizovi čitani u većem dijelu pjesama objelodanjenih u zbirci *Simfonija snova*, pisani obično za vrijeme ili nakon *likovnih kolonija*, svojevrsni su slikovno-sentimentalni eseji u obliku pjesama u prozi.

*Baranja je kroki iz crtanke – to je ring na travi;
miris mlijeka u poplavi; i prežganog plavog voća; to je brdo bez
tvrdog oslona, i oblačnost u svojoj naravi, kroz koju se udičari...*

(*Baranja*, uz III. saziv *Baranjske umjetničke kolonije*)

Gradska duhovna matrica vezni je tekst njegovih pjesama. Poznat je po antologijskoj pjesmi *Parkovi*:

*A sunce teče kraj parkova tokom svile
i meko dodiruje jadrine djevojačke, sve
dok se ne bi skrile
u čipkaste intime mraka...
Parkovi mirisni od djevojaka
i bučni
u smijehu njihovih dana,
i aleje u škripi koraka
blize ulicama...*

(*Parkovi*, 1954.)

Benčekovim stihovima pripada kretanje promjenjivih tekstualnih sklonosti između polja iskustva prostora i polja iskustva egzistencije (propitujući mogućnost ostvarenja egzistenci-

¹³⁶ Najveći hrvatski modernistički (s iskustvima i Moderne, ali zatim sintezom i analizom svih avangardnih iskustava) pjesnik prve polovice 20. stoljeća.

je, lirski subjekt biva zatočen unutar kruga sudbinske bačenosti), ali i napregnuća iskustva jezika, konkretističnosti. U prvoj zbirci čitani su stihovi *Ja sam sam u sebi po sebi; ja sam sam u sebi bez...*, što se u trećoj čita kao *Otišao bih među ljude i od njih; da sam sam u sebi sam.*

Laki simbolist

Osječki poetski iskaz nadopisuje i *Dragan Mucić* (1932.-1992.), pjesnik, čije se odčitavanje književnoga i teatrologijskoga rada osvjetljuje kroz komentatorsko-istraživačko pismo usmjereno na događanja uz osječku kazališnu scenu ili unutar nje. Kao lirik (*Melodije srca*, 1952., *Čovjek, ptice i zvijezde*, 1964.), Mucić je neosporiv intimist koji je *zarobljavanje prostora* odradio u pjesmama krhkim uzdizanjem osjećajnosti prema čitljivim simbolima (Marijana R.). Mjesta koja bilježe njegove pjesme neposredno su transponirani obrisi te intime, pa je slikanje grada, ravnice i seoskih krajolika uvijek funkcionalizirano u prva osnovna osjećajna i retorično jednostavna misaona samopropitivanja.

*U tišini polja žive moji snovi
i u svakom klasu živi dio mene.
O, mene su puni nad ravnicom jablanovi,
i o meni šapću sve breze zelene. (Slavoniji, 1964.)*

Rat, Noisekunst, Kornelija, Marijana i Paula

U devedesetima i početku trećeg tisućljeća, Osijek, zahvaljujući časopisu *Književna revija*, prepoznaje i krug slavonskih pjesnikinja (termin Sanje Jukić), ukazuje na poeziju slavonskoga ratnog pisma, natopljenu kombinacijom dokumentarizma,

transteksta i fine medijalnosti, a posebno se pjesničkim prven-
cima ističu, uz već spomenutu Teu Gikić, izvanredna pjesniki-
nja sporih stanja, Kornelija Pandžić, sofisticirani intermedijalac
slika intenzivnim sugestijama mjesta, ne vodeći puno računa o
tome jesu li i prostori – Romeo Mihaljević te osobito medita-
tivno erotologijski talentirana Marijana Radmilović.

Posebna su tema *besknjigovni* pjesnici višestruke umjet-
ničke osjetljivosti, autori koji su u nekoj od umjetnosti ostvarili
bitne radove, a snažne pjesničke tekstove tiskali u pratnji svojih
ostvaraja iz drugih umjetničkih područja (Anđelko Mrkonjić,
Daliborka Lakotić-Pavošević (Lady Dabilly), Stjepan Pete-File,
Tihomir Dunderović...). Eto, pjesništvo Osijeka:

... *I u nebo s njim i u kakao*, kaže Paula ...

2000. DRUGI TIJEK MODERNITETA¹³⁷

U protekla dva stoljeća traje bar dvotijek poetičnih smjerenja u hrvatskom pjesništvu. Jedan tijek, kako upozorava Cvjetko Milanja, kreće od Gaja i smjera angažmanu i aktivizmu te izvjesnoj pragmatičnoj skrbi, a drugi kreće od Vraza i smjera unutrašnjem svijetu književnoga djela te osobito osjetljivome subjektu takvoga sebesvjesnoga ostvaraja.

Stanje u suvremenome hrvatskome pjesništvu, u polju starije otprilike pola stoljeća, njeguje također izvjestan naslijeđeni dvotijek. Jedni su spoznajno i zamišljeno zabrinuti i za izvantekstualnu zbilju te manje-više uspješno tu skrb pohranjuju u ozbiljne retke pisma koje nužno elitistično pozorno zna i što se u zbilji zbiva, i što u tome zbivanju nije dobro, čak je traagično. Veliki su autori takve slike i pripovijesti Slavko Mihalić, Vlado Gotovac, Mate Ganza itd.

Oni drugi, međutim, poznaju tu spoznajnu zamišljenost i skrbnost, ali žele osloboditi jedan zbiljski prostor i za različitost, za drukčiji svijet, pa svijest i o stanju u izvantekstualnoj zbilji i o zabludi mogućega transparentnoga angažmana u mišljenju baš te zbilje, usmjeravaju sofistifikaciji unutartekstualne i intertekstualne zbilje.¹³⁸

¹³⁷ DRUGI TIJEK MODERNITETA – koncepcija, kronologija i faktografija *Slamnigovih dana. Književna revija*, Osijek 2000.

¹³⁸ (POZIVNO UVODNI SINOPSIS) Ivan je Slamnig svojom multiautorskom djelatnošću u polju hrvatske književnosti, znanosti i kulture zacijelo najosjetljivija takva osobnost druge polovice XX. stoljeća. Stoga njegovu djelu namjeravamo prići projektom ovoga skupa.

Uz Ivana se Slamniga vezuje i neusporedivo produktivni suvremeni hrvatski pjesnik Boro Pavlović. Njegovo djelo nije toliko raznovrsno u svojim odije-

*Prva sjednica osječkih Slamnigovih dana*¹³⁹ žanrovski je stoga oblikovana u *večer poezije, odnosno predstavljanja zbirki pjesama*. Ta je sjednica, uz one druge dvije – *sjednica okrugloga stola*, odnosno znanstvenih i kritičkih izlaganja te (*treća sjednica*) *predstavljanja knjiga znanstvene i kritičke misli*, naznačila kako je spomenuti drugi tijekom suvremenoga hrvatskoga pjesništva u svojoj produktivnosti i strategiji amalgamirao i mislene temelje prvoga tijeka, ali i razigrao svjetla misli/refleksija kroz unutrašnjost posve drukčijega svijeta od onoga koji se izvantekstualno živi. Ključna je tu riječ – ludizam, strategija koja je stara koliko i čovjekovo pisano pamćenje, a unutar europskih uljudbenih paradigmi pozorno je pročitana kroz elaboracije manirizma u tekstovima Gustava Renea Hockea. Taj je teoretik pokazao kako se igra u književnosti smjestila od samih njezinih početaka te joj ni slučajno nije namjerom – odrasti. Ta djetinjastost, zabava dijelovima priča i dijelovima referencija iz zbilje, često je kao osviještena kultura spašavala duhovnu integrativnost u osobito lošim vremenima. Dalo bi se i te kako složeno pročitati kreativnost igrača, ludusa, vrača, trickstera, u pobjeda-

ljenim izvodima, ali je njegova poezija u sedamdesetak zbirki svojom enciklopedijskom lucidnošću posve jedinstven projekt, kritičkom refleksijom još neelaborirane i možda nesagledive raznovrsnosti. Stoga je sljedeći skup pripremiti naslovljen *Dani Bore Pavlovića*. Ta dva autora držimo samim početcima moderniteta suvremenoga pjesništva, ali i anticipatorima ukupnoga nastupa postmoderniteta u hrvatsku književnost, te ih u tome smislu namjeravamo osvjetliti kao stalne smjerove istraživanja niza sljedećih skupova.

¹³⁹ FAKTOGRAFIJA OBLIKOVANJA INICIJALNOG ZNANSTVENOG SKUPA *Dani Ivana Slamniga* Organizatori: Pedagoški fakultet u Osijeku Matica hrvatska u Osijeku Pokrovitelj: Zavod za znanstveni rad HAZU Osijek Sudionici: mr. sc. Stjepan Blažetin, dr. sc. Branimir Bošnjak, dr. sc. Zlatko Kramarić, književnik Branko Maleš, dr. sc. Stanislav Marijanović, dr. sc. Cvjetko Milanja, književnik Delimir Rešicki, Željko Rišner, prof., mr. sc. Helena Sablić Tomić, dr. sc. Goran Rem, dr. sc. Milorad Stojević, dr. sc. Nikola Vončina.

ma nad ponudom tragedije što ju je izvodila izvantekstualna zbilja proteklih godina u Hrvatskoj, Slavoniji...

Taj je duhovni lik nadigrao ponudu lošine iz zbilje, taj je lik, dakako, duhovno neusporedive sofistikalacije (Milorad Stojević), taj je lik neusporedive nadmoći nad pismenošću i zaboravom (Branko Maleš, Stojević), osobito je snažan u pristojnome izlaganju svoje privatne slabosti (Maleš), onoga stanja koje brani profinjenošću osobnosti (Stojević), brani ga obnovom energije bijele i drage magije (Maleš), izlaže ga nadigravanjem s baštinskim izravnim lektirskim nanosima (Stojević).

Poezija je pisma onaj korpus koji će izložiti zbirke pjesama¹⁴⁰ Branka Maleša i Milorada Stojevića, a svojom će različitošću te knjige ilustrirati i stanje individualiziranosti autorskih poetika, koje je stanje unutar proteklih pola stoljeća i te kako podupirao, uz Boru Pavlovića, upravo Ivan Slamnig. Stimuliranjem su se različitosti, uz sofisticirano i pribrano navraćanje hrvatskoj i (srednjo)europskoj književnoj baštini, u toj strategiji pisma/ludizma/manirizma s različitim uvijek naglascima na igrama ili manireskama, dali čitati snažni pjesnički opusi Josipa Stošića, Ivana Rogića Nehajeva, Branimira Bošnjaka, Darka Kolibaša, Josipa Severa, Tončija Petrasova Marovića i inih sve do Branka Čegeca, Zorice Radaković ili Sime Mraovića.

Taj nasumični popis autora, ilustracijskoga karaktera, želi samo podsjetiti kako pristup, primjerice poeziji Ivana Slamniga, pruža posve osjetljivo nadraženu šifru za čitanje zahtjevne i velike produkcije suvremenoga hrvatskoga pjesništva. Zbirka pjesama Milorada Stojevića *Došljak iz knjige* naslonjena je na intenzivnu igru intertekstualnih indikacija u kojima nije vjerovati

¹⁴⁰ PRVA SJEDNICA – PROGRAM – PREDSTAVLJANJE ZBIRKI PJESAMA MAGIS 4. VI. 1998. – 19 sati 1. Branko Maleš: *Trickster* 2. Milorad Stojević: *Došljak iz knjige* 3. Delimir Rešicki: *Knjiga o anđelima*.

ničemu doli energiji neotradicijskoga štovanja. Zbirka pjesama Branka Maleša *Trickster* osobita je ljekovita gusta istina jednoga i jedino mogućega svijeta vedrine – onoga u igri i njejoj magiji.

Već prva večer *Slamningovih dana* transparentno je pokazala svoj koncept pristupa Slamnigu: odčitavanje pjesničkoga opusa Ivana Slamniga kao jednoga od nositelja paradigme modernitetne pjesničke prakse, paradigme u kojoj je individualiziranost pojedinačnih opusa radikalizirana do statusa zasebnih idiolekata (kako to upozoravaju: davno Zvonimir Mrkonjić i manje davno Zoran Kravar, upravo na čitanju opusa Ivana Slamniga). Slamnigovo nositeljstvo jedne pjesničke paradigme ojačano se osvjetljava činjenicom njegove znanstvene djelatnosti u kojoj je već desetljećima zaokupljen hrvatskom stihologijom, od njezinih početaka do duboke povijesne moderne i njezinih non/repetiranja.

Nakon prve sjednice *Slamningovih dana*, uobličene u predstavljanje sofisticirano intertekstualnih pjesničkih knjiga različitih vrsta igara: Maleš u šamanskome plesu dobra na rubnicama klodlevistrosovske antropologije, a Stojević u atemporalnicama zemljopisnih označiteljskih klizanja, uslijedila je i druga sjednica uobličena u okrugli stol *Skupa*.

Okrugli je stol nosio naslov *Modernitet druge polovice XX. stoljeća, Ivan Slamnig – Boro Pavlović, postmodernitet*.¹⁴¹

¹⁴¹ DRUGA SJEDNICA – OKRUGLI STOL 5. VI. 1998. – 10 sati (Svečana dvorana Pedagoško fakulteta) *Modernitet druge polovice XX. stoljeća, Ivan Slamnig – Boro Pavlović, postmodernitet* Stjepan Blažetin, Branimir Bošnjak, Zlatko Kramarić, Branko Maleš, Stanislav Marijanović, Cvjetko Milanja, Helena Sablić Tomić, Goran Rem, Milorad Stojević, Nikola Vončina, Željko Rišner (Sudionik skupa *Slamningovi dani* prof. dr. sc. Stanislav Marijanović nije autorizirao prilog te mu isti nije niti otiskan u separatu.)

Okrugli je stol vodila mlada kroatistica Kristina Peternai koja je na samome početku naglasila kako je sjednica konceptno postavljena sukladno provodnom naslovu skupa, dakle spram djela Ivana Slamniga, te da su teme strategije hrvatske prevoditeljske geste izvodi iz načela kojima se vodi Slamnigov prevoditeljski posao (uz takav su konceptni postav izlagali prevoditelji prof. Željko Rišner i mr. sc. Stjepan Blažetin). Također je naznačila kako je kratko upozorenje na opsežan neobavljeni posao hrvatske znanosti o književnosti, ono o djelu približno sedamdeset autorskih svezaka stvaralaštva Bore Pavlovića, samo najava – ovome *Skupu* paralelnoga drugoga skupa (!!!), inicijativnoga skupa/okrugloga stola o tome autoru (kratko je takvo izlaganje/upozorenje G.R.).

Okvir je domicilnome smještanju ukupnoga projekta inicijativnoga okupljanja postavljen kroz stvaralaštvo osječškoga književnoga kruga i osječke filologijske energije, izložila mr. sc. Helena Sablić Tomić. Tu se također osvijetlilo i mišljenje želje iskazati svoje prepoznavanje mjesta Ivana Slamniga u hrvatskoj književnosti i znanosti o književnosti, odnosno filologiji. U tome se smislu otklonilo bilo kakvu i bilo koju drugu prigodnu napomenu ili motivaciju te se implicitno ukazalo i na načelnu slabu zainteresiranost govoriti samo u lijepim ili ružnim prigodama, uza sav njima neprijeporan dignitet.

UZORITO DISCIPLINIRANJE

Stanislav je Marijanović izlagao o prvom znanstveno-kritičkoj knjizi Ivana Slamniga – *Disciplina mašte*. U ekspoziciji je svojega izlaganja ukazao na pjesmu *Relativno naopako* kojom je Slamnig kao pjesnik stimulirao značenjsku osjetljivost za hrvatsku, europsku, književnu intertekstualnost, sinkronijsku i dijakronijsku. U tom se ozračju, zapaža Stanislav Marijanović,

niz Slamnigovih misli/istraživanja izlažu u *Disciplini mašte*. Slamniga zanima i tamo se upućuje – jer je tamo upućen – i suvremeno i povijesno razgovaranje/kontaktiranje i s hrvatskom i s europskom književnom baštinom. Duhovitošću Slamnig signalizira i polemični talent, zaokuplja se naoko urbanim temama, ali i uspješnom te značajnom tipologijom seoskog u književnosti. Upućen u pučko i usmeno – smjera modernome, njime unutaropusno ukazuje na svoja uzorita discipliniranja istraživačkih rezultata.

Treća je sjednica *Slamnigovih dana* započela uvidom u recentna izdanja Slamnigova autorskoga, znanstvenoga i prvobitno pjesničkoga rada.¹⁴²

Ta će treća sjednica Slamnigovih dana, žanrom predstavljanja znanstvenih monografija i zbornika te knjižnice *Neotradicija*, dakle, otpočeti uvidom u Slamnigovu stihologijsku znanstvenu zbirku studija *Stih i prijevod*, a nastaviti se uvidom u izbor iz djela Ivana Slamniga nedavno objelodanjenim pod nazivom, inače jedne Slamnigove zbirke pjesama, *Relativno naopako*. Potonja je knjiga objavljena u knjižnici *Biseri hrvatske književnosti*, nakladničke kuće *Mozaik knjiga* iz Zagreba, priređena lakom i upućenom predgovarateljskom rukom Pavla Pavličića.

¹⁴² TREĆA SJEDNICA – PREDSTAVLJANJE ZBORNICA I ZNANSTVENIH MONOGRAFIJA/KNJIŽNICA NEOTRADIČIJA 5. VI. 1998. – 12 sati (KNJIŽNICA Pedagoškog fakulteta) 1. Ivan Slamnig: *Stih i prijevod* 2. Zlatko Kramarić: *Književnost, povijest, politika* (izbor prijevoda) 3. Cvjetko Milanja: *Hrvatski roman 1945.-1990.* 4. Branimir Bošnjak: *Modeli moderniteta* 5. Knjižnica *Neotradicija*

Taj izbor iz djela Ivana Slamniga daje se uvjerljivo čitati kao intenzivan indikator beletristične, a raznovrsne, kreativnosti autora kojemu je i ukupni inicijalno-projekcijski *Skup* posvećen. Tu ga se, naime, upoznaje kao pjesnika, autora kratkih proza i međašnjega romana jedne osobite poetike (proza u tra-pericama), esejista te autora radiodramskih tekstova. Prvospomenuta recentna Slamnigova knjiga – *Stih i prijevod* – objelodanjena je u nakladi *Ogranka Matice hrvatske* u Dubrovniku, koproducirana u zagrebačkome *Durieuxu*, smještena u knjižnicu indikativna naslova *Prošlost i sadašnjost*, uređena rukom Miljenka Foretića, a recenzirana potpisima Dunje Fališevac i Zorana Kravara. Ta je knjiga inače podnaslovljena s *Članci i rasprave*, što će, u najužem znanstvenome prostoru, ukazivati na metodologijsku skladbu uvrštenih tekstova, a u razgledanju stihologijskih promišljanja ukupne knjige, daje se vrlo dobro

¹⁴³ Prvi *Slamnigovi dani* u Osijeku trebaju biti uvod u znanstvena istraživanja i znanstveni skup koji će se potom organizirati svake godine početkom lipnja na Pedagoškom fakultetu u Osijeku. Cilj znanstvenih istraživanja i znanstvenoga skupa jest ponovno čitanje i valoriziranje tekstova hrvatskoga modernizma i postmodernizma. Radovi izloženi na skupu kao i rezultati istraživanja bit će potom objelodanjeni u posebnom izdanju časopisa *Književna revija*.

Plan *Slamnigovih dana* ogleda se u iznošenju istraživačkih smjernica unutar sljedećih oblika: 1. okrugli stol o mjestu i značenju Ivana Slamniga u kontekstu hrvatskoga modernizma/postmodernizma te uklopljenost istoga u srednjoeuropske književne tijekove, naznačavanje smjernica daljnjim, paralelnim projekcijama, skupovima; 2. predstavljanje recentnih izdanja koja se referiraju jedinice zadane istraživanjima: Ivan Slamnig: *Stih i prijevod*; Ivan Slamnig: *Relativno naopako* (izbor iz djela); Zlatko Kramarić: *Književnost, povijest, politika* (zbornik); Branko Maleš: *Trickster*; Cvjetko Milanja: *Hrvatski roman 1945.-1990.*; Delimir Rešicki: *Knjiga o anđelima*; Milorad Stojević: *Došljak iz knjige*; Knjižnica *Neotradicija*, Matica hrvatska, Osijek Postav izložbe: Mr. sc. Vera Erl.

vidjeti i Slamnigova znanstvena i šire mislena djelatnost (primjerice, sama potreba poliloga hrvatske kulture kroz prijevodne kontakte...). U toj knjizi Slamniga je upoznati kao kroatističnoga i komparatističnoga stihologa, a unutar tih naznaka, vidjeti ga je kao podjednako zaokupljena starijom i novom poezijom, hrvatskom i inima, kontaktnima.

Program je treće sjednice dana potom nastavljen prema knjigama Branimira Bošnjaka *Modeli moderniteta*, Cvjetka Milanje *Hrvatski roman 1945.-1990.* te prema prirediteljskome uratku Zlatka Kramarića – zborniku tekstova postmoderne teorijske misli *Književnost, povijest, politika*. Posljednji predstavljateljski odjeljak treće sjednice *Slamnigovih dana*, svojevrsno je sidrenje razloga oblikovanja ukupnoga *Skupa* u Osijeku¹⁴⁴. Tu je, naime, predstavljen dosadašnji i daljnje predviđeni (osobito kultno djelo Darka Jerkovića *Bijela buka*) učinak knjižnice *Neotradicija*, objelodanjene u nakladi *Matice hrvatske Osijek*, a koprodukcijski bitno projicirane drugim ograncima Matice hrvatske (primjerice Vinkovaca, Slavenskoga Broda, Požege, Đakova...).

Knjigu *Modeli moderniteta* objelodanila je zagrebačka kuća *Zagrebgrafo*, urednički potpisala Višnja Bošnjak, a svojom ponudom mišljenja o suvremenome hrvatskom pjesništvu, posebice o Josipu Severu ili složenome protomodernitetu Janka

¹⁴⁴ Zašto *Slamnigovi dani* u Osijeku?

- Osijek kao jedno od hrvatskih mjesta prakse književnosti postmodernizma (primjerice, časopis *Revija*, biblioteka *Neotradicija*),

- osječki znanstvenici sustavno objelodanjuju radove o hrvatskom modernizmu i postmodernizmu,

- postojanje časopisa kao prostora za objelodanjivanje radova sa znanstvenog skupa kao i pripadajućeg mu istraživanja,

- znanstveni skup otvara stalno mjesto reflektiranja prvih dviju činjenica, (nacrt H.S.T.)

Polića Kamova, ova se znanstvena monografija iznimne teorijske pribranosti i metodologijske jasnoće, pojavljuje kao svojevrstan sukus tridesetogodišnje Bošnjakove mislene zaokupljenosti hrvatskim pjesništvom.

Time se ne želi sugerirati ili, pak, pogriješno napisati, kako tu Bošnjak kompilira ili, pak, ponavlja dijelove svojih istraživanja iz dosadašnjih desetak znanstvenih i refleksijskih knjiga (u potonje, osim užeteorijskih knjiga, ubrojiti je nekoliko Bošnjakovih panoramsko-antologijskih uradaka). Time se opet želi istaknuti kako je nedvojbeno užitak čitati jasnoću predmetne zaokupljenosti kojom Bošnjak prilazi svojem ipak već tridesetogodišnjem predmetu iščitavanja – pjesništvu hrvatske povijesne ili neo- ili postavangarde. Jednim od kulturnih orijentira u mišljenju koje već odavno ne voli nikakvih orijentira, Branimir Bošnjak pripada onoj paradigmi mišljenja o suvremenome pjesništvu koje posve sigurno započinje ranom esejistikom Bore Pavlovića, zgušnjava se u neusporediv indikator dvotomnice Zvonimira Mrkonjića *Suvremeno hrvatsko pjesništvo iz 1971./72.*, podupire se nezaobilaznim desetcima knjiga eklektične esejistike Branimira Donata, decentno ojačava metodologijskim projašnjenjima Josipa Užarevića, intenzivno postmodernom scijentizira u niz bespogovornih udžbenika Cvjetka Milanje, a esejistično kristalizira u tisućama kartica mislene svježine Branka Maleša i napokon kritičkoga rebelijanstva Branka Čegeca.

PROZNI DVOTIJEK

Knjiga Cvjetka Milanje *Hrvatski roman 1945.-1990.* pomalo je iznenađenje za sve one koji godinama prate Milanjina čitanja poezije, međutim, čini se da je svojevrstan obrazovni samohahtjev – usmjeravanje suvremenome hrvatskom romanu dirigiran iz dva korpusna signala onoga što je Milanja desetlje-

ćima proučavao. S jedne je to strane pozorno pročitavanje devetnaestoga hrvatskoga pjesničkoga stoljeća koje njedri snažan smjerokaz zgušnjavanja hrvatske proze i ranoj njezinoj dvoparadigmatizaciji sinkronoj sličnome dvotijeku unutar samoga pjesništva, a s druge je strane osobito opremljeno Milanja svoj pristup korpusu suvremenoga hrvatskoga romana oslonio na izniman interes za rane romane Ivana Aralice. Manje je poznato, ali Milanja na Araličin roman *Psi u trgovištu* reagira s čak stokartičnim radom, što će, dakako, tadašnja (krajem sedamdesetih) recepcija za svaki slučaj nijemo primiti. U svakome slučaju, ova se knjiga pojavljuje u uzoritoj knjižnici hrvatske književnoznanstvene misli – L biblioteci, gdje njezino pojavljivanje potpisuju urednici Viktor Žmegač, Krešimir Nemeć i Dubravka Oraić Tolić, čime hrvatska misao o suvremenoj prozi, a uz Nemećove *Povijest hrvatskoga romana od početaka do kraja 19. stoljeća* te *Povijest hrvatskog romana od 1900. do 1945. godine*, dobiva nezaobilazan i jasan, teorijski i faktografski, temeljit orijentir. Jedna je od točaka koje bitno fokusira Milanjina knjiga, dakako, upravo Slamnigov roman *Bolja polovica hrabrosti*.

Zbornik postmoderne teorijske misli, prijevodnih tekstova od Paula de Mana, Umberta Eca, M. H. Abramsa ili Juliet Mitchell, priređen idejom i predgovorom te uvodnom studijom Zlatka Kramarića, naslovljen *Književnost, povijest, politika*, privenac je osječke nakladničke kude *Svjetla grada*, vlasnika prof. Ivice Vuletića.

Knjigu je uredila Helena Sablić Tomić, a ukupni značaj nastupa nove i prve prave privatne, misleno ambiciozne nakladničke kuće, treba bespogovorno – i, dakako, poetski simbolično – uništiti činjenicu ukidanja noćnoga vlaka iz Zagreba za Osi-

jek. Sumnja da u nekom od tih gradova nema svjetala ima se modernitetnom pameću i ležernošću – isključiti.¹⁴⁵

¹⁴⁵ *Slamnigovi dani* zamišljeni su iz nekoliko razloga: – prvo, najveći i najprovokativniji napor jest opisati strukturu modela hrvatske pjesničke poratne prakse koje je Slamnig, uz ine, inauguratorom, a koja je pjesnička praksa danas dominantna, ako nije jedina u recentnoj pjesničkoj produkciji; – drugo, potrebno je kritički osvjetliti, analizirati i valorizirati književno i književno-znanstveno djelo Ivana Slamniga, klasika hrvatske književnosti druge polovice 20. stoljeća. Pritom se misli na primarnu beletrističku praksu u vrsnom i žanrovskom određenju i raznolikosti, od poezije (o kojoj je sustavno pisano malo), o vrlo značajnoj novelistici, kao i romanu, što u dosadašnjoj literaturi gotovo nije doticano. Pri tome valja istražiti i kulturalne i književne poticaje, što znači Slamnigovo djelo kontekstualizirati u hrvatsku i europsku/svjetsku tradiciju;

- treći segment zasigurno je bogata Slamnigova prevoditeljska aktivnost, koja je korespondentna s književnim mu djelom, bilo kao poticaj, bilo kao intertekst, bilo kao ironizacija; vrh toga ona je (zajedno sa Šoljanom) imala presudan kulturni utjecaj u vremenu otvaranja hrvatske književnosti svjetskim kretanjima i usvajanju tih tekovina kao i njihovu primjenu u hrvatskoj književnoj produkciji;

- četvrto jest Slamnigov teorijski rad. Može se nedvojbeno ustvrditi da je Slamnig prvi i još uvijek najznačajniji hrvatski stiholog u poraću, i da je detektirao i inaugurirao neke stišne i metričke uzuse i norme, rezultate kojih svaka valjana studija o hrvatskom stihu mora uvažiti;

- peto, Slamnig je u najranijem razdoblju bio također urgentni recenzent pa je nužno proučiti i tu primjenjenu kritiku, tim više što je dolazila od stručnjaka odnjevovana ukusa i kritički kompetentna prosuditelja, koji se nije zadovoljio samo impresionističkim opaskama nego je i znanstveno motrio tekst, u nekim segmentima gotovo anticipirao strukturalizam. S tim u vezi, proučiti je Slamnigov znanstveno-istraživački rad, mada je on najvećma vezan uz stih, no, on pokazuje i dodatne, a ne samo stihološke, interpretacijske mogućnosti i znatiželju;

- šesto, Slamnig je autor radio-dramskih tekstova te je i njihova izvedba, kao i njihovo uknjiženje indikator posebne znanstvene tematizacije. (nacr. B.B. i C. M.)

2002. VEDRINA, SNIJEG I BIJELA MAGIJA...¹⁴⁶

>>>>>> skup radno započinje u svečanoj dvorani Pedagoškog fakulteta u Osijeku predavanjem Andree Zlatar, predavanjem o ljudskom – fenomenски pozitivnom i neuniverzalističnom, a ne ženskom pismu, i to je jednostavno pametno, mislim – njene su razglednice vedrina uz svakodnevicu, a to bi i bez navlačenja bilo blizu Bori P., iako i on, a i ona, znaju u vedrini biti umorni (sudjelovali: uz Andreu, Helena Sablić Tomić, Nives Tomašević te Zlatko Kramarić i Darko Milas)

>>>>>> multimedijски-arhitektonski postav *Nomad* je strukturalno-analogijski odgovor na Borin konstruktivizam, a k tome je i dokumentarij svih njegovih objavljenih 60 knjiga, uz to je i koprodukcija s obiteljskom riznicom, naime jedinim knjižničnim mjestom u Hrvata koje, zahvaljujući Borinom sinu dr. Mladenu – ima te sve knjige, levitirajuće folije tekstova na light-show rampi, video-screen projekciju fragmenata *Novine* i knjige postavljene na glazbene stalke s ponovno podstavljenim prozirnim folijama na kojima su dosljedno otkopirane pjesme iz Borine Tinu posvećene zbirke *Korzo: ničice pred ptičice* (piše jedna pjesma, kao svoj cijelosi tekst)(a o Tinu i Bori i velikoj ljubavi vidjeti sve kod Flakera) (sudjelovali *Nomad*: Damir, Boris, Bruno; *Ukropine*; računalni operater Zoltan Juhas, snimatelj Lendić; izložbovni asistent Trojan)

>>>>>> *Postmoderna hrvatska lirika* je program u kojemu se susreću Maleš, Milanja i Bošnjak sa svojim svježim iza-

¹⁴⁶ From: Goran Rem To: Zarez Sent: 9. studenoga 2002. Subject: vedrina, snijeg i bijela magija... *Zarez*, 2002.

branim pjesmama, smrću između programa, sjajnim ništa i esejističkim razlogom za razliku, uz objavu/najavu Milanjine kapitalne trilogy o hrvatskom pjesništvu druge polovice dvadesetog stoljeća, a možda i quadrology... dakle, Boro je 40-e napisao pjesmu *Igrati se*, a Maleš 90-ih zbirku *Trickster*; naprosto nedeaktivna i zanesena zabava teksta, dobre i slobodnjačke obmane, fura ne samo stoljećima nego i bliskim, već, desetljećima; vedrina i snijeg i bijela magija...

>>>>> Bošnjak je, nakon Mrkonjića i Donata, među prvima sedamdesetih podsjećao na zaboravljanje *Borina* konstruktivizma – reklamne i pop-poezije, prepoznajući tu i nekakav nadrealistički rimarij (sudjelovali: novi svezak *Književne revije* s nepoznatim Borinim pjesmama o slavonskim gradovima, Coco, blok tekstova s prošlogodišnje *Slamnigiane*, mađarski Mihalić Laszlo Bertok, Zoltan Agoston i antologija *Kronika melankolije* u izradi i na mađarskom, a antologija mađarske *Jelencore* poezije na hrvatskom i u završnici..., te *Disput* i *Dora Krupićeva* u najavi *Djela Bore Pavlovića 2003.-2004.*, također i Timea Deme Deže i Kristina Peternai u prijevodnom angažmanu)

>>>> Sibiline dvije nove knjige od teatrologije do autor-skoga teksta pa teatrografije u performanceu posteorijska su opuštenost također svjesna koreografije, makar i metaforične i neoegzistencijalistične, što god to značilo (mislim, meni) (sudjelovali: autorica, knjiga *Koreografija patnje* i Mario Rade te tape mora i mirne buke), a Sibilino predavanje o Slamnigovoj dramatici, dragocjen je rad o kuriozumskim dosjetkama, jezičnoj i verbalnoj napetosti i zapletnoj motivici u odgodi, drami nužnoga događaja, odnosno o tek najavljenoj temi projekcije ovoga ukupnog skupa i njegova pretraživanja Druge polovice...

>>>>>> Ana Lederer i dva Borina dramska teksta otvaranje je vjerojatno još potpuno nepoznatijega dijela njegova rada, no što je onaj koji je već potpuno nepoznat, iako su ga, osobno, Boru P., svi znali... dakle, u smjeru potpuno nepoznatog Pavlovićeva rada, vrlo neotradijski lepršavoga, npr. zlatni dramtizacijski cover *Zlatarova zlata* + nekoliko libreta i filmskih scenarija Makovo predavanje o Pavlovićevu ilustriranju zbirke *Novina* je izvanknjiževni, odnosno intermedijalni smjer otvaranja poetike Bore P. u ključu *ready madea*, dakle najopuštenijega mogućeg izgrađivanja lirske strukture (sudjelovali: Petlevski, Lederer, Maković)

>>>>>> Pavlovićev konstruktivizam, fokusacija toga remek-djela moderniteta druge pol. 20.st. u zbirci *Novina* (Donat: *osebujna po mnogočemu ako ne i po svemu*), Slamnigovi pogledi na polonsku književnost, pop-poezija i reklama u maloj povjesnici, dječje pjesme Bore P., mogućnosti novoga ludističkog eseja, Fenyvesi i Slavko Jendričko u usporedbi, *Novina* i kulturni areal, Borine short-stories iz 50-ih, pa 40-e i 50-e, kao mjesto Ivšićeva, Pavlovićeva i Quienova prepostmodernizma, neludizam hrvatske književnosti u Mađarskoj, multimedijalni projekt *Psi*, usporedbe mađarskoga i hrvatskog modernizma, kasna Slamnigova poezija... je istraživalo niz znanstvenih izlaganja (sudjeluju: Donat, Milanja, Trojan, Virag, Mann, Blaszetin, Lukač, Kusik, HST, Bolt, Orcsik, Škvorc, Rem, M. Pavlović, Miroslav Mićanović, Damir Radić, Igor Gajin, Kristina Pieniazek, Maria Dabrowska Partyka, Dubravka Brunčić, Zoltan Medve)

>>>>>> u programu otvorenja, ali i *Svjetska književnost zapadnoga kruga*, predstavljeno je petnaestak pjesnika iz mađarskoga modernog pjesništva, najavljene su i predstavljene antologije poljske kratke priče (iz *MD*-ova lucidnog i ovim progra-

mom neformalno – izlaudirana serijala), te čak četiri hrvatsko-mađarske suradnje u razmjeni prijevodnih antologija, uz poseban dodatak u kontekstuiranju hrvatskih pjesničkih 90-ih – panorame *Off-line* i njezina neobičnog nepristajanja na vlastiti uvid; tu je i potez besprijekornoga sintetiziranja hrvatske pjesničke scene domicilnih mađarskih – Hrvata s dvoje nježnih predludista – Stjepanom Blažetinom i Timeom Horvath... dakle – komparatistika u pokretu, u koreografiji, u kretnji... komparatistika inlive (sudjelovali: Roman Simić, Miroslav Mićanović, Ivana Vidović, Đurđica Čilić, Istvan Blaszetin, Istvan Lukacs, Tvrtko Vuković, Nowacki online, Brmba in abs., te Adam, Marija, i još nekoliko budimpeštanskih proučavatelja kulturnih studija)

>>>>>> Faktorov film *Das Lied Ist Aus* premijera je pobjedničkoga rada s ovogodišnjih *Dana hrvatskog filma* i posebna sreća za modernističku auru ukupnoga skupa, s njegovim specijalnim prijenosom-učitavanjem-raskrinkavanjem zla i matricinoga pamćenja grada, civilizacijskoga teksta iz prvoga dijela 20. stoljeća – *Langova M* – u poliloškoj teksturi druge polovice 20. st. (sudjelovali: Hrvoje Turković i Ivan Faktor te kino *Euro-pa*)

>>>>>> *Sretne ulice* i Čegec te Edo Popović... tekstualni koncert za sladokusce literarnog zavodenja fantastičnom prozom

>>>> *Osijek na Dravi* je neplovidba brodom koja će u izravnoj koprodukciji s *Goranovim proljećem* kao gostujućom priredbovnom strukturom tekstualno izglisirati dvjema laureatskim mladežnim knjigama intermedijaliteta i ludizma, oštro će otprašiti esejističke, i na ovome skupu ponovno ženske frontemske fragmentgitarističke iskaze – Eveline i Sanje; potom će uz podršku dvaju pjesničkih laureata za životno djelo (Bošnjaka

na *Kvirinovim pjesničkim susretima* i Maleša na *Goranovu proljeću*), proklizati uz Simino vođenje nizom mađarskih i goranovsko-hrvatskih modernista od Slavka Jendrička do Tihane Jendričko i slavonskih sofisticiranih pržača (sudjelovali: Simo Mraović, Evelina Rudan, Sanja Jukić, Marinko Plazibat, Sanja Šimić, Slavko & Tihana Jendričko, Zvonko Maković, Damir Radić i *Jagode i Čokolada*, Tihomir Matko Turčinović i *Vidjeti Madonnu*, Zoltan Virag, Roland Oresik, Tamas Domokos, Otto Fenyvesi, Tvrtko Vuković, Miroslav Mićanović, Branko Čegec, Ivica Prtenjača, Dorta Jagić)

>>>>> u petak, pak, posljednji program je koncert konceptualne artistske glazbene skupine koja u sound & video tech. cutupiranju i sintetiziranju istražuje na liniji od *Joy Division* do *The Smiths* te izvedbovno piše esej o hrvatskom quorumovskom pjesništvu potpisom laibachovskog deridijanca Zoltana Viraga, te se zovu *Lautrec* (sudjelovali: *Ivacs & Ivacs*, *Zsuzsa*, *DJ Aco*)

>>>> subota je ujutro, u HNK-ovu salonu – **meditacijsko užice u vrhunskoj znanstvenoj školi Aleksandra Flakera**, potom hlad mlađega hard analizatora Sorela, koncentriranoga Bošnjaka i Kristinina kratkogstoryranja – cu lect eto sugestije o utiscima i faktografiji, to su skraćeni snimci ukupnoga *Skupa* u najznačajnijoj dimenziji – staložene tekstualne pohrane nekih vrlo jakih mislitelja hrvatskoga književnoga post/moderniteta. ovdje je prvi dio materijala, drugi, kasnije pristigli, u sljedećem *Zarezu* kojemu hvala

>>> (završno hvaliti: Gordana-tajništvo *Skupa*)

2005. EKSTENZIVNA ELIPSA QUORUMA – ZA KNJIGU! ILITI TRI NAPOMENE¹⁴⁷

3.

Nabolji mogući način meke posvete *Quorumu* je objelodaniti separat-knjigu kritičara – recepcijskih bića, jedinih postojećih čitatelja koji su uvijek krivi za pogrješnu potom povijest koja niti njih ne zna čitati. Oni su krivi, tvrdnja je stilizirana, povijest pogrješna. Srećom (tvrdnja je opet stilizirana), povijest je prošla i treba zajedno s Malešom Početi Sve, kao i uvijek, *od devete rečenice* (SVE, za koje se *Quorum* odlučuje, zadao je jednom od najznačajnijih zbirki hrvatskoga prošlog tisućljeća – *Praksom laži*, Branko Maleš sredinom osamdesetih).

Usput, podsjetiti je, usprkos *Četirima dimenzijama sumnje* i *Zadovoljštini u tekstu, Prostoru pisanja* te usprkos vlastitom časopisu, *Quorumovci* su držali nepristojnim suviše pisati unutargeneracijsku kritiku i vrlo je malo Povijest mogla učiti iz njihovih krivnja. Zato su si sami danas krivi što i drugi ne znaju ni ono što su oni znali već tad. Znaju samo neku maglovitu površinu. Zato se ne samo povijesno nego i analitički opširno zaprepašćujuće promašuje. Naime, niti neki špilšulovski temelj – čitati tekst, niti to!

Ovdje su, u ovom uvesku *Zbornika*, uvršteni autori koji njeguju iznimnost pozornoga čitanja i iščitavanja. Oni su, u proteklih nekoliko godina u djelovanju *Kritičarskih susreta*, prepoznati nagrađivanjem kroz instituciju *Povelje uspješnosti*, kao autori koji nastupaju iz visoke refleksivne post/modernosti.

¹⁴⁷ *Đakovački susreti književnih kritičara*, Đakovo 2005.

Ono što ove autore povezuje u ovaj *Zbornik* je scena besknjigovnosti na kojoj se dosada nalazila njihova djelatnost. Međutim, oni su također upućeni u spomenutu meku posvetu ova- ga uveska. Dakako, taj podatak nipošto nije bio odrednicom ko- jom se od Kritičarskih troje naručivalo njihov autorski izbor iz kritičarske djelatnosti. Oni su o naznaci dvadesetogodišnjice bi- li obaviješteni, a hoće li se i na koji način tom podatku referi- rati, bilo je njihovom odlukom.

U svakom slučaju, Sanja Jukić je u nizu poetoloških i unu- tartekstno usredotočenih kritika o lirici slijedila izravno upravo quorumovski ili subquorumovski film na predmetnoj razini, Igor je Gajin objelodanio, čini se, ponajprije tekstove koji su profinjene polemičnosti uza svu svoju iščitateljsku pribranost izabranog užića, dok je Dario Grgić *Zborniku* prepustio niz sni- maka koji signaliziraju što je s pravom prevedeno na hrvatski, ali i što bi s pravom trebalo prevesti s hrvatskoga pa bi se taj komparatistički gest s lakoćom mogao nazvati savršenim čita- njem/nadopisivanjem ponajboljih *Quorumovih* projekcija.

1.

Okrugli stol o dvadesetogodišnjici Quoruma oblikovali su i nazvali – na prošlogodišnjim *Kritičarskim susretima* – recen- zentica iz prvog i drugog kola *Quoruma* 1984./1985., najuspješ- nija hrvatska prozna spisateljica devedesetih, dionica ženskog pisma Julijana Matanović, inače sveučilišna nastavnica na ka- tedri Nove hrvatske književnosti Filozofskog fakulteta u Zagre- bu i drugi glour *Quoruma* – izvrsni quorumovski pjesnik Mi- roslav Mićanović, ozbiljnih petnaest godina aktivni igrač post- povijesnog *Quorumova* nastavka iz produkcije *Naklade MD*.

U radu *Okrugloga stola* su sudjelovali: dopredsjednik Matice hrvatske i Ravnatelj Leksikografskog zavoda *Miroslav Krleža* – urednik *Kola*, kritičar i esejist, strateg opstojanja i pokretanja projekta *Quorum* Vlaho Bogišić, predsjednik *Društva hrvatskih književnika* Stjepan Čuić, predsjednik *Društva pisaca Hrvatske* i *PEN-a* – povjesničar umjetnosti i vrhunski intermedijalni & neoegzistencijalistički pjesnik Zvonko Maković, mlada književnoznanstvenica na katedri Nova hrvatska književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu Suzana Coha, s napomenama o postmodernom stanju u okružju časopisa *Quorum*, mladi teatrolog i dramatolog s katedre Nove hrvatske književnosti Filozofskog fakulteta u Osijeku Ivan Trojan, predsjednica *Ogranka Matice hrvatske* iz Osijeka i prva studiozna istražiteljica aspekata *Quorumove* prozne produkcije, urednica *Kola* i knjižnice *Subjekt* – inače sveučilišna nastavnica na katedri Nove hrvatske književnosti filozofskog fakulteta u Osijeku Helena Sablić Tomić. Nadalje, govorio je i mladi kritičar iz Đakova Robert Francem, potom najpoznatiji hrvatski skiper i prozni hrvatski Coover (D.G.), autor kulturnoga *Pogledgrada* iz drugog-trećeg kola *Quoruma* – dakle pisac izvrsnoga *Nabukodonosora* Damir Miloš, potom stilističar, odnosno voditelj katedre Stilistike Filozofskog fakulteta u Zagrebu te voditelj dubrovačke međunarodne ljetne *Slavističke škole*, urednik prvoga hrvatskog internetovskog književnoznanstvenog časopisa *Anagram*, kritičar i pjesnik Krešimir Bagić. Govorio je i izvanstrujaški prozaik i kritičar Mirko Ćurić, predsjednik *Ogranka DHK za Slavoniju, Baranju i Srijem*.

Dakako, u programu je sudjelovao i prvi *Quorumov* urednik, sofisticirani pjesnik i kritički esejist Branko Čegec, presudni konceptualizator ukupna *Projekta*, od devedesetih roditelj najznačajnijega bibliotečnog časopisa, ekstenzivno i multidisci-

plinarno izvođena kroz stotine naslova njegove nakladničke kuće *Meandar*, a refleksivno izlagana i kroz *Centar za knjigu* te njegov periodik *Tema*, kao projekt jedinstven po podnaslovu i programu – časopisa za knjigu.

2.

U svesku *Zbornika* iz 2005. bilježiti je meki i nužno eliptični faktografski trag prošlogodišnjeg označavanja uvodno naznačene dvadesetogodišnjice jednoga osobitoga književnoga – scenskog, a ne naraštajnog ili poetološkoga projekta koji je tada, te 2005., upravo ugašen u okrilju svojega posljednjeg producenta – *Naklade MD*. Nažalost, a cinično i brojnim avangardističkim gestama rečeno, skraćeno kroz usklik – napokon.

Projekt *Quorum*, njegova knjižnica s prvom datacijom u 1984., kao i časopis pokrenut godinu dana nakon istoimene knjižnice te stalna tribina 1984.-1990. u SKUC-u Osijek, će još zauzimati brojne reference, a ovdje se još samo bilježi podatak o vrlo realnoj elipsi jednog razgovora.

2006. RASUTO BISERJE I JELENCORE¹⁴⁸

Antologija iz 2003. – *Jelencore* Zoltána Ágostona, dovodi modernu mađarsku poeziju na hrvatski jezik:

- kroz, zapravo vrlo često u različitim planovima tekstova mađarskih autora, kontroliranje/tematiziranje alegoriziranog stanja straha (u apsurdističkoideološkim interesima nailazi se i na putovanje Bosnom, pomnoženo obradom jednog konkretnog slikarskog rada) u stihovima Lászlóa Bertóka,

- kroz dramske mislene slike (pričljivog gnoseologa) koje postavlja u napetost Dezső, Tandori, podsjećajući na Dubravka Horvatića,

- kroz gradacijski paradoks

- humorno i rezignirano prijeteći, javlja se Zsuzsa Takács i poziva na poredbenu Andrijanu Škunca,

- slijedi sofisticirani slamnigovski, no mekši ludist, često pričljiv poput Milivoja Slavičeka – Ottó Tolnai (i podsjeća kako je nužno u novim poredbenim čitanjima pokazati na fenomen vojvođanske mađarske književnosti, projicirane kroz postmodernu strategiju časopisa *Uj Symposion* (vidjeti u znanstvenim radovima Zoltána Virága, Rolanda Orcsika, također čitati u poeziji potonjeg autora, a osobito, uz Katalin Ladik, upozoriti na Otta Fenyvesija),

- pozvati u usporedbu zavodničko-džentlensko-ontheroadersku liriku Borisa Marune svakako je sposobna lirika koju potpisuje György Petri,

¹⁴⁸ *Kratki antologijski rezovi – signali antologijama suvremenog hrvatskog pjesništva u kontaktu s regijskim i prijevodnim antologijskim uvescima – Rasuto biserje i Jelencore Književna revija*, Osijek 2008.

- ispovjednu i kritički nostalgičnu fragmentologiju, koja ne obvezuje povijest na reprezentativnost, ali sugerira neograničujući privatizam, naime označava i pojačava te semantizira samo suženo polje privatne mitologije – piše Imre Oravecz,

- metafizički je razbrbljan i neočekivano sentimentalnih tonova István Baka koji podsjeća da je mađarskoj recepciji vjerojatno nepoznat velikan hrvatske kršćansko-modernističke lirike Nikola Šop,

- obraćajući se slici Balkana u dijalogu između Dobra i Zla, kao izvrsna etičkomassmedijska čitateljica, ne samo lirike Otta Tolnaija – pokazuje se rumunjska Mađarica Zsófia Balla, izuzetno živahno, u razvojnim krajnostima od užića do smrti i natrag, ispisuje komešanje identiteta, tijela i subjektog gubitka – Zsuzsa Rakovszky,

- humorno gužvajući vedru mitologiju svakodnevlja, tradicionalniji i pričljiviji od Branka Maleša, no svakako tekstom *Lisičja stvar* usporediv, a pokazujući sklonost semantičkim chaplinovskim skretanjima vrlo enegičan je Lajos Parti Nagy,

- Endre Kukorelly je neobičan, usporeni, kumulativni descriptor nesukladnih nizova slika koje se nastoje motivski razvijati, ali stalno izbjegavaju neprestano sugeriranu narativnu mogućnost, što privlači poredbu s Krešimirom Bagićem iz njegove prvoknjigovne faze ili, pak, s tekstovima Krešimira Mićanovića i u stihu, i u prozi,

- izrazito je arhaičan i neoneoklasičan András Ferenc Kovács, nudeći se poredbama s produljenim razlogovskim pjesništvom, odnosno sa stanjem poetoloških istraživanja u Hrvatskoj na samom kraju šezdesetih,

- a modernistički je talentiran Ferenc Szijj koji nastoji dekonstrukcijsku strategiju umnoška Kazivača aktivirati u razvija-

nju pjesmovne naracije privatističke sugestije, nudeći se poredbi s poetikom Jagode Zamoda,

- groteska i vedar Stephen King su neki postupci što ih zabavno iskušava István Vörös, tražeći poredbeni susret sa stvarnosnom poezijom hrvatskih devedesetih,

- Balázs Simon neobično je izravno metafizičan i retroklasičan s projektom mudrosti i pouke te novog humanizma što privlači usporedbu s Dragom Štambukom u njegovoj onomastički preciznoj fazi,

- tu je i Gábor Schein koji je prilično narativan u smjeru pjesme u prozi i narativnih je, premda sintaktički skakutavo kadriranih, tema socijalističkomađarskih crnih rupa bliže prošlosti i njihovih suvremenih sjena u margini socijale, bolji je kada je crnobijeli svijet skinut iz socijalnih okvira,

- János Térey odlučuje govoriti iz zlohonih i grotesknih subjektnih pozicija čije je deduciranje najzanimljiviji dio njegovih slika,

- János Dénes Orbán je blizak Dragi Glamuzini bavi se grotesknim izravnostima koje se još zove erotologikama, iako su povremeno samo kolokvijalno urbano prebivanje,

- György Faludy je groteskniji od Borisa Marune, a erotološki ne mistificira ništa.

Kao drugi ovdje potreban podatak je pogled na svezak *Rasuto biserje*¹⁴⁹. To je antologija hrvatske poezije u Mađarskoj 1945.-2000. koju priređuje Stjepan Blažetin, a gdje upoznajemo i sljedeće autore: Matiju Kovačića (ikavsko-šokačke, identitarne zanesenosti romantičnog glasa, naivne pejzažne projekcije), Mariju Vargaj (ženski romantizam aktivističkog tona), Rožu Vidaković (secesijsko pejzažno intimistička naiva), Matu Šin-

¹⁴⁹ Pečuh 2004.

kovića (dijalekatski deskriptor obiteljsko-ruralnih detalja), Margu Šarac (identitarni spomenar, molitveno-obredne pjevnosti), Josipa Gujaša Džuretina (uvjerljiv, humorno misleni postekspresionist, za hiperosjetljivim retroromantizmom, s tragom Moderne, povremeno otvara pismo govora i zabrinutosti te esejističkog fragmentarizma, privlačeći i davnog Jurja Tordinca u poredbu, no i vrhunac moderne naive iz stihova Tadijanovića, jednako kao i razlogaša Vladu Gotovca), Marka Dekića (besprekidno pjevanje, stilizacija obiteljskog/ identitetnog sjećanja, nostalgičan ruralizam, laki bardizam), Ljudevita Škrapića (vedri dijalekatski brojaličar i premetaličar, ali i refrešer identiteta), Stipana Blažetina (usporeni, odmjereni, deskripcijski glas, laki bardizam, opuštanje frazema, centrizam, jak minijaturist), Katarinu Gubrinski Takač (frazemsko pjevanje, hrabri haiku), Branke Filakovića (govorno vrlo uvjerljivo opušten i poantno preopterećen), Đuru Pavića (oštar aforist, jezično vrlo energičan), Jolanku Tišler (dekorativno-deskriptivna kajkavica, univerzalistična i intimistički jednostavna), Matildu Belč (gusta, skoro krlježijanski artifičijelno konkretna, dijalekatska glazbenost, s duhovitim povijesnociwilizacijskim kriticizmom i retrospekcijskim slikama koje nastoje nadigrati ravnodušnost), Đusu Šimaru Pužarova (patetični poučavatelj, afirmator obiteljskog oslonca), Ladislava Gujaša (pjesnik govornosti i opisa, oslonjen na jednostavan paradoks i inverziju), Stjepana Blažetina (uvjerljivo opušteno nepoantnosti, fenomenološki slikar fragmentnog stanja, nenametljivi ludist, poredbeno i dapače integrativistički čitano – postquorumski jezičar kojemu je mjesto u svakom novom izdanju *Quorumove* panorame *Strast razlike – tamni zvuk praznine*), Timeu Horvath (dijaloška deskriptorica suzdržane, ali prioritetne autističnosti, zaokupljena nepodnošljivim tragom erotologike).

2008. ADRESA¹⁵⁰

Početak 2008. Vlastimir Kusik, kustos Osječke galerije umjetnosti¹⁵¹, bjelodani naslov *Adresa*, knjigu iznimno sofisticirane literarnosti, osobitog stilizma i detekcijske narativne atrakcije razmještene u pristupe prostornosnom stvaralaštvu grada Osijeka, ali i, reklo bi se, Grada, Osijeka, u smislu prostorne predispozicije kao svojevrsne i u konkretnome slučaju konkretne, no načelno blank narudžbenice.

To je povodom tematu časopisa *Kolo* za interdisciplinarni niz tekstova koji će toj knjizi izravno dopisivati problemske retke.

Inače je ta knjiga 31. uvezak u knjižnici *Neotradicija* osječkog *Ogranka Matice hrvatske* i na svojevrsan način dovršava interdisciplinarni desetogodišnji program spomenute knjižnice, prvotno 1990. započet kao stalni temat *Književne revije*, nošen prijevodnim zamislama Ivice Zeca, dakle prijenosom Blixie Bargelda, Nicka Cavea te fanzinskim i neofilološkim projektima u ratnim dokumentarističkim okolnostima. Knjižnica je od 1997. objelodanila autore iz slavonskoga, baranjskoga ili u estetsko-me i/ili strateškome smislu konvergirajućega kulturnog kontakta pa tako i, primjerice, značajnog *mađarskog Šimića* – Mik-

¹⁵⁰ Vlastimir Kusik *Adresa*, Neotradicija, Osijek 2008. *Kolo*, 2008.

¹⁵¹ Rođen 1953. u Osijeku, viši kustos i muzejski savjetnik, zaposlen na prijelazu sedamdesetih u osamdesete u Regionalnom zavodu za zaštitu spomenika, kasnije u Galeriji likovnih umjetnosti, sve u Osijeku, od 1980. do 1982. predavač je Povijesti umjetnosti na dislociranom studiju Glume zagrebačke ADU. Vanjskim je suradnikom-predavačem na Filozofskom fakultetu u Osijeku, na kolegiju Stilovi medijske kulture.

lósa Radnótija koji je u prijevodu Stjepana Blažetina opskrbio hrvatsku recepciju možda najsofisticiranijim pjesnikom mađarskog 20. stoljeća, inače sudbinski vezana za južni panonski prostor¹⁵².

Također je ta knjižnica, malo prije Kusika, 2006., objelodanila i kultnu mađarsku pjesničku modernisticu Katalin Ladik te podsjetila na lektiru autoričinih performancea koja je sa statusom zvijezde krajem 60-ih i 70-ih pa do sredine 80-ih, harala svijetom moderne literarne osjetljivosti na najjužnijoj mitteleuropskoj širokotračnoj pruzi: Novi Sad – Osijek – Zagreb – Maribor – Ljubljana, s bitnim presjedanjem prema Rijeci te s jednim putnikom iz Splita... Knjižnica *Neotradicija* također uvezuje i niz esejističkih te kritičarskih knjiga (Josip Cvenić, Zoltán Virág, Sanjin Sorel, Vlaho Bogišić, Zlatko Kramarić, Milovan Tatarin, Zoltán Medve...), bjelodani i znanstvene studije iz filološkoga, teatrološkog i sociološkog areala (Sanda Ham, Željko Rišner, Stjepan Blažetin, Helena Sablić Tomić, Julijana Matanović, Vinko Brešić, Antun Šundalić, Adriana Car Mihec, Ana Lederer...), uvezuje i kultno pučko pismo Mace i Đuke Galovića kao prosijavanje identitarne emisije šokačke problematike (jakim se podrubnim podatkom ovdje otpočinje i zaokupljanje kulturnim fenomenom *Susreta ugode*, u Galovićevu selu Drenovci koji djeluju kao vrlo urbani generator nakladničke djelatnosti, otvaranja mikroregijske knjižnice, održavanja književne priredbe s dva produkcijska niza, projektiranja galerije...), a kao izvanredno izdanje 1997. bjelodani doajensko-slavonskičko troknjižje *Izbora iz djela Vladimira Rema*, potom 2006. tiska i strip *Čokoladne strip table* za djecu najgledanijega hrvatskog crossover strip crtača Dubravka Matakovića iz Vin-

¹⁵² Usp. u *Uništenje Srednje Europe*, Zagreb 1993.

kovaca, ispraćen britkim i opsežnim esejom medijskog kritičara Darija Grgića¹⁵³.

Kusikova knjiga najplodnije se nadaje čitati uz iskustvo konkretnih gradoloških interesa urbosociologa Ivana Rogića Nehajeva.

Nulti članak temata, premda ne tako smješten u formalnoj kompoziciji, je rad predmetnoga autora Vlastimira Kusika, a naslovljen je *Tradicija u ADRESI ili pet adresa za slavonsku neotradiciju* – autorski foršpan.

U autorskom foršpanu Kusik, autopoetički u smislu pisanja pročitana iz jedinog mogućeg zahtjeva – pisanja, razgleda i svoju zavičajnu kritiku zavičaja, kao i njezinu odčitljivost – zapisanost u metaforičnom nomadizmu tranzicije i inteligencije koje putuju opusima Faktor-Vrankić-Duvnjak-Matijević-Ostojić.

¹⁵³ Taj je kritičar, osobite čitateljske koncentracije i lucidne fokusacije tekstualnih i kontekstualnih problema, proteklih nekoliko godina nazočan i djelatan u časopisu *Književna revija*, potom *Zarez*, u novinama *Glas Slavonije* te u tiskanom i web fanzinu *Hombre*, a osobito se aktivno pojavljuje tijekom 2004. i 2005. godine, kada na radiju *101* i *T-portalu* objavljuje sedamdesetak kritika. Njegov je prvotni interes, osim brojnih medijskih prikaza i osvrtu (piše o stripovima Andrije Maurovića, Enki Bilala i drugima), kao i fenomenoloških širih pristupa aspektima kulture (npr. *Stratifikacija hrvatskih čitatelja na Hombrezoneu*) i najčešća zaokupljenost proznim tekstovima (Zadie Smith, Elfriede Jelinek, Imre Kertész, Flannery 'Connor itd.), tako je prikazima i komentarima obuhvatio gotovo svu relativno mlađu hrvatsku proznu produkciju u protekle dvije godine (Edo Popović, Damir Karakaš, Krešimir Pintarić, Slađana Bukovac...), a povremeno prikazuje i knjige iz teorijskoga, specifično multidisciplinarnog prostora koji se postavlja između filozofije, filozofije jezika i teorije medijske kulture. Riječ je o kritičaru osobite čitateljske koncentracije i lucidne fokusacije tekstualnih i kontekstualnih problema, svakako posebno vrijednog istražitelja svijeta tekstova koje čita.

Članak Danijela Zeca naslovljen je *Adresa Vlastimira Kusika, govori iz strukovne blizine*.

Zec klasičnom kustoskom transparentijom ukazuje na uvidnu projektnu svijest postava, značaj za prostor kojega postav obuhvaća i problemski deducira skupine Kusikovih fokusacija, zajedno s drugim čitateljima knjige uočavajući složeno imenovanje fenomena *ostanka-odlaska*.

Povjesničarka umjetnosti Margareta Turkalj u prikrivenoj, naime manjoj, ali koncentriranoj studiji *Mjesto radnje – Osijek*, piše lakim stilom o samoj pisljivoj lakoći i zavodljivosti Kusikova pisma, pohranjenoj u sudioničkom značaju Kusikova reflektiranja; on je, naime, sudionik svega o čemu piše, često kustoskim suautorom, pa i makar retroprogramatorom.

Dario Grgić u precizno naslovljenom prikaznom eseju *Vlastimir Kusik: Adresa*, reperkusira unaprijed i unatrag, naime, više je Kusik kriv za nastanak negoli autori za osvjetljenje njihovih radova, ili manje vjerojatno, ali obrnuto.

Igor Gajin u naslovu *Kusikova adresa* kritizira monumentalizam i mitopovijesnu stilizaciju te apologira Kusikove iščitavateljske čiste račune, iskrenost osobnog i samouvjereno neautoritarnog izbora opuštenosti i slowerske geste kretanja prostorom, pošto se u adresi naoko nema izbora. Zaključno:

...Tada bi se Kusikova Adresa, u to ne sumnjam, vjerojatno dokazala kao bajka o jednoj imaginarnoj sudbini nekoga mit-skoga grada u kojem bi čitatelj prepoznao i svoj grad, gotovo po onoj univerzalnoj, danas čak i otrcanoj formulaciji, na koju nitko ne može ostati ravnodušan, a koja glasi da su svi sretni gradovi sretni na jednak način, a nesretni... No, to je već tema za drugi komad teksta, varijacija na motiv sretnih ulica, ali

poanta na kraju ovog dodatka htjela bi reći: tom neutralnom čitatelju Kusikova Adresa sjela bi kao čista, dobra literatura...

Upravo se na takvome mjestu nalazi sljedeći članak. Naime, Krystyna Pieniążek-Marković¹⁵⁴ u studiji *Od poistovjećivanja do neprimjećivanja* (Otisak grada u tekstovima osječkih pjesnikinja Kornelije Pandžić, Tee Gikić i Marine Tomić) piše o naslovno imenovanim učincima triju vodećih osječkih pjesnikinja iz triju različitih naraštaja i odčitava konstituciju prostora u poetskim tekstovima, zapravo tako problematizirajući i stupanj konkretnoga identitetnog interesa. Prostor, preciznost tekstualne adrese i osjetljivost, fenomen adrese nenametljivo dopisuju kulturnomu tekstu, obuhvaćajući ga, ali se njime ne dovršavajući.

Viktor Vilić i Ivan Zrinušić¹⁵⁵ ispisuju fragmentiranu, stilski autentičnu, ali jezgrovitu priču s desetak jakih podkulturnih imena, naslovljenu *Žestoka povijesna estetika slavonskog punka – o slavonskome punku od danas do početaka i natrag Filetu*.

Marija Petrović prethodnoj dvojici prilaže pismovni zapis iz dokumentarnog filma *Noise Slawonische Kunst*, oblikujući u tekst samo jedan njegov prijepis koji zahtijeva naslov *Mali intervju sa Stjepanom Peteom – Filetom*¹⁵⁶: O Noise Slawoni-

¹⁵⁴ Višestruko nagrađena poljska šimićologinja, kroatistica koja, s prof. Bogusławom Zielińskim, na liniji Osijek-Poznanj uređuje 1000-kartičnu panoramu hrvatske književnosti i kulture *Vidjeti Hrvatsku*, nagrađenu 2006. vodećim poljskim priznanjem za filologiju!

¹⁵⁵ Fanzinski kritičari, 80-ih Viktor Vilić kultni glazbeni urednik osječkog SKUC-a, Zrimba pak ultimativni ramonesovac mlađeg vala, piše i kraće lirske oblike ekonomične punkmotivike.

¹⁵⁶ Seminarski rad na kolegiju Nova hrvatska književnost, mentorica Helena Sablić Tomić.

sche Kunstu i adresi *Valentina*.

Intermedijalnu studiju, kompaktno prostorno vezanu uz najosjetljiviju dimenziju teksta osječke postmoderne scene ispisuje Sanja Jukić, naslovljujući je *ADRESA: TIJELO – riječi i slike u srodstvu su – Ivan Faktor: Zvonko Maković*, a predmetni su autori također i visokoreferentni autori Kusikove knjige!

Stanko Andrić piše manji slavonički povjesničarski meta-kulturološki briljant *Crkvena povijest Slavonije u ranome novome vijeku*.

Povjesničar knjige Zoran Velagić prikaznom čeličnom disciplinom smješta stručni okvir izložbe Marine Vinaj *Tiskopisi 16. i 17. stoljeća u Muzeju Slavonije*, u vizuru koja čini reljefno jasnom izuzetan kulturološki aspekt toga postava koji naime razotkriva da su izdanja klasika Zapada u vidu džepne knjige putovale Slavonijom u tim mračnim i tehnološki neopskrbljenim okolnostima, što je podatak koji redefinira identitarnu informaciju u emisijama povijesnog atlasa Slavonije.

Vladimir Rem u svježoj i prikriveno, no jasno performativnoj esejističkoj studiji *Postoji li šokačka književnost?*, pita jedno od presudnih konstitutivnih i fenomenskih problemskih pitanja u odčitavanju korpusa teksta hrvatske književnosti u Slavoniji. Pitanje je osobito ispostavljeno odsućem kartografiranog lika prostora Šokadije što seli adresu iz zemljopisa u tekst.

Dubravka Brunčić upozorava da *Brođanka Jagoda Brlić u svojem romantizmu* najfinije piše svoje rodovsko pismo, artifično protoesteticistički konstituirano.

Najviše otvorenih pitanja ostavlja članak Blaženke Brlošić *Kazalište je život Đakovčanke Zore Vuksan-Barlović*, gdje se uz rub pojavljuje i pitanje gdje su ostavštinski poetski tekstovi te

šarmantne kazalištarke koja je artifičijelno performerski šetala Đakovom.

Vlasta Markasović ispucava pozor prema kulturi i pismu kroz *Deset kritika slavonskog pisma i konteksta*.

Goran Rem tvrdi o jednome zlosretnome i svadljivome čelistu da mu je *Adresa u glazbalu*, (*A.G.M.*, *A.G.M.*, došaptava Boro Pavlović, podsjećajući da je taj čovjek hrvatska književnost, a ne samo hrvatski književnik).

Helena Sablić Tomić čini nemoguće, omogućava biti vidljivom *Bilješku o jednom nevidljivom*.

kazalo imena¹

¹ *tzv. črčkaj čitatelju (Čegec, 1980.)*

A

Abrams, Meyer (Mike) Howard 434
Ady, Endre 256
Ágoston, Zoltán 437, 445
Albahari, David 88, 107
Albini, Steve 121
Alić, Božidar 193
Almaš, Marijan 124, 146
Andrade, Eugénio de 43
Andrić, Bruno Brmba 102, 103, 360, 416, 439
Andrić, Dragoslav 333
Andrić, Ivo 300, 311
Andrić, Stanko 119, 120, 385, 455
Apatridi 339
Aralica, Ivan 112, 434
Astrozombie 340
Attali, Jacques 121
Azra 356

B

Babić, Antun 362, 364, 374
Babić, Goran 26, 27
Babić, Tihomir Butch 351, 388
Bačić, Željka 415
Bagić, Krešimir 161, 194, 213-217, 407, 443, 446
Bajac, Vladislav 330
Baka, István 446
Bakal, Boris 334
Balázs, Simon 447
Balla, Zsófia 446
Bally, Charles 83
Balog, Zvonimir 51, 84, 102
Ban, Branka 387
Banić, Kruna 130
Barac, Antun 300
Barbieri, Veljko 153-160, 385, 394, 395, 409
Bare, Goran 382, 386
Bargeld, Blixa 450

Barthes, Roland 33, 42, 194, 399, 402
Bartol, Damir Indoš 356
Basara, Svetislav 88
Bašić, Mate 397
Bašić, Sonja 88
Baudelaire, Charles 27, 359
Bauhaus 343
Bazin, Hervé 112, 113
Bazina, Branko 374-377
Beckett, Samuel 334, 361
Begović, Milan 39, 40
Begović, Sead 93
Beker, Miroslav 78, 79
Belč, Matilda 448
Benček, Saša 90, 91, 147-150, 353-356, 358, 415, 420-422
Benetović, Martin 40
Benošić, Valentin 172, 267-275
Bense, Max 83
Bernhard, Thomas 217
Bertók, László 437, 445
Big Black 342
Biga, Vesna 394
Bilala, Enki 452
Bilušić, Jasna 334
Binder, Tomislav 326
Bizjak, Vjekoslav 419
Blašković, Laslo L. 74, 399
Blažek, Pavle (Martin Varzić, Satyr, B. P.) 419, 420
Blažetin, Stipan 448
Blažetin, Stjepan 426, 429, 439, 447, 451
Blažević, Neda Miranda 395
Boban, (Martin) Vjekoslav 94, 355, 417
Bogdanović, Milan 40
Bogišić, Rafo 299
Bogišić, Vlaho 50, 51, 61, 443, 451
Bogner Šaban, Antonija 204-206

Bogner, Ivo 205
Bogner, Josip 205
Bolt Vidović, Ivana 438
Borges, Jorge Luis 288
Borghesia 343
Bosanac, Đorđe 326, 357, 358
Bosanac, Željko 415
Bošnjak, Branimir 183, 185, 192,
403, 407, 408, 426, 427, 428, 430,
432, 433, 436, 437, 439, 440
Bošnjak, Višnja 432
Boždar, Ivan 274
Brasnyó, István 288
Bradley, Andrew Cecil 79
Brecht, Bertolt 52, 355
Brehm, Alfred Edmund 55, 56
Brešan, Ivo 79
Brešić, Vinko 451
Breton, André 193
Brezovački, Tituš 40
Brkić, Ivan 326, 328, 357
Brkić, Tomislav 146
Brlić Mažuranić, Ivana 300
Brlić, Jagoda 455
Brlošić, Blaženka 318, 456
Bruckner, Pascal 193
Brunčić, Dubravka 182, 194, 285,
438, 455
Bubnjar, Zvezdana 307
Budiša, Edo 396
Budić, Ela 327
Bukal, Snežana 86, 87, 88
Bukovac, Sladana 452
BUM 338
Bušić, Ivan 66, 67
Bužek, Zdenko 396, 397

C

Cabanne, Pierre 323
Calvino, Italo 112
Car Mihec, Adriana 451

Carić, Aleksandar 74
Carroll, Lewis 288
Carver, Raymond 227, 335
Cave, Nick 163, 343, 380, 450
Cerar, Zoran 74
Cesarić, Dobriša 84, 85, 310
Chopin, Frédéric François 42
Cihlar Nehajev, Milutin 38
Coelho, Paulo 261, 262
Coha, Suzana 443
Cohen, Leonard 330, 331
Coover, Robert Lowell 443
Couturier, Maurice 195
Crawford, Ed 337
Crnojević, Dubravka 61, 357
Curtis, Ian 332, 342, 359
Cveniĉ, Josip 394, 451

Č

Čajkovski, Petar Iljiĉ 42
Čakić, Biljana 300
Čeĉec, Branko 8, 45–48, 61, 62, 64,
69, 91, 94, 96, 102, 161, 183, 192,
211, 276–281, 400, 403, 404, 427,
433, 439, 440, 443, 457
Čilić, Đurđica 439
Čokljat, Velimir 326, 328, 357
Čolić, Velibor 409
Čorkalo, Katica 146
Čuić, Stjepan 394, 395, 409, 413,
443
Čuljak, Ivica (Satan Panonski) 240,
347

Ć

Ćosić, Zdravko 269
Ćurić, Mirko 261, 262, 318, 443

D

Dabić, Stanko 77, 415
Dąbrowska-Partyka, Maria 438

Damjanov, Sava 79
Davičo, Oskar 311
Debeljak, Aleš 86, 399
Dechant, Antal 367
Dekić, Marko 448
Deleuze, Gilles 79
Delimar, Vlasta 356
Deme Deže, Timea 437
Demur, Boris 362, 365
Derkač, Lana 162
Derrida, Jacques 400
Despotov, Vojislav 96, 398
Dezső, Tándori 445
Devlić, Radovan Domagoj 410
Devoto, Giacomo 83
Dimitrijević, Miša 39
DJ Aco 440
Dobrić, Eliza 327
Domba 103
Domić, Ljiljana 52, 53, 397
Dominković, Šima 146
Domjanić, Dragutin 300
Domokos, Tamás 440
Domović, Tomislav 161, 307, 407
Donat, Branimir 138, 163, 192, 251,
315-317, 433, 437, 438
Dostojevski, Fjodor Mihajlovič 261
Došen, Vid 284
Dozet, Danijel 389
Dozet, Mirela 389
Dragojević, Danijel 161, 162, 215
Dragutinović, Leon 206
Držić, Marin 39, 40
Dujmović, Stjepan 184
Dujšin, Dubravko 39
Dulčić, Magda 410
Dunđerović, Tihomir 263, 266, 318,
424
Duraković, Siniša 146
Duvnjak, Hrvoje 452
Dylan, Bob 355

DŽ

Džakula, Franjo 318
Džanko, Vladimir 362

D

Đerić, Zoran 74
Đudar, Mladen 146

E

Eco, Umberto 434
Erdős, János 367
Erjavec, Tonči 158
Erl, Vera 260, 431
Eshil 40
Esterajher, Josip 125
Euripid 40
EX 339

F

Fabus (Fabulić, Dubravko) 352
Faktor, Ivan 130, 356, 362, 365, 366,
370, 384, 389, 390, 439, 452, 455
Fališevac, Dunja 431
Faludy, György 447
Francem, Robert 443
Fedorovsky, Saša 124
Fenyvesi, Ottó 289, 438, 440, 445
Fergusson, Francis 79, 327
Ferić, Zoran 223
Ferrais, Maurizio 401
Fijan, Andrija 37, 38
Filaković, Berislav 118
Filaković, Branko 448
File (Stjepan Pete) 102, 103, 351,
352, 388, 424, 454
Filipović Heldentalški, Adam 284,
286
Filipović, Slobodan 326
Film 97
Finci, Mara 326
Finkielkraut, Alain 193

FIREHOSE 336
Flaker, Aleksandar 223, 389, 436,
440
Flego, Miroslav 130
Foretić, Dalibor 62, 66
Foretić, Miljenko 431
Foucault, Michel 79
Frangješ, Robert 300
Fray, Northrop 79
Freudenreich, Josip 37

G

Gaj, Ljudevit 180, 425
Gajin, Igor 438, 442, 453
Galebovi 339
Galović, Đuka 259, 260, 451
Galović, Maca 259, 260
Ganza, Mate 180, 406, 425
Gardaš, Anto 414, 418
Gaunt, Steve 146
Gauss, Karl-Marcus 407
Gavella, Branko 38
Gavran, Miro 61, 62, 171
Genette, Gérard 79
Gerić, Vladimir 40
Gervais, Drago 52
Gikić, Tea 132, 151, 162, 184, 185,
304, 416, 424, 454
Gjalski, Ksaver Šandor 300
Gjerek, Anica 228
Gjerek, Maja 228-236
Glad 340
Glamuzina, Drago 447
Glavaš, Branimir 179
Glavašević, Siniša 124, 125, 127-
130, 162, 164, 370
Godić, Stjepan 158
Golić, Branko 68
Golob, Zvonimir 84
Golub, Ivan 180, 407
Gomringer, Eugen 83

Gorinšek, Karlo 178
Gotovac, Tom 323-390
Gotovac, Vlado 81, 82, 180, 425
Grass, Günter Wilhelm 52
Grbelj, Josip 299
Grgić, Dario 442, 452, 453
Gromača, Tatjana 163
Grozomora 338, 339
Gubinski Takač, Katarina 448
Gugić, Anastazija 146
Gundulić, Ivan 40
Guiraud, Pierre 83
Gujaš Džuretin, Josip 448
Gujaš, Ladislav 448
Gutenberg, Johannes 257

H

Habermas, Jürgen 400
Habjan, Stanislav 394-397
Habunek, Vladimir 39, 193
Halas, Augustin 326
Ham, Sanda 300, 415, 451
Handke, Peter 103, 121
Harms, Daniil 54, 357, 358, 396
Harvey, Polly 243
Hassan, Ihab 400
Hauser, Kaspar 103
Hećimović, Dario 130, 131
Hedl, Drago 355, 358, 394
Hegel 24, 402
Hesse, Hermann 52
Heyerdahl, Thor 52
Highsmith, Patricia 112
Hitchcock, Alfred 88
Hnojčik, Toni 155, 158
Hocke, Gustav René 181, 426
Horvat, Joža 410
Horvath, Timea 439, 448
Horvatić, Dubravko 445
Horvatiček, Albin 394
Hurley, George 337

Hüsker dü 337
Huxley, Aldous 52

I

Ibrahimović, Nedžad 77, 91
Indoš, Damir Bartol 356
Industbag 342
Indić, Nenad 325, 326
Irwin 356
Isajlović, Vera 326
Ishiguro, Kazuo 410
Isus Krist 346
Ivacs & Ivacs 440
Ivakić, Joza 204-206
Ivan Pavao 226
Ivanišević, Drago 312
Ivaštinović, Jakov 114
Ivezić, Dražen 145
Ivić, Sanja 361
Ivšić, Radovan 40, 191-193, 211, 438,

J

Jaćimović, Zoran 130, 131, 165
Jagić, Dorta 440
Jagić, Vatroslav 300
Jakobson, Roman 83, 84
Jameson, Frederic 79
Janković, daruvarski grofovi 155
Janković, Stjepko 326
Janković, Stojan 74, 75
Jelačić Bužimski, Dubravko 394, 409, 412
Jelčić, Dubravko 309
Jelinek, Elfriede 452
Jelinek, Franjo Beli 19, 66
Jendričko, Slavko 68, 69, 197, 199, 203, 218-220, 438, 440
Jendričko, Tihana 440
Jerković, Darko 346, 432
Jocić, Katja 360

Jovanov, Svetislav 78-80
Jovanović, Dušan 79
Joy Division 332, 341, 343, 359, 440
Joyce, James 52
Jozić, Stjepan 362
Juda 226
Juhász, Gyula 287
Juhás, Zoltan 436
Jukić, Nikola 146
Jukić, Sanja 162, 194, 234, 290, 423, 439, 440, 442, 455
Jurak, Dragan 307
Jurić, Marija Zagorka 300
Jurković, Edi 49, 50, 61, 102

K

Kaminski, Martin 268, 269, 271
Kanižlić, Antun 284
Kaotične Duše 338, 340
Kappus, Franz Xaver 291
Karakas, Damir 452
Karanović, Vojislav 74
Kaštelan, Jure 84
Kazan, Elia 256
Kekanović, Drago 394, 409
Kekanović, Veljko 357
Kelemen, Milko 385, 387, 388
Kentržinski, Marija 146
Kerouac, Jack 97
Kertész, Imre 452
Kevo, Mladen 130, 131
Kilb, Andreas 401
Killdozer 342
King, Stephen 447
Kipke, Željko 356
Kirby, Ernest Theodore 79
Kirin, Miroslav 399
Kladarin, Ivana 74, 75
Klaić, Bratoljub 40
Klein, Carmen 396
Klein, Jacques 179

Kliment, Željko 124
Knezović, Boro 368
Knežević, Stipan 284
Kokanović, Mira 263
Kolak, Jure 125
Kolar, Slavko 300
Kolenić, Ljiljana 260
Kolibaš, Darko 93, 183, 427
Komljenović, Željko 146
König, Rudolf 368
Kopić, Vladimir 79, 330
Koprolčec, Dunja 356
Kos, Bruno 146
Kostić, Zoran 181
Kovács, András Ferenc 446
Kovačević, Dušan 79
Kovačević, Jasna 327, 357
Kovačić, Ivan Goran 296
Kovačić, Matija 447
Kozarac, Ivan 374
Kozarac, Josip 15, **374**
Kralj, Vedran 351
Kraljić, Nikola 161, 162
Kramarić, Zlatko 61, 426, 428, 430-432, 434, 436, 451
Kranjčević, Silvije Strahimir 172, 174
Kravar, Zoran 428, 431
Krejči, Slavko 154-156, 158
Krička, Ljiljana 357
Krivokapić, Branislav 353, 358, **359**, 396
Krleža, Miroslav 172, 443
Krpán, Stjepan 296
Krpán, Vladimir 387
Krstanović, Zdravko 32, 33, 35, 36, 394, 395
Kruz, Aleksandar (Saša Benček) 420
Kukorelly, Endre 446
Kuna, Branko 115

Kunštić, Ivan 318, 319
Kusik, Vlastimir 362-**365**, 389, 438, 450-455
Kvesić, Pero 394-396

L

Lacan, Jacques 79
Ladik, Katalin 297, 298, 445, 451
Lady Dabilly 351, 352, 424
Lakićević, Dragan 112
Lakotić-Pavošević, Daliborka (Lady Dabilly) 424
Lasić, Stanko 40
Lauer, Antonio 390
Lautrec 287, **440**
Lawrence, David Herbert 52
Lazanin, Ivan 145
Lebensformer 356
Le Brun, Annie **193**
Lederer, Ana 193, 438, 451
Leko-Fritz, Kristina **366**
Lendić, Krešimir 436
Lesinger, Darko 410
Leskovar, Janko 300
Lesky, Albin 79
Lešnjaković, Senio 131
Levak, Nevenka 176
Lily Marleen 54
Lipovetsky, Gilles 401
Lišanin, Miodrag 146
Lišnjić, Goran Lish 356
Loborec, Božena 235
Lončar, Damir 326, 328
Lončar, Željko 357
Lončarić, Nevenka 49, 50, 61
Lorca, Federico Garcia 294
Lorger, Srećko 255
Lorković, Ružica 325, 327
Lucerna, Camilla 300
Ludban, Lijana 415
Lukács, István 438, 439

- Lukić, Tatjana 74
Lunaček, Vladimir 204, 205
- M**
Madonna 440
Mađer, Miroslav Slavko 15-18, 29,
67, 84, 145, 161, 235, 237, 239
Mađer, Slavko 15, 19
Majdak, Zvonimir 51, 84, 410
Majke 338, 386
Maković, Zvonko 69, 72, 93, 161,
185, 197, 198, 213, 319, 364, 403,
406, 410, 438, 439, 443, 455
Malaparte, Curzio 52
Maleš, Branko 26, 45, 47, 54, 69, 92-
96, 100, 161, 163, 164, 180-183,
192, 199, 210, 211, 215, 216, 218,
221, 242, 282, 309, 333, 348, 353,
381, 393, 395-397, 403, 406, 408,
410, 426, 427, 428, 431, 433, 438,
439, 441, 446
Mallarmé, Stéphane 136
Man, Paul de 79
Mandić, Antun 284, 286
Mandić, Davor 131
Mann, Jolán 438
Manojlović, Sonja 185
Maračić, Antun 366
Maraković, Ljubomir 204, 205
Maričić, Jovica 73, 91
Marijanović, Stanislav 426, 428, 429
Marinković, Ranko 39, 223, 288
Markasović, Vlasta 145, 456
Marković, Zdenka 299-301
Marović, Tonči Petrasov 183, 201,
427
Márquez, Gabriel José García 234
Marquis de Sade 234
Married Body 339, 340, 341, 342
Martek, Vlado 110, 111
Martin Boban, Vjekoslav 355
Marulić, Marko 254
Maruna, Boris 405
Mataja, Lidija 399
Mataković, Dubravko 122, 254, 338,
346-348, 350, 351
Matanović, Julijana 52, 122, 397,
411, 415, 442, 451
Matijašević, Marijan 172
Matijević, Tihomir 452
Matijević, Tomislav 108, 109
Matković, Marijan 39, 300
Matoš, Antun Gustav 38, 174, 216
Maurović, Andrija 346, 452
Mazur, Dražen 65, 102, 333, 396,
397
McCullough, Collen 112
McLuhan, Marshall 48
Meat Puppets 337
Medve, Zoltán 438, 451
Melvinger, Jasna 13, 418
Meršinjak, Saša 394
Mesinger, Bogdan 385, 415
Mićanović, Krešimir 106, 406, 446
Mićanović, Miroslav 161, 210, 211,
407, 438, 439, 442
Mihalička, Damir 360
Mihalić, Slavko 55, 76, 77, 161, 180,
253, 406, 425
Mihaljević, Nikola 146
Mihaljević, Romeo 424
Mihelič, Mira 112
Milanja, Cvjetko 180, 425, 426, 428,
430, 431, 434, 436, 438
Milas, Darko 357, 436
Milašinčić, Robert 343
Miletić, Stjepan 39
Miličić, Mirna 334
Milić, Novica 74
Milićević, Nikola 84
Miloš, Damir 186, 215, 223, 443
Milošić, Stanislav Geza 275

Miljak, Ante 146
Miljak, Josipa 146
Minuteman 337
Mišir, Tomislav 127, 419
Mitchell, Juliet 434
Mizar 342
Močilnikar, Darko Močo 399
Molière 40
Molnar, Franjo 369-373
Mraković, Sunčica 344
Mraović, Simo 106, 107, 183, 208,
407, 427, 439
Mravak, Ivan 124
Mrkonjić, Anđelko 201-203, 239,
378-382, 424
Mrkonjić, Zvonimir 77, 84, 100, 161,
192, 193, 210, 253, 257, 307, 386,
406, 428, 433, 437
Mrkšić, Radoslava 327
Mucić, Dragan 423
Mujičić, Tahir 37
Munitić, Damir 357
Munjin, Isidor 326
Muradbegović, Ahmed 299

N

Nagulov, Franjo 282-283
Najvirt, Sanja 263
Nash, Ogden 256
Negrišorac, Ivan 79
Nemanja 388
Nemec, Krešimir 83, 343
Neugebauer, Norbert 137
Neugebauer, Walter 137
Nikšić, Mirna 145
No Passaran 334
Noise Slawonische Kunst 121, 351,
352, 453
Nomad 436
Nowacki, Dariusz 439

NJ

Njatin, B. Lela 86, 87

Njavro, Juraj 124

O

O'Connor, Flannery 452
Odorčić, Saša 357
Ognjenović, Milenko 326
Oliveira, Herberto Helder de 43
Oraić Tolić, Dubravka 84, 165, 307,
407, 434
Oravec, Imre 446
Orbán, János Dénes 447
Orcsik, Roland 438, 440, 445
Ostojić, Sabina 452
Ostrošić, Denis 415

P

Pal, Alfred 410
Pál, Zoltán 367
Palach, Jan 226
Palmotić, Junije 40
Paljetak, Luko 55, 56
Pandžić, Kornelija 162, 407, 424,
454
Panella, Elio 306-308, 415
Panić, Davor 326, 328, 357
Pantić, Mihajlo 83
Parandowski, Jan 300
Paro, Georgij 39
Parti Nagy, Lajos 298, 446
Parun, Vesna 161
Pasarić, Josip 39
Pavić, Đuro 448
Pavić, Milorad 288
Pavličić, Pavao 251, 288, 386, 393-
395, 410, 430
Pavlović, Boro 45, 55, 76, 84, 92,
100, 134-140, 163, 182, 191, 192,
210, 211, 228, 230, 254, 255, 280,
291, 292, 386, 425, 426-429, 433,
436, 437, 438, 455

Pavlović, Luka 309-314
Pavlović, Mladen 436
Pavlović, Zdravko 326
Peeping Tom 339
Peić, Matko 371
Pejaković, Hrvoje 407
Perić, Mira 357
Pessoa, Fernando 41
Pešut, Mile 326
Pete, Stjepan File 370, 424, 454
Peternai, Kristina 298, 429, 437
Petković, Nikica 61-63
Petlevski, Sibila 406, 407, 438
Petri, György 445
Petronije 14
Petrović, Marija 454
Petrović, Zlatko 357
Pfanova, Dora 300
Picelj, Ivan 387
Pichler, Goran 118
Pieniążek-Marković, Krystyna 229,
438, 454
Pinczehelyi, Sándor 367
Pintarić, Krešimir 452
Piperković, Marija 146
Plath, Sylvia 54, 86, 87, 88, 208
Plazibat, Marinko 186-188, 194, 213,
239, 263, 282, 302, 415, 439
Podgorska, Vika 39
Poe, Edgar Allan 52, 359
Pogonsko gorivo 339
Pogorelić, Ivo 226
Pogreb X 338
Pokvarena Mašta 338, 340
Polić Kamov, Janko 52, 433
Polić, Milivoj 420
Polić, Mirko 206
Popović, Edo 396, 409, 439, 452
Porter, Cole 343
Potočnjak, Žarko 193
Pranjić, Tadija 145

Presley, Elvis 256
Prévert, Jacques 355
Prkačin, Nada 114, 115, 117
Prohaska, Dragutin 300
Prtenjača, Ivica 440
Pupačić, Josip 84
Pusztay, Josip 291, 292, 295, 296
Pušić, Zdenko 131, 165

Q

Quien, Kruno 438

R

Ra 235, 236
Radaković, Zorica 52-54, 96, 97, 172,
192, 397, 407, 427
Rade, Mario 437
Radić, Damir 438
Radl, Vesna 415
Radman, Branko 146
Radmilović, Marijana 162, 194, 208,
237, 239, 240, 242, 243, 263, 304,
424
Radnóti, Miklós 450
Radojević, Dino 39
Radoš, Ljerka 415
Rajzl, Adam 318
Rakovszky, Zsuzsa 446
Ramljak, Vlasta 327, 357
Rebić, Dejan 273, 356
Reljković, Matija Antun 284
Rem, Goran 318, 353, 426, 428, 436,
438, 456
Rem, Paula 423, 424
Rem, Vladimir 67, 259, 273, 421,
451, 455
Remarque, Erich Maria 116
Rešicki, Delimir 50, 52, 61, 359,
389, 396, 415, 417, 426
Riffaterre, Michael 83
Rigó, István 367

Rilke, Rainer Maria 291
Rišner, Vlasta 260
Rišner, Željko 426, 428, 429, 451
Road Runners 339, 340
Roderick 339
Rodin, Auguste 57
Rogić – Nehajev, Ivan 62, 69, 84, 93,
94, 100, 143, 161, 162, 172, 183,
197, 199, 201, 258, 307, 348, 403,
407, 427, 451
Rogina, Igor 318
Rudan, Evelina 439
Runtić, Davor 130, 131
Rupčić, Ljubica 146
Ružička – Strozzi, Marija 37, 38,
315, 318
S
Sablić Tomić, Helena 299, 300, 315,
428, 429, 434, 436, 443, 451, 454,
456
Sabo, Valentina 131
Saint-Exupéry, Antoine de 410
Salamun, izraelski kralj 273
Sartre, Jean Paul 13, 256
Satan Panonski 240, 338, 340, 347
Saussure, Ferdinand de 83
Savojski, Eugen 247
Schaeffer, Pierre 193
Schein, Gábor 447
Schmidt, Anita 327, 357
Schmidt, Siegfried J. 83, 93
Schwendemann, Stribor 296
Selaković, Milan 57, 58
Sena, Jorge de 41-43
Senker, Boris 37-39
Sever, Josip 45, 84, 93, 172, 211,
213, 216, 218, 221, 254, 427, 432
Sex Pistols 356
Sexa 336, 339
Shakespeare, William 39, 40, 323,
325

Simeon, Rikard 83
Simić, Roman 439
Slamnig, Ivan 45, 51, 55, 65, 70, 71,
84, 92, 93, 100, 102, 181, 183, 200,
212, 213, 221, 223, 229, 254, 283,
286, 287, 394, 396, 403, 425-432,
434, 435, 437, 438, 445
Slaviček, Milivoj 92, 300, 399, 445
Slonje Šved, Ivan 124
Sloterdijk, Peter 137, 400
Smajić, Antun 146
Smith, Patti 86
Smith, Zadie 452
Sofoklo 40
Sonic Youth 337, 341, 342
Sorel, Sanjin 203, 440, 451
Spaić, Kosta 39
Spünk 339, 340
Spyri, Johanna 410
Sršan, Stjepan 121
Stahl, Zvonko 145
Stamać, Ante 22, 23, 24, 77, 135,
138, 161, 253
Stanić, Slaven 145
Stefanović, Ljubomir 62, 84, 258
Steiner, Rudolf 79
Stepinac, Alojzije 227
Stipešević, Krunoslav 389
Stojčić, Dražen 168-170
Stojević, Milorad 59, 62, 63, 93, 94,
100, 104, 105, 161, 162, 180-183,
189, 190, 197, 198, 201, 221, 258,
394, 407, 426-428, 431
Stojsavljević, Vladimir Vaki 360
Stošić, Josip 45, 92, 100, 110, 183,
210-212, 254, 297, 427
Strajnić, Ante 77
Strauss, Botho 360
Strgar, Petar 362, 363
Stublić, Jura 98
Suckert, Kurt Erich 52

Sudeta, Đuro 304
Supek, Ivan 223
Sušac, Marijan 370
Svetina, Filip 326
Svetina, Ivo 86, 289
Szenteleky, Kornél 290
Szijj, Ferenc 446
Sziveri, János 287, 289

Š

Šalamun, Tomaž 86, 214
Šalić, Tomo 146
Šarac, Marga 446
Šarić, Ivana 239
Šarić, Maja 20, 239
Šeks, Vladimir 126
Šeligo, Rudi 79
Šenoa, August 204
Šenoa, Julije 204
Šenoa, Milan 205
Šimara Pužarov, Đuso 448
Šimičić, Darko 383
Šimić, Antun Branko 201, 202, 216,
253, 256, 274
Šimić, Sanja 439
Šincek, Boris 384
Šinković, Mate 447
Šipac 103
Škiljan, Mladen 39, 40
Škoro, Miroslav 163
Škrabe, Stjepan Nino 37
Škrapić, Ljudevit 448
Škreb, Zdenko 70
Škunca, Andriana 161, 445
Škvorc, Boris 438
Šljam 246, 339, 357
Šojat, Ivana 194-196, 208
Šoljan, Antun 40, 84, 223, 254, 288,
435
Šop, Nikola 446, 274
Šoštarko, Gordana 468

Šovagović, Fabijan 19, 38, 357
Špišić, Davor 130, 131, 142, 143,
145, 165-167, 172, 245-247 343,
361
Štambuk, Drago 222-224, 226, 227,
447
Štulić, Branimir Johnny 398, 399
Šundalić, Antun 451
Švel-Gamiršek, Mara 343

T

Tabak, Ivan 172, 174
Tabaković, Nina 326
Tadijanović, Dragutin 419, 448
Takács, Zsuzsa 445
Talovac, Ivan, prior Vranski 155
Tan, Amy 410
Tanhofer, Nikola 354
Tanhofer, Tomislav 204, 206
Tankosić, Mirko 178
Tanocki, Zvonimir 146
Tatarin, Milovan 451
Térey, János 447
Teslić, Petar M. 326
The Bad Seeds 343
The Beatles 89
The Ramones 356
The Rolling Stones 280, 398, 399
The Smiths 90, 440
The Užas 338
Tica, Viktor 153, 156, 158
Tišler, Jolanka 448
Tolkien, John Ronald Reuel 227
Tolnai, Ottó 289, 445, 446
Tolj, Zoran 389
Tomasović, Mirko 41-44
Tomaš, Stjepan 421
Tomašević, Nives 436
Tomičić, Zlatko 145, 184, 364, 368
Tomić, Marina 302, 304, 305, 453
Tomljenović, Ico 326

Topić, Dario 130, 131, 166, 245 343, 345
Topić, Marin 91, 364
Torbarina, Josip 40, 326
Toyen (Čerminová, Marie) 193
Tölgyes, László 287
Tordinac, Juraj 448
Trenk, Franjo 37, 155
Tribuson, Goran 251, 288, 386, 394, 409, 412
Trojan, Ivan 436, 438, 443
Truhelka, Jagoda 300
Tudaković, Almas 326
Turčinović, Tihomir Matko 440, 283
Turkalj, Margareta 453
Turković, Hrvoje 439

U

Ugrešić, Dubravka 394, 395
Ujević, Tin 15, 55, 108, 134, 135, 139, 140, 195, 216, 230, 274, 276 422
Ukropine 436
Umiljenović, Željko 64, 65, 68
Užarević, Josip 220, 253, 433

V

Valent, Milko 45, 47, 93, 394, 397
Valery, Igor 343, 365
Valušek, Berislav 362, 363, 365
Vance, Cyrus 121
Vandura, Đuro 362, 363
Vargaj, Marija 447
Vasconcelos, Mário Cesariny de 43
Vattimo, Gianni 400, 401
VAU 3 338
Vavra, Nina 39
Vazdar, Vladimir 131
Velagić, Zoran 455
Velikanović, Iso 204, 205
Vibra Junkers 339

Vidaković, Roza 447
Vilić, Viktor 454
Vinaj, Marina 284, 285, 455
Viočić, Božidar 39
Virág, Zoltán 287-290, 438, 440, 445, 451
Vitez, Grigor 310
Vladović, Borben 84, 100, 102, 253-257, 297 407
Vojnić Purčar, Petko 249, 251
Vojvodić, Blaženka 356
Vončina, Josip 285
Vončina, Nikola 426, 428
Vörös, István 447
Vrankić, Davor 452
Vraz, Stanko 180, 425
Vrkić, Ivan 175-179
Vrkić, Zora 178
Vrkljan, Irena 28
Vučić, Miroslava 124, 129, 130, 409, 410
Vuknić, Željko 357, 359
Vuković, Darko 77, 239, 415
Vuković, Jadranka 207, 208, 209, 263
Vuković, Tvrtko 162, 439, 440
Vuković, Vesna 125
Vuksan Barlović, Zora 204, 206, 455
Vuletić, Anđelko 312
Vuletić, Branko 83-85
Vuletić, Ivica 434

W

Walkó, Ádám 439
Warszaw 196
Watt, Mike 337
Wellmer, Albrecht 400
Wenders, Wim 229
Whitman, Walt 387

Z

Zagoričnik, Franci 86, 289
Zagoričnik, Ifigenija 86, 87
Zajec, Tomislav 171
Zamoda, Jagoda 72, 73, 185
Zane, Tvrtko (Branimir Donat) 315
Zec, Danijel 452, 453
Zec, Ivica 450
Zidić, Igor 316, 366
Zieliński, Bogusław 454
Zima, Zdravko 205
Zivlak, Jovan 398
Zlatar, Andrea 436
Zlomislić, Hinko 271, 272
Zoko, Božica 172, 407

Zorica, Željko Šiš 356

Zovak, Goran 415

Zrinušić, Ivan 454

Zsuzsa 440

Zvezdana 388

Ž

Žagar, Anka 64, 86, 161, 213, 215,
227

Žak Fatalist 339

Žigo, Bože V. 394

Živković Frenštacki, Milan 142, 345,
334, 343, 360, 361

Živković, Antun Željko 418

Žmegač, Viktor 434

K a z a l o

<i>uvodna napomena</i>	5
<i>književna kritika</i>	11
Jasna Melvinger: <i>Visoke strane ležaja</i> , Novi Sad 1979.	13
Miroslav Slavko Mađer: <i>Četrdeset i devet</i> , Split 1979.	15
Maja Šarić: <i>Sebeokruživanja</i> , (demo), Vinkovci – Osijek 1980.	20
Ante Stamać: <i>Odronske poredbe</i> , Zagreb 1982.	22
Goran Babić: <i>Okus oskoruše</i> (NS, 1982.), <i>Ruža</i> (Zg, 1983.), <i>Muža zmija</i> (Bg, 1983.)	26
Irena Vrkljan: <i>U koži moje sestre</i> , Zagreb 1982.	28
Zdravko Krstanović: <i>Dinamit</i> , Rijeka 1982.	32
Boris Senker: <i>Sjene i odjeci</i> , Zagreb 1984.	37
Mirko Tomasović: <i>Portugalski kvartet</i> , Zagreb 1984.	41
Branko Čegec: <i>Zapadno–istočni spol</i> , Zagreb 1984.	45
Nevenka Lončarić: <i>Dišem rastem</i> - Edi Jurković: <i>Priroda i društvo</i> , Zagreb 1984.	49
Ljiljana Domić: <i>Šest smrti Veronike Grabar</i> – Zorica Radaković: <i>Svaki dan je sutra</i> , Zagreb 1984.	52
Luko Paljetak: <i>Životinje iz Brehma i druge pjesme</i> , Rijeka 1984.	55
Milan Selaković: <i>Rodinova katedrala</i> , Zagreb 1984.	57
Milorad Stojević: <i>Rime amorose</i> , Rijeka 1984.	59

Nikica Petković: <i>Vile i vilenjaci</i> – Miro Gavran: <i>Zatočnici</i> , Zagreb 1984.	61
Željko Umiljenović: <i>Lov na poeziju</i> , Rijeka 1984.	64
Ivan Bušić: <i>Toliko nje u meni</i> , Vinkovci 1985.	66
Slavko Jendričko: <i>Proroci, novci, bombe</i> , Sisak 1986.	68
Ivan Slamnig: <i>Sed Scholae</i> , Zagreb 1987.	70
Jagoda Zamoda: <i>Kaseta – Evo Ta!</i> , Osijek 1987.	72
Zoran Cerar/Stojan Janković/Ivana Kladarin/Aleksandar Carić, Novi Sad 1987.	74
Slavko Mihalić: <i>Iskorak</i> , Zagreb 1987.	76
Svetislav Jovanov: <i>Rajski trovači</i> , Beograd 1987.	78
Vlado Gotovac: <i>Zabranjena vječnost</i> , Zagreb 1987.	81
Branko Vuletić: <i>Jezični znak, govorni znak, pjesnički znak</i> , Osijek, 1988.	83
Ifigenija Zagoričnik: <i>Ponekad mislim</i> , Rijeka 1988.	86
Lela B. Njatin: <i>Nestrpnost</i> , Ljubljana 1987.	86
Snežana Bukal: <i>Tamna strana</i> , Novi Sad 1986.	86
Sylvia Plath: <i>Odabrane pjesme</i> , Zagreb 1986.	86
Saša Benček: <i>Kukurijek</i> , Osijek 1988.	90
Branko Maleš: <i>Tekst</i> (drugo izdanje), Zagreb 1989.	92
Zorica Radaković: <i>U mraku mrtav čovjek</i> , Zagreb 1989.	96

Borben Vladović: <i>Odmor pelivana</i> , Zagreb 1990.	100
Bruno Andrić: <i>Zavod za zaštitu zdravlja</i> , Osijek 1990.	102
Milorad Stojević: <i>Tezoro</i> (rukopis), Rijeka 1990.	104
Simo Mraović: <i>Superman & Batman</i> (rukopis), Osijek 1990.	106
Tomislav Matijević: <i>Pjesme</i> (rukopis), Zagreb 1990.	108
Vlado Martek: <i>Postpoezija</i> (rukopis), Zagreb 1990.	110
Hervé Bazin: <i>Guja u šaci</i> , Zagreb 1991.	112
Nada Prkačin: <i>Tamo gdje nema rata</i> , Vinkovci 1992.	114
Stanko Andrić: <i>Povijest Slavonije u sedam požara</i> , Zagreb 1992.	119
<i>Guide Out Of The War – Slavonia And Baranja 1991/1992.</i> , Osijek 1992.	121
Siniša Glavašević: <i>Priče iz Vukovara</i> , Zagreb 1992.	124
Tea Gikić: <i>Bez pucnja</i> , Vinkovci 1993.	132
Boro Pavlović: <i>Novina</i> (pretisak), Osijek 1994.	134
1994. Boro Pavlović: <i>Novina</i> , Vlastita naklada, Zagreb 1954.// (pretisak) Osijek, 1994.	139
Davor Špišić: <i>Svlačenje smrada</i> , Zagreb 1994.	142
<i>Dom od paljevine</i> , zbirka domoljubne poezije, Vinkovci 1994.	145
Saša Benček: <i>Skitnička molitva</i> , Vinkovci 1994.	147
Tea Gikić: <i>Melankolija obilja</i> , Zagreb 1996.	151

Veljko Barbieri: <i>Tko je sa mnom palio kukuruz,</i> Zagreb 1996.	153
Branko Maleš: <i>Placebo,</i> Osijek–Zagreb 1992.	161
Branko Maleš: <i>Biba Posavec,</i> Zagreb 1996.	161
Branko Maleš: <i>Trickster,</i> Zagreb 1997.	161
Davor Špišić: <i>Trbuhozborci,</i> Zagreb 1997.	165
Dražen Stojčić: <i>Zabranjeno područje,</i> Osijek 1997.	168
Ivan Tabak: <i>Mi smo tišina tvoja,</i> Osijek 1997.	172
Ivan Vrkić: <i>Istočno od zapada,</i> Zagreb 1997.	175
Milorad Stojević: <i>Došljak iz knjige,</i> Rijeka 1997.	180
Branko Maleš: <i>Trickster,</i> Zagreb 1997.	180
Tea Gikić: <i>Čežnja za snom i zaboravom,</i> Osijek 1998.	184
Marinko Plazibat: <i>Postelja od orahove sjene,</i> Drenovci 1999.	186
Milorad Stojević: <i>Korzo,</i> Rijeka 1999.	189
Radovan Ivšić: <i>Osječki nastup na kraju,</i> Osijek 1999.	191
Ivana Šojat: <i>Hiperbole,</i> Drenovci 2000.	194
Milorad Stojević: <i>Ponterosso,</i> Rijeka 2000.	197
Zvonko Maković: <i>Veliki predjeli, kratke sjene,</i> Zagreb 2000.	197
Slavko Jendričko: <i>Orguljaš na kompjutoru,</i> Sisak 2000.	197

Ivan Rogić Nehajev: <i>Sredozemlje – sedmi put</i> , Zagreb 1999.	197
Anđelko Mrkonjić: <i>Od praznine</i> , Osijek 2001.	201
Antonija Bogner Šaban: <i>Povrat u nepovrat</i> , Zagreb 2001.	204
Jadranka Vuković: <i>Rubljenje granica, tijela</i> , Drenovci 2001.	207
Josip Stošić: <i>Đerdan</i> , Zagreb 2001.	210
Krešimir Bačić: <i>Jezik za svaku udaljenost</i> , Zagreb 2001.	213
Slavko Jendričko: <i>Podzemni Orfej</i> , Zagreb 2001.	218
Drago Štambuk: <i>I šišmiši su ptice u bezpjevnoj zemlji</i> , Zagreb 2002.	222
Maja Gjerek: <i>Metafizički prozor</i> , Koprivnica 2003.	228
Marijana Radmilović: <i>Bolest je sve uljepšala</i> , Zagreb 2003.	237
Davor Špišić: <i>Medena</i> , Osijek 2004.	245
Petko Vojnić Purčar: <i>Crvenokošci</i> , Osijek 2004.	249
Borben Vladović: <i>Lirski kockar (izabrane pjesme)</i> , Zagreb 2005.	253
Đuka Galović: <i>Cvelfer stari</i> , Osijek 2005.	259
Mirko Čurić: <i>Košarkaš na mjesecu</i> , Osijek 2005.	261
Tihomir Dunderović: <i>Psiho, ptice</i> , Drenovci 2005.	263
Valentin Benošić: <i>Lirika</i> , Slavonski Brod 2005.	267
Branko Čegec: <i>Tamno mjesto</i> , Zagreb 2005.	276

Franjo Nagulov: <i>Dečko. Žena. Dečko? Naranča!</i> , Drenovci 2006.	282
Adam Filipović Heldentalski/Marina Vinaj: Osijek 2007.	284
Zoltán Virág: <i>Odnosi i glasovi u tranziciji</i> , Osijek 2007.	287
Josip Puszta: <i>Na našu poljanu dovezli su topove</i> , Slavonski Brod 2007.	291
Katalin Ladik: <i>Kavez od trave</i> , Osijek 2007.	297
Zdenka Marković: <i>Njegov posljednji san</i> , iz ostavštine; priredila Helena Sablić Tomić, Požega 2007.	299
Marina Tomić: <i>Nastavak zelene priče</i> , Drenovci 2008.	302
Elio Panella: <i>Opus osam</i> , Osijek 2009.	306
Luka Pavlović: <i>Kritika I</i> , Drenovci 2009.	309
Branimir Donat: <i>(Zabrana djela)</i> , Zagreb 2010.	315
Ivan Kunštić: <i>Kora</i> , Drenovci 2010.	318

medijska kritika 321

<i>MACBETH, 1980.</i>	323
<i>LEONARD COHEN, 1987.</i>	330
<i>JOY DIVISION, 1988.</i>	332
<i>MILAN ŽIVKOVIĆ FRENŠTACKI/SAMUEL BECKETT, 1988.</i>	334
<i>FIREHOSE, 1989.</i>	336
<i>PROTONOISESLAWONISCHE KUNST, 1990.</i>	338
<i>MARRIED BODY, 1990.</i>	341
<i>WELCOME TO THE WAR, 1992.</i>	343
<i>DUBRAVKO MATAKOVIĆ, 1992.</i>	346
<i>NOISE SLAWONISCHE KUNST, 1992.</i>	351

<i>DRUGO OSJEČKO KAZALIŠTE (PRVI DIO), 1996.</i>	353
<i>VALUŠEK, VANDURA, KUSIK, STRGAR, JOZIĆ, DŽANKO, 1997.</i>	362
<i>FRANJO MOLNAR, 1997.</i>	369
<i>BRANKO BAZINA, 1998.</i>	374
<i>ANDELKO MRKONJIĆ, 1999.</i>	378
<i>IVAN ŠEREMET, 2001.</i>	383
<i>YPSILON, KINOKULTURA, KELEMEN, APOKALYPTIKA, 2002.</i>	385
<i>INMEMORIAM Tom Gotovac a.k.a. Antonio Lauer, 2010.</i>	390
<i>uvidi i uvodnici</i>	391
<i>1985. STANJE I MIJENE MLADE I MLADE PROZE</i>	393
<i>1988. ZADOVOLJŠTINA U TEKSTU</i>	398
<i>1993. LIRIKA IZA RATA?</i>	405
<i>1995. KONCEPT REAKTUALIZACIJE</i>	409
<i>1999. ULICOM PUSTOM MOJEGA GRADA</i>	415
<i>2000. DRUGI TIJEK MODERNITETA</i>	425
<i>2002. VEDRINA, SNIJEG I BIJELA MAGIJA...</i>	436
<i>2005. EKSTENZIVNA ELIPSA QUORUMA - ZA KNJIGU!</i>	
<i>ILITI TRI NAPOMENE</i>	441
<i>2006. RASUTO BISERJE I JELENCORE</i>	445
<i>2008. ADRESA</i>	449
<i>kazalo imena</i>	457

