

Hrvatska suvremena književnost : pjesništvo i kratka priča od 1968. do kraja osamdesetih godina 20. stoljeća

Sablić-Tomić, Helena; Rem, Goran

Authored book / Autorska knjiga

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

Publication year / Godina izdavanja: **2008**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:142:402666>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-12-28**



FILOZOFSKI FAKULTET
SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

Repository / Repozitorij:

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



dabar
DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

HRVATSKA SUVREMENA KNJIŽEVNOST

Helena Sablić Tomić i Goran Rem

pjesništvo i kratka priča

Tiskanje omogućili

Ministarstvo znanosti, obrazovanja i športa

HRVATSKA SUVREMENA KNJIŽEVNOST
Helena Sablić Tomić i Goran Rem

Nakladnik
*Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku
Filozofski fakultet u Osijeku*

Za nakladnika
Ana Pintarić

Urednica
Gordana Šoštarko

Recenzenti
*Helena Peričić
Milorad Stojević
Zoltan Medve*

Lektura
*Tatjana Ileš
Dubravka Brunčić*

Prijevod na engleski
Ljerka Radoš

Prijevod na mađarski
Lea Kovacs

Likovno rješenje
Ines Matijević

Grafičko oblikovanje
Ivan Nećak

Bibliografija i kazalo:
Mirta Bijuković

UDK
Vera Erl

Suglasnost Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku br. 11/08.

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu
pod brojem 668467

ISBN 978-953-6456-85-7

Tisak
Grafika d.o.o. Osijek

Osijek, 2008.

Helena Sablić Tomić i Goran Rem

HRVATSKA SUVREMENA KNJIŽEVNOST

**od 1968. do kraja osamdesetih godina 20. stoljeća
te dalje kroz prvo desetljeće 21. stoljeća**

PJESNIŠTVO I KRATKA PRIČA

Osijek, 2008.

SADRŽAJ

UVOD, recenzije, ciljevi	7
--------------------------------	---

I dio: *PJESNIŠTVO*

I. POVIJEST

<i>Povijest u kavani, suvremenost u kafiću, tranzicija u smaknuću ispred kafića – hrvatska poezija od kraja osamdesetih 20. stoljeća do kraja prvog desetljeća 21. stoljeća</i>	15
<i>Postmoderna Povjesnica književnosti je Početnica</i>	22

II. TEORIJA

<i>Partiturnost suvremenog hrvatskog pjesništva</i>	53
---	----

III. KULTUROLOŠKI KONTEKST

<i>U Osijeku, u kafiću Valentino – stanje mimo tranzicije – tekstualnost i izvantekstualnost suvremenog hrvatskog pjesništva i proze</i>	63
--	----

IV. INTERPRETACIJA

<i>Kratki rezovi – pristupi modernitetu autorskih poetika Josipa Severa, Ivana Rogića Nehajeva, Zvonka Makovića, Milorada Stojevića, Slavka Jendrička, Marijane Radmilović</i>	85
--	----

V. KRITIKA

<i>Kratki antologijski rezovi – signali antologijama suvremenog hrvatskog pjesništva u kontaktu s regijskim i prijevodnim antologijskim uvescima – Rasuto biserje i Jelencore</i>	115
---	-----

II dio: *KRATKA PRIČA*

I. POVIJEST

<i>Književnopovijesni kontekst: razdoblje od 1968. do 1999. godine, uz odskok u novi milenij</i>	121
<i>Suvremena hrvatska ženska proza</i>	126

II. TEORIJA

<i>Što kratku priču čini kratkom?</i>	143
---	-----

III. KULTUROLOŠKI KONTEKST

<i>Quorum</i> kao fenomen osamdesetih	157
Zašto se devedesetih najčešće piše autobiografskim diskursom?	165

IV. INTERPRETACIJA

Kratka kratka priča	179
Orijentacija kratke priče <i>quorumaša</i>	191

V. KRITIKA

Kratki rezovi – kritička šetnja kroz zbirke kratkih priča	201
Grad koji miriše po tebi – panorame i antologije kratkih priča	221

III dio: PRAKTIKUM ČITANJA – AUTORSKA POETIKA I ŽANR

Uz pjesnički opus Branka Maleša	233
Muški ljubavni romani - Prtenjača, Pintarić, Koščec, Baretić, Ivandić.....	242

IV dio: INFRASTRUKTURA

LITERATURA	253
SUMMARY	265
BILJEŠKA O AUTORIMA	267
KAZALO IMENA	269

UVOD, recenzije, ciljevi

I.

HRVATSKA SUVREMENA KNJIŽEVNOST: PJESNIŠTVO I KRATKA PRIČA

Knjiga Helene Sablić Tomić i Gorana Rema, dvoje iskusnih sveučilišnih nastavnika *srednje generacije*, priređena je za ciljanu srednjoeurop-sku recepciju.

Posebno je stratificirano da je rukopis sintetizatorski rad većega međuregijskog projekta, u okviru kojega su dosada objelodanjene četiri reciprocitetne knjige antologija, hrvatske i mađarske poezije te hrvatske i mađarske kratke proze. Knjiga koja je ovdje predmetom recenziranja uvid je koji prethodno objelodanjene antologije čini hrestomatijama tekstova što su sada dobili pouzdan i iscrpan studijski sadržaj. Knjiga je komponirana prema dvodijelnom konceptu, u okviru kojega se, s fenomenkim konkretnim problemima, usustavljuje uvid u: 1. korpus hrvatskoga pjesništva kao i 2. korpus kratke proze, kao i u fenomen romana koji je bitno naslonjen na generator kratke priče:

I. dio: *Hrvatsko suvremeno pjesništvo*

a) *Postmoderna povjesnica književnosti je Početnica*, b) *U Osijeku, u kafiću Valentino – stanje mimo tranzicije (susret kafićke i kavanske kulture)*, c) *Partiturnost suvremenog hrvatskog pjesništva*, d) *Kratki rezovi – pristupi modernitetu autorskih poetika Josipa Severa, Ivana Rogića Nehajeva, Milorada Stojevića, Slavka Jendrička, Marijane Radmilović*, e) *Kratki antologijski rezovi – signali antologijama suvremenog hrvatskog pjesništva u kontaktu s regijskim i prijevodnim antologijskim uvescima – Rasuto biserje i Jelencore*.

II. dio: *Hrvatska suvremena proza*

a) *Književnopovijesni kontekst. 68.– 99.– 007.*, b) *Suvremena hrvatska ženska proza*, c) *Što kratku priču čini kratkom?*, d) *Kratka kratka priča*, e) *Orijentacija kratke priče quorumaša*, f) *Quorum kao fenomen osamdesetih*, g) *Zašto hrvatski autori pišu autobiografsku prozu u devedesetima?*, h) *Kratki rezovi – kritička šetnja kroz zbirke kratkih priča*, i) *Grad koji miriše po tebi – panorame i antologije hrvatske kratke priče*.

I jedan i drugi dio kao i uvodni dio knjige te fokusacije *trećeg dijela*, sadrže i dostatan broj jasnih lokacijskih referenci kojima se dva središnja

fenomena, hrvatsko pjesništvo i kratka proza, kao i samo onaj roman koji je bitno naslonjen na generator kratke priče, smještaju u kontekst: a) kulturoloških aspekata, b) šireg stanja u ukupnoj hrvatskoj književnosti, c) promjena u povijesnoj zbilji, te d) komparativnih otvaranja prema susjednim nacionalnim korpusima, napose dijaloški ciljanom mađarskom.

Udžbenik je nesumnjivo potreban kao dijaloška karika u obrazovnim komunikacijama što su se bolonjskim procesom projektno uobličile i predvidjele za stratešku ideju informiranosti i protočnosti. On je također i studija kakva treba biti izložena i unutar hrvatskoga prvotnog obrazovnog polja, ali u prijevodnom obliku, kakav je odrađen marljivim radom dr. sc. Zoltana Medvea, bit će dragocjen materijal povezivanja s podatcima koje su dosada priredile studije Stjepana Lukača, Stjepana Blažetina, Zoltana Viraga te Rolanda Orcsika, uz povjesnice Istvana Lokosa.

Nesumnjivo, sveučilišni udžbenik *Hrvatska suvremena književnost*, autorskoga dvojca Helene Sablić Tomić i Gorana Rema, izvanrednih profesora osječkoga sveučilišta, projekt je kojega treba objelodaniti i na tržištu visokog obrazovanja predvidjeti mu temeljnu ulogu u studijima kroatistike i komparatistike, napose u Mađarskoj, kao i hungaristike (kojoj uvijek temeljno, osobito u dvopredmetnim kombinacijama, treba i sustav informacija objelodanjen na mađarskom jeziku) na hrvatskim sveučilištima.

U Rijeci 21. siječnja 2008.

prof. dr. sc. Milorad Stojić

II.

Knjigu teorije i suvremene povijesti pod naslovom *Hrvatska suvremena književnost: pjesništvo i kratka priča* Helena Sablić Tomić i Goran Rem napisali su s primarnom svrhom njezinoga izdavanja u Mađarskoj. Autori knjige su izvanredni profesori na Katedri za hrvatsku književnost Filozofskog Fakulteta Sveučilišta J. J. Strossmayera u Osijeku. Do sada su objavili značajan broj publikacija i stručnih knjiga s područja suvremene hrvatske književnosti (primjerice, Sablić Tomić o prozi: *Montaža citatnih atrakcija*, *Intimno i javno*, *Gola u snu*, a Rem o pjesništvu: *Čitati Hrvatsku*, *Slavonsko ratno pismo* i *Koreografija teksta*). Goran Rem je, kao pjesnik, osim stručnih knjiga, objavio i nekoliko zbirki pjesama (*Past ili Post*, *Film*, *Intima*, *Nikada i sad*). Kao rezultat dugotrajne suradnje tih dvaju autora nastao je opsežan pregled slavonske književnosti – *Slavonski tekst hrvatske književnosti*, a zajedno su priredili i đakovačku čitanku *Puut nebeski*, osječku čitanku *Sretne ulice* te hrestomatiju *Šokačka čitanka*.

U okviru projekta *Baranya & Slavonija* – koji su pokrenuli osječki ogranak Matice hrvatske i Filozofski fakultet u Osijeku te pečuški književni časopis *Jelenkor* – Sablić Tomić je priredila antologiju hrvatske kratke priče u prijevodu na mađarski – *És a Dráva csak folyt*, (Pécs, 2005. – *Tekla rijeka Drava*), a Rem hrvatskog postmodernog pjesništva *A melankólia kronikája* (Pécs, 2003. – *Melankolični ljetopis*). Reciprocitetne antologije na hrvatskom objavljene su u Osijeku – antologija suvremene mađarske kratke priče (*Valoviti Balaton*, 2005.) i suvremenog mađarskog pjesništva (*Jelencore*, 2003.). Uz te će se antologije objelodaniti i teorijski ogledi o suvremenoj hrvatskoj književnosti na mađarskom jeziku, odnosno o suvremenoj mađarskoj književnosti na hrvatskom jeziku – oba u okviru gore navedenog projekta.

Teorijska knjiga Helene Sablić Tomić i Gorana Rema *Hrvatska suvremena književnost: pjesništvo i kratka priča* – koju će objaviti Fondacija časopisa *Jelenkor* u Pečuhu do sredine 2008. godine – najsvježiji je pregled suvremene hrvatske (kratke) proze i pjesništva. Autori knjige s mnogo entuzijazma, istovremeno i vrlo logično, obrađuju svoje teme s izuzetnom erudicijom. Knjiga *Hrvatska suvremena književnost* ima dva, usko vezana dijela, autori u oba, većinom kronološki – što čak i zainteresiranim laicima omogućuje lako praćenje sadržaja knjige, istražuju i analiziraju književnu scenu, stavljajući je u širi književno-kulturološki kontekst suvremene hrvatske (i svjetske) kratke priče, odnosno suvremenog hrvatskog (i svjetskog) pjesništva. Mađarskim će čitateljima vrlo autentično prikazati tendencije i strujanja, te nove žanrove hrvatske književnosti. Veliku pozornost obraćaju i tematiziranju sličnosti i razlika između hrvatske i mađarske književnosti. Pritom se služe kratkim, ali važnim, karakterističnim citatima i odlomcima iz različitih proznih i pjesničkih djela vodećih autora. Strukture ogleđa su sasvim jasne – autori uvijek naglašavaju jezgre raspravljenih književno-kulturnih pojava. Težišta u ogleđu Helene Sablić Tomić su književno-povijesni kontekst, ženska proza, kratka priča, quorumaši i autobiografska proza. U Removom ogleđu su to povijest–pojedinač–subject, tekstualnost i izvantekstualnost, ratno pismo i tranzicija, poetička pluralizacija, konkretizam i fantastika, dokumentarizam i suvremeni individualizam, realizam i europeizam.

U kontekstu sve čvršćih ekonomskih i kulturnih veza između Hrvatske i Mađarske, širenja veza na područjima prosvjete i obrazovanja (primjerice, suradnja između sveučilišta dvaju država – postojeća Hungarologija u Zagrebu, otvaranje Katedre za mađarski jezik u Osijeku te Kroatistika u Budimpešti i u Pečuhu, odnosno Katedre za slavistku/hrvatski jezik i književnost u Szombathelyu i u Baji), kao i s obzirom na sam Bolonjski proces (razmjena profesora i studenata), knjiga *Hrvatska suvremena književnost*

postat će mađarskim stručnjacima (književnicima i profesorima) te studentima nezaobilazna – prva i jedina – osnovna i *obvezna* literatura o trenutnom stanju u hrvatskoj književnosti. Ogledi o suvremenoj hrvatskoj prozi i pjesništvu – sadržajno i formalno – u potpunosti udovoljavaju zahtjevima udžbenika za studente kroatistike i za studente komparativne književnosti. Stoga bi objavljivanje orijentirajuće knjige *Hrvatska suvremena književnost* Helene Sablić Tomić i Gorana Rema kao sveučilišnog udžbenika bilo izuzetno potrebno i korisno studentima kroatistike i (komparativne) književnosti u Mađarskoj.

U Pečuhu 14. veljače 2008.

dr. sc. Zoltan Medve

III.

Rukopis gornjega naslova imao bi biti sveučilišnim udžbenikom namijenjenim srednjoeuropskoj populaciji studenata kroatistike s težištem na onoj mađarskoga jezičnog prostora. U tu svrhu planirano je tiskanje mađarskoga prijevoda rečenoga priručnika.

Autori ovoga sintetičkog pregleda novijega hrvatskog književnog stvaralaštva koji obuhvaća razdoblje od – u kontekstu studentskoga pokreta važne – 1968. godine do danas, mladi su i revni osječki sveučilišni profesori – dr. sc. Helena Sablić Tomić i dr. sc. Goran Rem.

Rukopis udžbenika obuhvaća nešto više od dvije stotine kartica teksta te se sastoji od dviju središnjih didaktičkih cjelina: *Hrvatsko suvremeno pjesništvo* (autor Goran Rem) i *Hrvatska suvremena proza* (autorica Helena Sablić Tomić). Pregledno-teorijski dijelovi rukopisa kombinirani su s primjerenim i ilustrativnim citatima iz pojedinoga odabranog autorskog opusa.

Ocjenjujem da je ovaj potencijalni udžbenik poučan i koristan izvor obavijesti o stanju i previranjima u hrvatskoj književnosti posljednjih desetljeća, obilježenoj raznolikim poetikama, kako u prozi tako u pjesništvu.

Kao komparatist književnosti pohvalila bih upravo komparatističko nagnuće koje se očituje u sučeljavanju ili kontekstualiziranju pojedinih književno-povijesnih činjenica s društvenim i kulturnim pojavnostima širega srednjo-europskog milieua (iz perspektive slavonskoga intelektualnog i akademskog središta – Osijeka!), što je držim vrlo dobrodošlo imajući na umu profil čitatelja/ studenata kojima je udžbenik namijenjen. Na izražajnoj razini istaknula bih duhovit, dinamičan i za ovakav diskurs do prihvatljive mjere nekonvencionalan, mladima privlačan stil kojim je udžbenik pisan, kao i način naslovljavanja pojedinih poglavlja. Doduše, primjedbu

bih uputila uporabi engleskih fraza kao naslova nekih poglavlja. Vjerujem naime kako – unatoč činjenici da će udžbenik, po svemu sudeći, imati međunarodnu publiku – nije uputno naslovljavati poglavlja ovakve nastave (kroatističke) građe izrazima iz stranoga (engleskog) jezika, tim više što smo i tako opterećeni *svakodnevnim engleskim*, točnije, onim za što mislimo da engleski jezik jest. Makar ovdje bio možda poželjan i simpatičan, po mom je sudu element kolokvijalnosti u izrazu, u odnosu na ozbiljnost teme i svrhu rukopisa u ovom slučaju – nepotreban.

Također sugeriram sastavljanje *Kazala imena* koji bi studentima itekako koristio i olakšao rukovanje ponuđenom opsežnom i složenom građom.

Logično je očekivati i priželjkivati ovakvom udžbeniku, koji tretira pjesništvo i priču, kao i samo onaj roman koji je bitno naslonjen na generator kratke priče, primjereni nastavak ekstendiran prema hrvatskom romanu i drami motrenoga razdoblja. Vjerujem, međutim, kako pisci udžbenika Sablić Tomić i Rem to imaju na umu i da planiraju izdanje u kojem će biti obrađene ovdje nedostajuće genološke sastavnice hrvatske književne proizvodnje proteklih desetljeća.

Zaključujem: nadam se da će autori nastojati i u budućnosti održati lupu objektivnosti i nepristranosti, primjenjujući ujedno *dobro ugođenu* izričajnu originalnost u evidentiranju/vrednovanju/afirmaciji pojedinih književnih i publicističkih imena hrvatske suvremene scene.

Zbog svega rečenog priručnik zdušno preporučam za tisak, prevođenje i distribuciju.

U Zadru 6. veljače 2008.

prof. dr. sc. Helena Peričić

IV.

Udžbenik Helene Sablić Tomić i Gorana Rema *Hrvatska suvremena književnost* podijeljen je, unutar otprilike dvjesto kartica teksta na dva dijela. U prvome se registriraju i analiziraju poetske paradigme posljednjih dvadesetak godina, dok se u drugome dijelu to isto čini s dominantnim proznim paradigmama. Tako će se Remov dio udžbenika otvoriti kontekstualizacijski, bilo u povijesnome slijedu, bilo u društvenome, prepoznat će autor situaciju rata kao inicijalno žarište promijenjene epistemološke paradigme. Uvažavajući književnopovijesni slijed s jedne strane, dok s druge, uočavajući najvažnije promjene koje u hrvatsku književnost dolaze putem prijevodne literature, bilo pjesničke, bilo teorijske, Rem će hrvatsku pjes-

ničku praksu kontekstualizirati u najšire shvaćenu praksu postmoderniteta. Stoga će pitanja intertekstualnosti te intermedijalnosti u njegovome pogledu zauzimati centralno mjesto. Tu će središnje pozicije zauzeti pjesnici/projekti kao što su Ivan Slamnig, Boro Pavlović, Branko Čegec, Branko Maleš, iskustvo časopisa *Quorum* itd. U, uvjetno, drugome dijelu prve sastavnice udžbenika Goran Rem detaljnije eksplicira kontekst hrvatske književnosti, šireći ga prema književnoj kritici, prozi, ideologiji itd., sve kako bi što detaljnije ocrtao kartografiju korjenitih promjena koje su se događale na hrvatskom književnom prostoru. Pri tome ne zapostavlja niti utjecaje pop kulture, osobito glazbene, na formiranje *duha vremena*. Autor književnost shvaća kao jednu od paradigmi u kojoj se zrcale društvene prakse, odnosno paradigme, te upravo zbog toga ona i svojom strukturom nastoji biti decentrirana. Metodološki jedinstven *sažetak* zbivanja relevantan je zbir različitih teorija, uglavnom poststrukturalističkih. U tom kontekstu, kao udžbenik, već iz metodologije rada moguće je prepoznati barem jedan od funkcionalnih stilova, dok će u onome dijelu vezanom uz faktografiju radnja biti racionalno usmjeravajuća.

Helena Sablić Tomić u svome se dijelu udžbenika koncentrira oko nekoliko dominantnih pripovjednih vrsta u posljednjih dvadesetak godina. Riječ je o suvremenoj hrvatskoj ženskoj prozi, o kulturnome prostoru osamdesetih s naglaskom na časopisu *Quorum*, koji je jednim svojim dijelom otvorio prostor devedesetima, potom analizira autobiografske diskurze te u konačnici i kritički eksplicira na zbirkama kratkih priča. Autorica pritom, ne samo da je teorijski informirana, nego nastoji i europske društvene trendove vezane uz rodnost prezentirati i praktično primijeniti. Pišući svoj dio udžbenika u naznačenom okviru, Helena Sablić Tomić istovremeno periodizira, teorijski raščlanjuje, kritički selekcionira te se društveno angažira. Veze koje pritom povlači prema različitim, uglavnom anglosaksonskim, teorijskim paradigmama uvijek imaju pragmatičnu funkciju eksplicije, kompariranja, problematiziranja. Bibliografija je i u ovom slučaju instruktivna.

Koautorski udžbenik kojemu je predmet interesa hrvatska književnost od sedamdesetih godina 20. stoljeća, s naglaskom na drugoj polovici osamdesetih, do danas, u svojim temeljnim osobinama zadovoljava funkciju – informativan je, književnopovijesno i književnoteorijski kompetentan, bibliografski primjereno popraćen, komparatistički usmjeren, čak i zabavan. Stoga bih rekao kako on u svojoj osnovnoj funkciji udovoljava zahtjevima koje prema njemu mogu imati recipijenti – studenti.

U Rijeci 20. siječnja 2008.

doc. dr. sc. Sanjin Sorel

I. dio: *PJESNIŠTVO*

I. POVIJEST

1. Povijest u kavani, suvremenost u kafiću, tranzicija u smaknuću ispred kafića – hrvatska poezija od kraja osamdesetih 20. stoljeća do kraja prvog desetljeća 21. stoljeća

KNJIŽEVNOPOVIJESNI KONTEKST

Dva najuočljivija fenomena problematiziraju scenu suvremene hrvatske književnosti, napose pjesništva: 1. je složenost *kraja povijesti*,* 2. je *tranzicija* kao prejaka izvantekstualna zbilja. U ovom uvidu ta će se dva fenomena nastojati izložiti kroz poglavlja: a) *Postmoderna Povjesnica književnosti je Početnica*, b) *U Osijeku, u kafiću Valentino – stanje mimo tranzicije*, c) *Partiturnost suvremenog hrvatskog pjesništva*, d) *Kratki rezovi – pristupi modernitetu autorskih poetika Josipa Severa, Ivana Rogića Nehajeva, Milorada Stojevića, Slavka Jendrička, Marijane Radmilović*, e) *Kratki antologijski rezovi – signali antologijama suvremenog hrvatskog pjesništva u kontaktu s regijskim i prijevodnim antologijskim uvescima – Rasuto biserje i Jelencore*.

Umjesto pisanja o književnosti u kontekstu drugih književnosti, signalizirat će se konkretni tragovi koji su intertekstualnom, ali i tekstualnom činjenicom. Stoga mađarska pjesnikinja Katalin Ladik, Jim Morrison i David Bowie predstavljaju minimum iz spomenutoga faktografskog interteksta, ni slučajno ne ograničujući mogućnost da se nadopišu referentno opravdane druge mogućnosti: Miklós Radnóti primjerice, Peter Handke, Mick Jagger, Ian Curtis, Mike Leigh, Jim Jarmush...; kao i poredbe Branko Maleš – Lajos Parti Nagy, Ottó Fenyvesi – Slavko Jendričko, Endre Kukorelly – Velibor Čolić, ili pak klasičniji suvremenici Tolnai – Slamnig.

* primjerice, pomiče se, nužno, uvid u prostor suvremene hrvatske književnosti, odmiče se s ulaska u pedesete godine 20. stoljeća, na kraj šezdesetih! Time unatragno pojačava uvid u niz "romantizama", odnosno *moderne* književnosti koja krajem šezdesetih pridaje suvremenost – postmoderni!

U svakom slučaju, radovi mlađih kroatista, slavista, hungarista i komparatista Stjepana Lukača, Zoltana Viraga, Rolanda Orcsika, Stjepana Blažetina, Jolán Mann, Zoltana Medvea, te nekih uvjerljivo novodolazećih, postavljaju ne samo preduvjete za međuiščitavanja nego ih već intenzivno izvode.

KULTURNOPOVIJESNI KONTEKST

Kraj povijesti, stimuliran dakako i najnotornijim podatkom milenij-skoga kraja, uočljiv je kroz umnoženu pojavu ispisivanja cijelostnih ili parcijalnih nacionalnih Povjesnica književnosti (stoga visokoinformiranih i posljedično niskoselektivnih, odnosno konstitucijski dehijerarhiziranih kretnja i prerazmjesta, što je svakako shvatiti prijelaznom fazom, tranzicijom k nečem drugom), dakle produkciju najuže fokusiranih Povjesnica hrvatske književnosti, sa žanrovskim pojavljivanjem od oblika nužno autoritarne ideološke reinterpretacije Dubravka Jelčića, do hladne pozitivističke pouzdanosti Miroslava Šicela i Vinka Brešića, ili napokon najekstenzivnije "tračerske" zabavne povijesti Slobodana Prosperova Novaka, uz pojavu hiperekstenzivnih žanrovskih povjesnica: a) dječje književnosti, iz potpisa Stjepana Hranjeca, b) romana, u potpisu Krešimira Nemeca, c) suvremene poezije u pismu Cvjetka Milanje, uz istraživački fenomen regijskih povjesnica primjerice, o slavonsko-baranjskoj književnosti u potpisu Hele-ne Sablić Tomić i Gorana Rema.

Osim pisanja Povjesnica, javlja se i paralelan tijek umnoženih pojavljivanja antologija koje se ponašaju na sličan način kao i same Povijesti te se okupljaju oko sličnih koncepata i namjera – antologija ratne lirike *U tom strašnom času*, potom *Off-line* – antologija pjesništva devedesetih u autorstvu Tvrtka Vukovića, *Međaši* – antologija pjesništva 20. stoljeća u potpisu Zvonimira Mrkonjića, *Antologija hrvatskoga pjesništva od davnine pa do naših dana* Ante Stamaća, *Isto i različito* Sanjina Sorela i još niz žanrovskih ili regijskih antologija, napose gradskih *čitanki*.

ČASOPISI, KNJIŽEVNE UDRUGE I/ILI DRUŠTVA TE KNJIŽEVNI I KNJIŽEVNOZNAJSTVENI SKUPOVI

Nakon što su u prethodnom razdoblju uveli cijele naraštajne skupine u književnost. *Krugovi* su afirmirali vitalizam Josipa Pupačića, egzistencijalizam Slavka Mihalića, misticizam Zlatka Tomičića, euforizam Miroslava Slavka Mađera...; *Razlog* afirmirao hegelizam Ante Stamaća, fenomenologizam Mate Ganze, polisubjektivitet Željka Falouta, prigovaraštvo Dubravka Horvatića, bešumnost Nikice Petraka, te najavio fizičku i metafizičku bjelinu Željka Kneževića; *Pitanja* su ojačala ulazak neogzis-

tencijalista Branimira Bošnjaka, postmoderne Ivana Rogića Nehajeva, bučni ženski šapat Sonje Manojlović...; *Off* angažirao amagijsku praksu laži Branka Maleša, makroironijski stav Milorada Stojevića, konstruktivizam i konkretizam Slavka Jendrička, posebice jezični polisubjektivizam Anke Žagar, zabavni inkoherezizam Seada Begovića, divlji ali pop posthippyizam Milka Valenta, nomadizam Zvonka Makovića...; *Quorum* erotizam Branka Čegeca, intermedijalizam Zorice Radaković, ironizam Nikice Petkovića, retro Miroslava Mićanovića, dragojevićizam Krešimira Bagića itd. No – u posljednjih su dvadesetak godina časopisi doživjeli bitno promijenjen status. Dogodio im se fenomen umnožavanja i slabljenja.

Časopisi su poseban fenomen u prostoru posljednjih dvadeset godina, naime od kraja osamdesetih, kada su bili energičnim nosačem unutar-kulturnih i unutarregijskih te međunarodnih širih komunikacija (posebice časopis *Quorum* od 1985. do 1990.), sada su u svojevrsnoj *fah-getoizaciji* koja je nametnuta apsurdnom kontekstnog koketiranja s tržišnošću, a koji je strateškom grješkom i državni dotacijski novac najavio kao dimenziju koju uvažava, kao i a) neusporedivo bučnijim navijanjem s tribina dnevnožutih novina, koje potiču marketing kiosk-izdavaštva pa im je u interesu tračersko-konfliktna i brbljava literatura, odnosno i sâm model informiranja na kiosku ili u skraćenim vjesticama koje nudi internetovska matrica; b) tromim snalaženjem tradicijskih društava umjetnika u takvim novim uvjetima (nenaviknutim na apsurdan i čudovišan tranzicijski model potrebe svojevrsnog novog sindikalizma odnosno prosvjeda kao komunikacijskog sredstva pritiska iz smjera umjetničkih skupina, tj. iz kulturnih cehova); c) izostajanjem tribinske podrške časopisnom komuniciranju, naime nastupom prevlasti promocijskih programa/predstavljanja knjiga usuprot problemsko-dijaloškom, koji njeguje i pretpostavlja, u otvorenom obliku, dočitavanje/ pretraživanje smjerova razgovora – u tiskanom prostoru; d) nepovezanošću sustava stručnog obrazovanja s informacijama koje šalju časopisi (preciznije – studiji književnosti i jezika ne obvezuju svoje pohađače biti informiranima o stanju časopisa niti se dostatno, osim strogo izabrano i ciljano na pojedine članke /a to se vrlo brzo prometne u fotokopirno-blogovske priručnike/, o časopisima informirati).

Tema iz Zagreba je kritičko i jedinstveno knjigološko glasilo koje u potpunoj *indie* poziciji tematizira fokusne činjenice iz hrvatske kulturno-književne prakse, nastavljaajući projekt kojega urednik i vlasnik Branko Čegec započinje 80-ih u *Quorumu*, a kroz nakladničku kuću *Meandar* i njezine biblioteke prakticira u svojevrsnoj ekstenzivnoj inačici poliloškog nastupa (mediji, prijevodi, autorski portreti, umjetnost, suvremenost) pa su tako časopis i nakladnička kuća u reprojekcijskom odnosu. *Književna Revija* iz Osijeka niskotiražni je i niskobudžetni regijski časopis kojega je mini-

starstveni centrizam s početka novog milenija redefinirao u takvu poziciju – slavonskoga glasila – iako je časopis 80-ih i u prvoj polovici 90-ih bio vrlo otvoren, prijevodno aktivan, atraktivan i suradnički visokoosjetljiv, kako istraživanjima, tako i projektima te autorskim novinama. *Forum* iz Zagreba časopis je HAZU pa je vrlo klasično komponiran i koncipiran, zastupajući svu klasičnu književnu genografiju, nužno se baveći i opsežnijim prijevodima, a i čestim dragocjenim baštinskim temama. *Dometi* iz Rijeke kao i *Novi Kamov* te *Fluminensia* signalizirali su riječke književne i književnoznanstvene scene. *Quorum* je kulturno glasilo iz 80-ih gdje je bio izumitelj ne samo mladežne intermedijalne i međunarodne strategije postmoderniteta, nazivajući se književnim časopisom, a baveći se, primjerice, izuzetno opsežno drugim umjetnostima. Danas je standardiziran u poticanju mladih književnih nastupa, a krajem 90-ih bio je generatorom projekta više desetaka antologija svjetske kratke proze. *Dubrovnik* iz Dubrovnika baštinski je i regijski književni časopis, dakako načelne *open-strategije*. *Republika* iz Zagreba glasilo je *Društva hrvatskih književnika* osnovana 1905., a 2005. postavljena u paralelu s novim *Društvom hrvatskih pisaca*, koje objavljuje i časopis sličnog imena – *Književna republika*. *Umjetnost Riječi* iz Zagreba vodeći je književnoznanstveni časopis, rigorozan u otvaranju prostora, osnovan pedesetih godina 20. stoljeća kao mjesto projektiranja nove teorijske opreme prosvjetnoga obrazovnog prostora. *Riječi* iz Siska su posljednjih desetak godina visokoaktivni njegovatelj suvremene modernitetne hrvatske književnosti sa svim mogućim fenomskim kontaktnim temama, uključujući i poredbenu, napose prijevodnu literaturu. *Riječ* iz Budimpešte je krajem 90-ih godina odigrala elitnu ulogu etabliranja postmodernog stanja u osjetljivosti vrlo profiliranog kulturnog i znanstvenog prostora hrvatske manjine u Mađarskoj (danas se nastoji tradirati slično projektiranje u časopisu *Pogledi*). *Književna Smotra* vodeći je komparativistički književnoznanstveni časopis u formalnoj nakladi *Hrvatskog filološkog društva* iz Zagreba. *Suvremena lingvistika* iz Zagreba promicatelj je suvremenih tendencija u izučavanju jezika, a također je i kontaktno polje s književnoznanstvenim teorijskim iščitavanjima preko fenomena filozofije jezika. *Kolo*, periodik najekstenzivnije i najstarije nacionalne kulturne ustanove – *Malice hrvatske*, najstariji je hrvatski književni časopis, s prekidima izlazi, u Zagrebu, od 1842. *Jezik* iz Zagreba noseći je poligon normativističkog i standardološkog hrvatskog jezikoznanstva s manjim ulascima književnih priloga.

Popis se periodika, s nimalo manjim pozorom, može nastaviti i prema sljedećim naslovima: jezikoslovni *Govor*, Zagreb; *Glasje*, Zadar; klasično teatrološko *Kazalište*, Zagreb; modernim fenomenima kazališta okre-

nuta *Frakcija*, Zagreb; izvrstan filmološki časopis *Hrvatski Filmski Ljetopis*, Zagreb; *Zapis*, Zagreb; *Treća*, Zagreb; interdisciplinarna *Tvrđa*, Zagreb; baštinsko i klasično *Klasje*, Subotica, *Kruh i Ruže*, Zagreb; a posebnu pozornost je uputiti novinskim periodicima – *Vijenac*, Zagreb, koji integrativističkim nacijskim centrizmom tradira svojega pretka iz sredine 19. stoljeća; *Zarez*, Zagreb, koji uz prijevode i osvječenje internetovske i medijske kulture te umjetnosti nastoji na politematološkom modernizmu; posebno je zanimljiv ultrakonzervativistički kulturni periodik *Hrvatsko slovo* iz Zagreba.

Dani hvarskog kazališta, vođeni projektom HAZU, odnosno Nikole Batušića, najelitnije su promišljalište aspekata svih razdoblja i svih poetika hrvatske književnosti. *Krležini dani*, vođeni projektom HAZU, odnosno Branka Hećimovića, skup koji se održava u Osijeku, teatrološki je poligon klasičnog pozitivizma i povijesti književnosti. *Slamnigovi dani* iz Osijeka postmodernitetni su međunarodni kroatistički skup koji pretražuje fenomen srednjoeuropskih književnih komunikacija, uvodeći i strategiju književnih i medijskih sesija kao ravnopravnih znanstvenima. *Riječki filološki dani* klasični su kroatistički književno-znanstveni skup s naglaskom prema jezikoznanstvu. Pozorno je projektiran skup *Komparativna povijest hrvatske književnosti*, u organizaciji Odsjeka za komparativnu književnost Filozofskog fakulteta u Zagrebu i Književnog kruga Split. *Filološki dani* u Pečuhu temeljna su književnoznanstvena matrica tamošnje visoko aktivne kroatističke katedre na čelu s jezikoznanstvenikom Ernestom Barićem, s osobitim dionicama pozitivističkih istraživanja Janje Prodan i kulturologa Dinka Šokčevića, gdje se specifično prilaže i etnofolkloristička mikrodionica. Od 1995. pokrenuta je i "kroatistička Olimpijada", naime niz međunarodnih hrvatskih slavističkih kongresa koji se održavaju svake 3-4 godine, sa po 200-tinjak sudionika.

PROSTORI POETIKA

Tranzicija je naprosto prejak izvantekstualna zbilja koja potiče realističke i popmedijske, žutomarketinški poticane, tržišne tendencije intenzivno se nadmetati sa složenim postmodernim nasljeđem *nastupa strategije autorskih poetika*, koje je krajem osamdesetih staro barem dva puna, već odrađena, desetljeća.

PROSTOR VREMENA

Hrvatsko pjesništvo tih dvaju, naoko nevelikih, desetljeća smješteno je na historiotektonskom rasjedu. Naime, naivno rečeno – paradoksalno – ideje postmodernih demobilizatora mogućeg ukupnijeg "pogleda na svijet" – o slabljenju autoriteta i ravnodušnosti te artifičijelnoj viziji medijske

snage orwellovske projekcije, spremile su implementaciju u neočekivano jaku poziciju – u Povijest, u konkretnu izvankontekstualnu zbilju. Loši i slabi autoriteti su se utjelovili u monstrozno agresivne destruktivne nekoliko suvremenih ratova i iz njih izvedenih, ne manje nekonstruktivnih, postne-okolonijalističkih instituta međunarodne zajednice.

PROSTOR RATA

Poezija je osamdesetih renovatorski proizvela intertekstualnu i intermedijalnu melankoliju kao artificijelni odgovor na emocionalnu strukturu globalne ravnodušnosti, dok povijesna zbilja ubrzo navodi briljantnu postmodernisticu Zoricu Radaković 1989. godine nasloviti svoju zbirku pjesama *Bit će rata*, a postmetafizičaricu Božicu Zoko iste godine *Trg na kojem stojimo ruši se*. Međutim, 1990. počinju prvi tjelesni sukobi u najbližoj hrvatskoj povijesnoj zbilji, 1991. počinje *rat za Hrvatsku*, formalno i formacijskim konfrontacijama počinje, a pjesništvo se iz susreta s Poviješću povlači u prošlost, moderna lirika uglavnom odstupa, a tradicionalniji autori posežu u romantizam te pišu afektivno apelativnu liriku civilizacijske zgroženosti koju se uvezuje te prevodi na desetak europskih jezika, u antologiju *U tom strašnom času*, koju priređuju razlogaški intelektualci Ante Stamać i Ivo Sanader (hrvatsko se pjesništvo, a i ukupni književni blok, posljednjih desetljeća 20. stoljeća uobičajeno naziva prema vodećim književnim časopisima proteklih desetljeća: a) *krugovaško* pjesništvo/književnost 50-ih, prema časopisu *Krugovi*, b) *razlogaško* 60-ih, prema časopisu *Razlog*, c) 70-ih *pitnjaško-offovsko* pjesništvo/književnost, prema časopisima *Pitanja* i *Off*, d) 80-ih *kvorumaško*, prema časopisu *Quorum* te e) *bezčasopisno* i bez skupne naljepnice od početka 90-ih do danas). Navedena ratna antologija zapravo potvrđuje povlačenje poezije iz aktivne književne scene jer se njezin humanoapelativni aktivizam pokazuje kao nesumnjivo značajan kulturni dokument, ali i estetsko markiranje s nastave povijesti jer sama predmetna novonastupajuća povijest nije bila poprištem arhaične kolektivnoherojske nacionalne konstitucije, nego aherojskog suvremenog individualizma (osobna je odluka mobilizirala minimalno institucionalno oblikovane postrojbe, a ne kakav sustavno proveden saziv i "okupljanje" svih u ratni otpor). Tek nekoliko pjesama *krugovaša* Antuna Šoljana, Slavka Jendrička, Zvonimira Mrkonjića, temporalno lucidnog Tomislava Domovića, Seada Begovića, Kornelije Pandžić, besknjigovnog Elia Panele itd., punktiraju apsurd i otkrivaju smrt metafore (što fokusira 1992. godine Nenad Popović, urednik utjecajne kontaktno-prijevodne knjižnice *Durieux*).

PROSTOR AUTORSTVA

Stanje 90-ih godina i početka posljednjeg desetljeća 20. stoljeća pokazuje sofisticirane kondenzate modernih istraživanja (primjerice, za sada je navesti samo neke od starijih – Danijela Dragojevića, Branka Maleša, Zvonka Makovića, nevjerojatno samozatajna odgonetačica kretnji jezika Anka Žagar, Branko Čegec, Simo Mraović, Milorad Stojević, Slavko Jendričak, Ivan Rogić Nehajev te mlađih – Evelina Rudan, Tomislav Bajsić, Damir Šodan, Marijana Radmilović, Romeo Mihaljević, Sanjin Sorel, Maja Gjerek) u susretu s neočekivano refreširano ultimativnim rješenjima stvarnosne i postfanzinske lirike (rezignirani mučninski trač Tatjana Gromače i subhumorni autotrač Drage Glamuzine, potom multisenzacijski Damir Radić i drugi), kao i s izrazito književnim čitanjem mističnoeko glazbovne Lidije Bajuk i rockerske poezije Branimira Johnnyja Štulića, campnadrealne Srđana Sachera; mixmedijskog Darka Rundeka te liferskog Gorana Bareta.

2. Postmoderna Povjesnica književnosti je Početnica¹

UVODNO O FENOMENU

Nepopravljivost (*damaged*²) je možda započela krajem šezdesetih, kada je niz događaja bitno "ozvučio" kraj vremena "prisluškivanja" (Solženjicin) i govora te pjevanja, a najavio još jedan novi endizam sâm. Endizam kao suicidalnu sklonost, koju nadomještanje odgodom pretvara u producenta prepunjena svijesću, što se izjednačuje i koordinira te tarira melankolijom (Maković, Čegec, multimedijalni umjetnik Ivan Šeremet itd.). Endizam će ubrzo biti – neočekivano ali aktualno – obuhvaćen strategijom umnožavanja (Morrison, Curtis, Željko, Cobain), psp-ijem ratnika (specifično ratnika iz hrvatskog Domovinskog rata)...

¹ U hrvatskom jeziku riječ *početnica* označava i biće ženskoga roda koje je u nečemu vrlo kratko vrijeme, osobito se misli na posao, ali označava i knjigu/uvezak/brošuru koja je Uvod u neko opsežnije gradivo, osobito se misli na gradivo elementarnog učenja kakva jezika. *Povjesnica je nepouzdan priповјedač*, još neupućen, hoće se promisliti tu refleksiju, uvijek suviše vjeruje drugima, naivna je jer je oslonjena na glasnu/zagovaračku kritičarsku recepciju. Stoga je posebno zanimljivo vidjeti što se događa kad se približi suvremenosti pa koordinate postaju bliske maštovitom informantu poznatom pod imenom "trač" /vidjeti, dakako u serijalu Povjesnice koji je u protekloj dekadi tiskao Slobodan Prosperov Novak, gdje između fanovstva i doživljaja pokvarenog mobitela nije lako a ni potrebno izabrati/. "Iscrpnim istraživanjima povijest je književnosti izuzetno obogaćena, no ona kao da se više proširila u prostoru nego što možemo razabrati njezin slijed u vremenu. A kako, ipak, tek slijed u vremenu čini pravu tradiciju, iz njezina preobilja vrlo lako može doći i do njezina nestajanja: ako je sve vrijedno pozornosti, možda zapravo više ništa nije vrijedno pozornosti; ako se podaci beskonačno gomilaju, cjelina se više ne može razabrati; ako se redovi drveća beskonačno šire u svim pravcima, tko još može vidjeti šumu? Baš zato povjesničar književnosti danas mora voiditi računa i o cjelini, i o jedinstvu, podjednako tako kao i o razlikama i o detaljima. (...) Neki pregled cjeline pri tome dakako uvijek mora biti pomalo fikcija i pomalo utopija. Možda je zato povijest književnosti nalik samoj književnosti..." Milivoj Solar, *Povijest svjetske književnosti*, Golden marketing, Zagreb, 2003., 338. str.

² Vinkovačka glazbena skupina *Nepopravljivi* u Domovinskom ratu 1991.-1992. mijenja ime u *Damaged*. Nakon rata snimaju album koji nitko ne želi objelodaniti te se 1994. razilaze, a pokušaj da se s novim autorom-pjevačem ponovno okupe 2001. samo je pokazao energičnost ali i nepopravljivost/nenadomjestivost i dekonstruktivnost Početka.

ČETIRI POVJESNIČARA

Ovdje je promisliti slabost koncepta zapisa koji može autoritarno obuhvatiti susljedbu estetske faktografije, zapisa koji se uobičajeno zove Poviješću, primjerice – književnosti, ali ne treba previdjeti niti stanje u drugim tematskim povjesnicama /no ne treba ih niti nužno šire uvoditi pa ih je ovdje dovesti fenomeniski/. Konkretno, ide li se kroz – više kroz fusnote no kroz elaboraciju – imena autora hrvatskih Povjesnica književnosti, navesti je komparatista Ivana Slamniga, neoavangardnog *proto-cyber-povjesničara* Boru Pavlovića, klasičnog nacionalnog povjesnika Miroslava Šicela i pop-povjesničara Slobodana Prosperova Novaka. Slabost o kojoj promišljamo zapravo je afirmativno dočekivana u polemici moderna/postmoderna jer se držalo kako će donijeti jasniji i deideologizirani pogled na estetski svijet. Međutim, već na punktu kraja šezdesetih kontekst je agresivan i bučan, no *protonoise* (psihodelija) kao estetska strategija izvrsno odgovara na kontekst i njegovu egzistencijalno-povijesnu destrukciju. Opet, *punkpunkt* kraja sedamdesetih slično reternira, a krajem osamdesetih, početkom devedesetih, kontekst divlja i uništava, a dobrodušno očekivana, planirano istraživačka te ladanjska i komforna ravnodušnost, osamdesetih konvertirana u melankoliju, pojavljuje se u neočekivanoj ulozi: u perverzним rukama ciničnih arbitara. Književnost se međutim zaprepašujućom energijom odupire kontekstu, osvješćuje se i uzdiže intimistička retroparadigma prostorno-identitetnog ludizma (Boro Pavlović, Ivan Slamnig, Valentin Benošić, Ivan Rogić Nehajev, Zvonko Maković, Branko Maleš, Branko Čegec). Njihova matrica intenzivan je komparatistički implozija komunikacija s drugomedijskim (primjerice: input glazbe i četrdesetih su godina Pavlovićevi stihovi balerine rima, neobjelodanjeni /rukopisni/ dijalog sa žanrom povjesnice i Pavlović ostavlja svojih tisuću kartica dekonstruirane književne Povjesnice; u stihovima pak Čegeca te Maleša i Rogića, kao i Makovića, arogancija spram teze jake povijesti – ispisana i odigrana, odustajanje od pisanja kritike – u Čegecovom istupu osamdesetih, neprobajno pohranjen u zavičajnu književnu povjesnicu – šimićevski retrogardist šezdesetih Valentin Benošić) znakovima kraja. Naposljetku, njihova refleksivna dimenzija, kada se i motivski bavi Poviješću ili Poviješću književnosti, aktivira tražilicu postmodernog unatražnog renoviranja Imena, odnosno renoviranja stanja slabosti u niskobudžetnu energiju. To redefinira ontomske paradigme, teoriju prostora i uvodi *lofi noise* kao strategiju.

JEDNA KONTEKSTNA PJESNIKINJA

Pjesma Katalin Ladik *Sanjive zmije na nebu* pokriva pitanje konstitucije opasnosti nemetafizičke duhovne zbilje³.

Sanjive zmije na nebu

Tprrr! Tprrr! Tprrr!

Košuljom je pokrio mrtvoga boga.

Pjesmu *The End* Jima Douglasa Morrisona interpretirati je i čitati kroz intertekst Friedricha Nietzschea i njegova/čijeg ruševna kršćanstva⁴, Charlesa Baudelairea i hrvatskog *tamnog zvuka* osamdesetih, Arthura Rimbauda i lutajućeg subjekta Jacka Kerouaca, te Coppolina filma i lirike Katalin Ladik. Svi su bili kritičari i osvjestitelji nedopustivosti zatvorenog prostora i to nepotrebno hvatanog kakvim napetim kronotopnim mjerenjima.

POETIČKI KONTEKST

Kod Morrisona i Ladik dominantan je osjećaj odsutna osjećaja, nadmoćnog i/ili autoironičnog podsmijeha nedavnoj romantičnoj Boli, koja se najavljuje u svaki put ponovno transformirano subjektivo biće. To ga multipliciranje svaki put ponovno drugačijeg rađa, ali i implicira ubojstvo. Bestijarij se intenzivno provlači kroz svijet u kojem obitava subjekt, odnosno, možda bi bilo bolje reći, subjekt se intenzivno provlači kroz taj svijet neomitologije. Zatvaranjem u kavez od trave subjekt slobodno prelistava – lješvari, ruku podbačenih pod glavu i izabire iz kataloga životinja – svoje emocionalno stanje projicirano kroz izabranu beštiju, ubija se, manjom ili većom smrću, i tako se opet ponovno rađa.

Katalin Ladik⁵, suvremena mađarska pjesnikinja, glumica i performerica, dio je uzbudljive priče o "tajnoj" dimenziji književne scene koja je

³ Vidjeti u radovima Krystyne Pieniązek.

⁴ Vidjeti, uostalom, još kod Huga Friedricha.

⁵ Rođena u Novom Sadu 25. listopada 1942. Raspon stvaralaštva: Književnost, gluma, stvaranje i interpretacija eksperimentalnih zvučnih kompozicija i radio-igara, fonetična i vizualna poezija, *happening*, *performance*, akcije, *mail art*.

Samostalne zbirke poezije:

1. *Ballada az ezüstbicikliről* (Balada o srebrnom biciklu) s gramofonskom pločom, Forum, Novi Sad, 1969,
2. *Elindultak a kis piros bulldózerek* (Krenuše mali crveni buldožeri), Forum, Novi Sad, 1971.
3. *Mesék a hétfejű varrógépről* (Bajke o sedmoglavoj šivaćoj mašini), Forum, Novi Sad, 1978.

funkcionirala na najjužnijoj srednjoeuropskoj paraleli: Novi Sad – Osijek – Sisak – Zagreb – Maribor – Ljubljana, s još nekim bitnim presjedanjima za Rijeku i Split.

Katalin Ladik izmislila je žanr koji nikada neće postojati usprkos svojemu imenu. Ona od kraja šezdesetih na ovamo njeguje *književni performance*, dakle jedno biće koje usprkos svojemu 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. Odškolovala u kazališnom miljeu Katalin Ladik je, istovremeno kada i wunderkind povjesničar umjetnosti Josip Stošić ili tada student glazbe Borben Vladović, dakle na kraju 60-ih, postavljala i razmicala parametre očekivanja od estetskih procesa u emisijama lirike. Mladežne su primateljske oči i druga senzacijska osjetila, u prostorima uvodno naznačene Južne Srednjoeuropske Kulturne Paralele, šezdesetih, sedamdesetih i početkom osamdesetih učile pisati upravo od tih autora.

4. *Ikarosz a metrón* (Ikar u metrou), Forum, Novi Sad, 1981.
5. *Poesie erotiche* (prev. na talijanski Giacomo Scotti), La Sfinge, Napulj, 1983.
6. *A parázna söprű – Bludna metla* (dvojezično izd. Prev. J. Šalgo, A. Vicko). Forum, Novi Sad, 1984.
7. *Erogen zoon* (prev. J. Šalgo, A. Vicko, K. Ladik, S. Radulović), Književna zajednica Novog Sada, 1987.
8. *Kiűzetés* (Izgon) Magvető, Budimpešta, 1988.
9. *Stories of the Seven-headed Machine* (prev. na engleski E. B. Racz). New Native Press, Sylva N.C. USA. 1992.
10. *Jegvesség* (Zaručništvo), Fekete Sas, Budimpešta, 1994.
11. *A négydimenziós ablak* (Četvorodimenzioni prozor), Fekete Sas, Budimpešta, 1998.
12. *Poésie* (prev. na francuski K. Kluge, T. Tardos, C. Maillard), Centre International de Poésie, Marseille, 1999.
13. *Kavez od trave* (prijevod na hrvatski K. Peternai), Osijek 2007. *Performance, happening, akcije* (izvod)
1968 – Budimpešta-Sentandreja
1970 – Beograd, Pozorište u podrumu Atelje 212; Dom omladine
1971 – Zagreb, Studentski centar
1972 – Beograd, SKC Festival proširenih medija; Novi Sad, Tribina mladih
1977 – Amsterdam, Stedelijk Museum
1978 – Sarajevo, Festival malih i eksperimentalnih scena
1979 – Amsterdam, One world poetry
1980 – Paris, Centre National Georges Pompidou; New York, The International Sound Poetry Festival
1983 – Beč, Wiener Festwochen
1984 – Glasgow, Poetsound'84; Milano, Milanopoesia
1985 – Zemun, Festival monodrame i pantomime; Beograd, Pozorište Magaza
1996 – Marseille, Galerie Meyer
2002 – Budimpešta, Beč

<p>Jim Douglas Morrison:</p>	<p>Pjesmu nije teško ne previdjeti kao scenarij Coppolina filma ili obrnuto, <i>Apokalipsu danas</i> prepoznati kao video-spot za tu Morrisonovu izvedbu. Pjesma je tamo, pri kraju filma i neupitna je njezina narativno-paragrafna sinteza, ali je i analiza filma u njoj iščitljiva podjednako. Dvije su se fluktuabilne strukture postavile u gard transpovijesne tražilice pa je posve logično da je potraga za primjerkom toga filma u Osijeku 1991. bila titl svakog tamošnjeg autorski estetiziranog razgovora, naime onoga koji je prepoznavao da je rat stanje u kojemu se, usuprot metastatičnom i polidestrukcijskom ekocidu, ima "profitirati" pa mijenjati estetsku strategiju, za osviještenu i renovativnu – neoegzistencijalnu strategiju.</p>
<p>The End</p>	<p><i>Na jeziku zla nema grada!</i>, bilježi jedna osječka subromaneskna proza iz 1992. i izriče posvetu balkanološkom glazbeno-pjesničkom profetu Branimiru Štuliću koji tada, navodno salingerovski, odlazi od sebe.</p>
<p><i>This is the end Beautiful friend This is the end My only friend, the end</i></p>	<p>Naime, Coppola razotkriva i antidatira <i>The End</i>, daje mu simulirano preciznu dataciju. Nadalje, vojvođansko-mađarska performerica i pjesnikinja Katalin Ladik, krajem 60-ih, izvodi svoju poeziju, izlaže tijelo teksta i</p>
<p><i>Of our elaborate plans, the end Of everything that stands, the end No safety or surprise, the end I'll never look into your eyes... again</i></p>	<p></p>
<p><i>Can you picture what will be So limitless and free Desperately in need... of some... strangers hand In a... desperate land</i></p>	<p></p>
<p><i>Lost in a roman... wilderness of pain And all the children are insane All the children are insane Waiting for the summer rain, yeah</i></p>	<p></p>
<p><i>Theres danger on the edge of town Ride the kings highway, baby Weird scenes inside the gold mine Ride the highway west, baby</i></p>	<p></p>
<p><i>Ride the snake, ride the snake To the lake, the ancient lake, baby</i></p>	<p></p>

<p><i>The snake is long, seven miles Ride the snake... he's old, and his skin is cold</i></p>	<p>tjeskobno istražuje rubove, kraj i svršetak, malu i veliku smrt. Na hrvatskom se jeziku pojavljuje 2007. u zbirci <i>Kavez od trave – bestijarij</i>. Nadrealna i psihodelična <i>Sanjive zmije na nebu</i> deskribira stanje nakon smrti, naime lirsko Ja pokušava rezolutno ispričati stav o najboljem – mrtvom – ocu/bogu, ali zbog apstraktno onomatopejskih emocija, gradiranih do opsjednutosti, to nikako ne uspijeva, iako vrijeme, kao sve sumnjivija terapijska kategorija – navodno prolazi. Njegov je život proširen i nakon smrti jer je nastavio živjeti u Njoj, ali će njezinom smrću umrijeti opet. Prijelaz na jahanje putom nebeskim, k Metafizici kao utjehi ili još više – nužnom užasu.</p>
<p><i>The west is the best The west is the best Get here, and well do the rest</i></p>	<p>Veza fantazijsko/ fantastično sastavnice su neomitologizirana svijeta u kojem prebiva subjekt. Taj izuzetno jako likovno prikazan svijet gradi se stanjem simulakruma – reljefom neke paralelne, malo spram Mimezisa ipak izmiješane, dimenzije – dimenzije u kojoj su realni oblici iz izvantekstne stvarnosti prikazani, u različitim omjerima promijenjenim, arhetipski osjetljivim, ali dekontekstnim, odnosima. Prikazani svijet na prvi pogled blizak je starom dobrom predmodernističkom snoviđenju</p>
<p><i>The blue bus is callin us The blue bus is callin us Driver, where you taken us</i></p>	<p></p>
<p><i>The killer awoke before dawn, he put his boots on He took a face from the ancient gallery And he walked on down the hall He went into the room where his sister lived, and... then he Paid a visit to his brother, and then he He walked on down the hall, and And he came to a door... and he looked inside Father, yes son, I want to kill you Mother... I want to... fuck you</i></p>	<p></p>
<p><i>Cmon baby, take a chance with us Cmon baby, take a chance with us Cmon baby, take a chance with us And meet me at the back of the blue bus Doin a blue rock On a blue bus Doin a blue rock Cmon, yeah</i></p>	<p></p>
<p><i>Kill, kill, kill, kill, kill, kill</i></p>	<p></p>

*This is the end
Beautiful friend
This is the end
My only friend, the end*

*It hurts to set you free
But you' ll never follow me
The end of laughter and soft lies
The end of nights we tried to die*

This is the end

– ali onda povremeno i nadrealističan, na mjestima i poprilično psihodeličan, čak i kada je ponajviše blizak aplikaciji na tekst kulture, i gle – zona je Erosa ali i neumoljivog sumraka u kojemu ubojica dolazi! Tu se nebo strovaljuje, spušta, a sumrak se ceri i kružeći motri. Prostor je sav tkan od vremena. Ondje je sve vrijeme, a smrt je samo trag kočenja u tom istom vremenu. Vrijeme je izvor, zdenac boli, vrijeme je psihodelično bibajuće tlo pod nogama, vrijeme je krv koja se vampirski fantastično isisava, vrijeme su vlakna, prostor od kojih su sazdana osjećajna sjećanja... U vremenu se i prostoru događa, zapaža Katalin Ladik, nestajanje, uvijek nekako i nečim, skućenoga tijela; događa se erotološko rastvaranje i nestajanje, curenje vremena, ali i iscurenje iz vremena, izvremljenje... susljedno stalnim pokušajima Odlaska. Događa se, piše Ladik, strovaljivanje života kroz oksimoronski bijele užarene kosti pri čemu se tvar pretvara u svjetlosnu nit, jedno novo rođenje.

PERIODIZACIJSKO PITANJE

Josip Sever kultni je autor hrvatskog postmodernog pjesništva. Njegova je zbirka *Diktator* iz 1969. upravo jedan od najznačajnijih knjigovnih događaja koji su otvorili nastup hrvatskom pjesničkom postmodernitetu. Intenzivno vezan uz jeku slova, smjelo je zakoračio u naizgled težak pokret – prijelaz fonocentrizma u gramatološki obrat. Nije mu se mogla odreći vezanost za zvuk jer je i izvedbovno vrlo rado recitativno kazivao svoje pjesme i puno energije unosio u kazivačku gestu. Kako se to frazom kaže – ostavio je traga na mnoge mlađe autore pa su njegovi stihovi često citatno uvedeni u stihove tih štovatelja. Možda je riješio i pitanje što je to performativ u pjesništvu, u lirskom tekstu. Naime, na pitanje je li svaki tekst performativ nije loše odgovoriti potvrdno, ali je puno teže to objasniti. Međutim, Sever je, držeći do autorske recitativne izvedbe, i to vrlo eufoničnih te brojnih averbalnih znakova uključenih u izvedbu, nastojao tjelesnost svojega teksta, onoga slovnog zapisa, ugurati u tjelesnost i protežnost te tako fluidne i doslovno jedinstvene strukture performancea, kao svojevrnsni konkretizam. Ne bi ta priča o njegovu neobično intenzivnom i na neki način uspješnom izvođenju bila tako značajna da se nije nastavila na spomenuti način citatnoga ulaska u tekstove mlađih autora. Tu je opet vrlo bitno da se taj Severov prijelaz u tekstove mlađih nije dogodio samo na slovno-tekstualnom polju, nego i na najkonkretnijem nastavljanju sličnih recitatorskih izvedbi. Naime, pjesnik Simo Mraović svoje nastupe na književnim večerima redovito započinje citatnim citiranjem odnosno recitiranjem samoga Severa. Nakon toga, Mraović svoje stihove dalje izvodi u svojevrnsnom suzvučju s Intro-izvedbom.

Sever u hrvatsko pjesništvo ulazi spomenutim *Diktatorom* 1969., a naraštajno se i prvim časopisnim objelodanjivanjima pojavljuje u svojevrnsnom okončanju predpostmodernoga stanja. Naime, niz autora koji Severu prethode, kao dvadesetak godina mlađi Kruno Quien, pa Radovan Ivšić (1921.), Boro Pavlović (1922.), Ivan Slamnig (1930.), potom Tonči Petrasov Marović (1934.), Danijel Dragojević (1934.), Josip Stošić (1935.), te Dubravko Detoni (1937.) i svakako Zvonimir Mrkonjić (rođen također 1938. kao i Sever), odrađuje bitne dionice predpostmodernističkih tendencija. Quien igrom do apstrakcije, Boro Pavlović igrom do programa i neusporedive ležernosti, Slamnig oksimoronskom strategijom ruba između akademizma i boheme, Dragojević posve nevjerojatnim pogledom na fantastiku banalnosti, Stošić gotovo divljim koreografiranjem, Mrkonjić provjerkom strukture palimpsesta. Sever će pak imati svoju priču posve prirodno nadostavljenu na spomenuta poetička istraživanja. Nije značajno ima li autor Sever ikakvoga čitateljskog iskustva sa spomenutim autorima, iako je pouzdano da ima, ali je opis koji je kratko izložen u signaliziranju tih nešto

starijih autorskih poetika upravo ono što vodi i donekle smjelog Severova čitatelja.

Napisat će Sever, međutim i jednu krilaticu, stih koji će ukazati na njegova Učitelja, Augustina Tina Ujevića (1891. – 1955.):

Augustine, ti si gusta istina!

Tin Ujević bio je i bohemom i velikim obrazovnim i duhovnim nomadizmom snažnoga utjecaja ne samo na mnoge autore nego i cijele naraštaje, ali osim Bore Pavlovića malo je tko uvjerljivo nastavio različitim putem, a ipak putem koji vraća njegovim multipoetičkim strategijama. Tek je Sever, premda prestrogoga vlastitoga samoizbiranja, osim Bore P., znao kako nastaviti pa i otići.

Prostor se hrvatskog pjesništva prije 40-ih ne obuhvaća ovim uvidom jer su prejake implikacije avangardnog ili produljeno avangardnog književnog koncepta s prenaplašenim gestama *destrukcije* i/ili *angažmana*, a tim se gestama ne replicira dovoljno osvještenjem.

Najutjecajnija pjesnička pisma s početka i prve polovice 20. stoljeća, Antuna Gustava Matoša, Antuna Branka Šimića i Tina Ujevića, svakako je ipak poticajno pročitati s obzirom na to da je *perfekcionista forme* A. G. M. u jednom kurioznom slučaju grafički "doslikao priču" svoga soneta, A. B. Š. bio osloncem mnogim kasnijim *odgovorima* intermedijalaca (samo-svojni Boro P., energični I. Rogić Nehajev, A. B. Kolumbić, sve do *kasnog* Rešickog i Bagića), a Ujević tako tjelesno "razvukao" pjesmu *Dažd* da je teško previdjeti tu *grafičku ispomoć* tematsko-etimologijskom "prelijevanju" i tijeku voda. Skulptor-slikar Vanja Radauš ne ostavlja svoja stihovna "klesanja riječima" u kakvoj ostavštini, nego ipak bjelodaneći čak tri zbirke, ukazuje (a u polju 68.-72.!) na minimum kodnog odnosa te *svijesti o pismu* (ponajslabiji je u unutaropusnoj selektivnosti).

U 90-ima i u nastupu *novoga zvuka*, novog knjigovnog naraštaja, intermedijalna se strategijska vrpca ne da izdvojiti ni kao slovo razlike niti kao poetički kontinuitet jer neki autori posve (uspješno) prelaze u konzistentnu i u dobrom smislu riječi *konzervativnu scenarijsku liriku* (Robert Perišić, Tomica Bajsić, Dragan Jurak, Damir Radić...), neki pak autori – drugomedijiski materijal nanose vrlo blagim *nepolimorfnim potezima* (Zvezdana Bubnjar, Viktor Lukačević, Alen Galović, Goran Blagus, Kornelija Pandžić, Romeo Mihaljević, Tatjana Gromača, Tvrtko Vuković), a rijetke su ekstatične ili melankolične, dakle *intenzivne intermedijalne konstitucije* (riječka nova trica: Ivica Prtenjača, Sanjin Sorel, Ervin Jahić).

Dade se, donekle, uvjerljivim objelodanjivanjem u časopisnom prostoru kraja 80-ih, opravdati skretanje pozornosti na Damira Radića, Alena Galovića te Korneliju Pandžić, a šteta je ne upozoriti na *pjesništvo medijskog fanzinskog predteksta* (rana Gromača, Viktor Lukačević, Bruno Andrić, opskurni Zoran Šalinović) ili na *najzavodljivija*, a skoro neprimjetna, spomenuta razblažena uvođenja tragova drugih medija (na potezu Kornelija Pandžić – Tvrtko Vuković – Marijana Radmilović).

Međutim, 90-e su prostor za koji je nužno aktivirati novi strategijski pretraživač, u svakom slučaju ne daleko od koncepcije transtekstualno rekonstituiranog slabog subjekta.

SVIJEST PISMA

Hrvatski postmodernitet nov je ponajviše/jedino po programu čitanja povijesti, povijesti književnosti posebice. Postmodernitet je uveo tražilicu koja je unatrag obuhvatila tzv. "slijepe pjege" (Cvjetko Milanja⁶) stilsko-formacijskog stanja, k tome i reinterpetirajući neke od definiranih stilskih formacija te uvela u svoj model čitanja – prepoznavajući u prvom redu konstitute Slabog Subjekta i Lokalnog Orijeanta. Avangardološko bi čitanje primijetilo da je riječ o onim njezinim /Avangarde/ gestama koje nisu antagonističkih strategija. Ta transpovijesna tražilica relativizirala je i pitanja početka i kraja⁷, gdje je paradoksalno dopustila prepoznavanje početka, ali ne nužno kao dijakronijski ranijeg, prethodećeg. Naime, upravo je postmodernitet započeo kroz svoje imenovanje krajem šezdesetih, a zatim ustanovio i svoja puno ranija pojavljivanja.

PITANJE TRADICIJE

Ovdje je nastojati, uz postmodernu teorijsku opremu (Jim Morrison, David Bowie, Dubravka Oraić Tolić, Jean Baudrillard, Gianni Vattimo, Hermann Lübbe, Matei Calinescu, Đurđa Bartlett, Ted Polhemus, Gillo

⁶ *Slijepe pjege postmoderne*, Studio grafičkih ideja, Zagreb, 1996.

⁷ "Povijest svjetske književnosti susreće se tako s pitanjem početaka književnosti gotovo kao s paradoksom: ili započinje književnošću koja je sasvim nalik današnjoj pa poput epa počinje izlaganje kada su događaji već na kraju, ili mora samo nagađati kakva bi to mogla biti "prvobitna književnost". Suvremena lingvistika i semiotika, naime, tvrde da je jedna od bitnih značajki jezika da se njime mogu graditi alternativni svjetovi, da se može lagati, izmišljati, ali i utemeljiti nešto što će tek postati zbiljom i istinom. Ako je tome tako, književnost bi morala biti stara kao i jezik, što će reći kao i čovječanstvo. No, u tom slučaju o postanku književnosti još je teže bilo što pouzdano utvrditi nego kada se radi o postanku čovjeka ili postanku jezika." Milivoj Solar, *Povijest svjetske književnosti*, Golden marketing, Zagreb, 2003., 17.-18. str.

Dorfles) pročitati nekoliko pjesničkih portretnih *silhueta* (Valentin Benošić, Boro Pavlović, Ivan Slamnig, Zvonko Maković, Branko Maleš, Branko Čegec), i to u ozračju fenomena: a) endizma (kraj Povijesti, kraj nečitanja, smrt, Benošić i Pavlović, Slamnig) i b) biginizma (Slamnig usred znanstvenog opusa objavljuje povjesnicu *Svjetska književnost zapadnog kruga*, a usred pjesničkog opusa objavljuje zbirku *Analecta*, dok *Ja uvijek počinjem od devete rečenice* glasi jedan stih Branka Maleša; Maković stihovnim *Prilogom za povijest hrvatske književnosti* datira Početak, daka-ko ironijski se potom strogo igrajući), c) recepcijskoga previda (Benošić i Pavlović) i d) predmetnoga diskurzivizma (Maleš, Maković, Čegec). Dakle, zašto Povijest tako slabo uočava početke i krajeve, usuprot svojem temeljnom žanrovskom opredjeljenju – uočavati upravo to u paradoksnj slici kontinuiteta? Zašto?

PITANJE NEOTRADIČIJE

Dakle, zašto Povijest tako slabo uočava početke i krajeve, usuprot svojem temeljnom žanrovskom opredjeljenju – uočavati upravo to u paradoksnj slici kontinuiteta? Zašto?

Svakako zbog "meketavog" rondizma tradicije, drži najugledniji hrvatski neoezistencijalist⁸ Zvonko Maković u pjesmi *Prilog...*

PRILOG ZA POVIJEST HRVATSKE KNJIŽEVNOSTI

*sve je kao 1912. kad je
ernst ludwig kirchner
kubne prostore razbijao*

⁸ *Što još čuješ u tišini?* To je pitanje pjesnik i esejist Branimir Bošnjak postavio u svojoj drugoj zbirci, *Trošenje maske* iz 1974., kada se i inače iscrpljuje hrvatski pjesnički pothvat epistemologijskoga presavijanja, odnosno prošlo je, izvedeno je već, stanje postmodernoga nastupa. Bošnjak je u toj zbirci već, a zatim još analitičnije u sljedećoj, *Gimnastičar u pidžami* iz 1978., zaokupljen malim i stoga nužno trošivim predmetima iz svakodnevice, iz higijensko-domaćinske situacije. To uzdiže aspekte Tjelesne zabrinutosti, koja je zbog detalja kao kadra, skinula teret kakve opće skrbi, pa se mala svakodnevna mučnina obrađuje skoro radosno usprkos neuklonjivoj blizini gadljivosti. Bošnjak se radije, a prije popularnoga Brucknera, opredjeljuje za užitak u nesreći, naima, u Maloj higijenskoj situaciji, a ne bilokakvoj općoj ili nedajbože vječnoj sreći. U *Semantičkim gladovanjima* iz 1983. Bošnjak je definitivno uronio u intenzivnu strategiju Trošnosti pa citirajući i svoje ranije stihove, ali i prizore iz talijanskoga neo-soc-filma, pojačava tada već ponovno Makoviću približen koncept neoezistencijalizma.

*emocionalnom bombom,
crnim šiljastim figurama
nagovještavao skoro raspadanje,
a isprekidanim rečenicama kad su
pjesnici nešto sigurno zborili.
poneki je Hrvat tada pjevao
o dafne,
poneki nespretno slagao mlake
heksametre,
neki su, opet, meketavo veličali
snagu naroda.*

*možda su bila dvojica, možda jedan,
a možda i on tek onaj što će
zapravo doći.
mislim, možda nikoga nije bilo
da shvati sve to i priprostim,
ali svojim, rečenicama nešto kaže.
negdje se osjećao miris kiselog vina,
vodoskoci su na zrinjevcu tiho rumorili,
a ljudi hodali kao ovce
i somnambulno se pozdravljali.*

*na kirchnerovoj slici žene
hodaju u crnom.
na mirogoju žene hodaju u crnom
i crni šeširi mirišu na "coty".
to je ono osjećanje koje nitko ovdje
nije uhvatio u pravi Čas
i nije ga izrekao s nekoliko tako*

*prostih rečenica.
kad grcaš, ne vodiš računa
o interpunkciji.
i riječi se onda rune
i klisko padaju.
i to je onda dobro.*

(Strah)

PITANJE REVALORIZACIJE

Uvodnik u čitanje Valentina Benošića, značajnoga i nepoznatog hrvatskog pjesnika iz ne tako davnih šezdesetih godina dvadesetog stoljeća, ni izbliza ne će prenijeti čitateljsko uvjerenje, da se naime ne treba predugo zadržavati na prošlosti jednoga nečitanja, prošlosti koju je tekstualno prenijeti kao neku nepotrebnu povijest.

Valentin Benošić⁹ (Stružani kod Slavonskog Broda, 1941. – Zagreb, 1968. piše poeziju, prikazuje knjiga i kulturnih priredbi. Objavljuje četiri knjige pjesama, a surađuje u *Reviji*, *Telegramu*, *Književnim novinama*, *Godišnjaku Matice hrvatske* u Vinkovcima, *Brodskom listu*, *Glasu Slavonije*, *Republici* itd. Uvrštavan je u skupne zbirke i antologije: *Mi, ovdje* (Slavonski Brod, 1966.), *Slavonske minijature* (Osijek, 1975.), *Zaljubljenici Cibalae* (Vinkovci, 1976.), *Slava Panonije* (Vinkovci, 1980.).

Iako umire tako tragično, nepodnošljivo i patetično mlad, ipak uspijeva pripremiti i objelodaniti i četiri zbirke pjesama. Tako u Vinkovcima 1964. bjelodani zbirku *Sanatorij*, a ostale u Slavonskom Brodu: 1966. *Ponoćne ruže*, 1967. *Odavde do smrti* i 1969. autorski pripremljenu, ali posthumnu *U okovima*.

U ostavštini, među neobjelodanim pjesmama, nalazi se i sljedeća autoreferencijalna iako teenagerska pjesma iz predknjigovne faze, iz 1960. godine. Ta je pjesma u prvom redu ilustracija njegovog obrazovanja. Pokazuje, uza sve stilske slabosti, kako Benošić obrazovnim interesom vrlo intenzivno prima estetske informacije, aktivno otvoren lektiri koja nije samo književna:

MODRA ELEGIJA NADNESENA NAD NEBO

*Čovječanski nacrtaj smrt
I imitiraj gadno simfoniju Beethovena.*

⁹ 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 razvoju sušicom, od koje mu je bio umro i otac, sa stalno lošim zdravljem koje je jedva bilo sanirano operacijom 1949., dakle stanja 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...

*Idu idenja
I suton sumorno stane pred
Oči.*

*Neka vam je divan Dobardan
Sve moje snomorice!*

*Noćna prsnula muzika
Nastanila je sonete i psalme
I gadno imitira:*

*Živimo i volimo za sve one
Iz ranjenih i spaljenih epoha,
o Čovječanski!
Napišimo i istinske poeme
Za emisije idenja
Svih Slavonija svijeta.*

*Kroz maštanja i snove
Ide jedan Valentin Benošić
Jedna Elegija
Jedna modra Elegija nadnesena
Nad nebo
I gadno imitira.*

*Neka vam je divan Dobardan
Sve moje snomorice!*

*Jer jednostavno umiru
Čovječanski
ta idenja
Svih Slavonija svijeta.*

Taj tekst – ostavštinski dokument, informacija je pomalo nespretna, ali značajna jer ilustrira Benošićevu pripremu za prvu zbirku koja će u mnogome biti programatska. Bit će ispunjena paradoksalno samouvjerenim dijalogom kognicije, pjesničkog subjekta, sa smrću. Benošićev pjesnički subjekt, već u ovoj pjesmi, 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 činjenici smrtnosti, tekstualni subjekt govori iz sugestivne blizine, iz nagla-

šeno osobne percepcije. Ovdje, u prethodno navedenoj pjesmi, pripremajući tekstualno oblikovati spomenutu blizinu nečega što je iskustveno iznad pojedinčeva iskustva, 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 prezimena¹⁰. Tako intuitivno Benošić pronalazi inkompatibilnost kao rješenje za refreširanje frazema ili potrošenih tema.

KNJIŽEVNOST KONSTRUKTIVNOG PRISTUPA

Pjesnik, esejist, reklamni pisac, prozaik, dramatičar, scenarist, po vlastitim riječima, u prvom redu – konstruktivist, Boro Pavlović (Požega, 1922. – Zagreb, 2001.), objelodanio (*Dobro jutro*, 1943., *Na blagoslovljenom vjetru*, 1943., *Poezija*, 1945., *Tišina*, 1951., *Mrav*, 1952., *Zadarske elegije Fidelio*, 1952., *Zemlja*, 1952., *Slikovnica*, 1953., *Traktor*, 1953., *Vreva*, 1953., *Animalije u umjetnosti*, 1954., *Jesen i danas*, 1954., *Konj i kola*, 1954., *Kratke priče*, 1954., *Novina*, 1954., *Pas*, 1954., *Jutro u travnju*, 1955., *Portreti*, 1955., *Stadion*, 1955., *Stara Lika*, 1955., *Vesajam*, 1955., *Korzo*, 1956., *Pariz*, 1956., *Mliječna staza*, 1960., *Majalis*, 1962., *Karlovac*, 1969., *Nin*, 1969., *AGM*, 1971., *Lipa*, 1977., *Velika ljubav*, 1977., *Korzo*, 1978., *Izabrane pjesme*, 1985., *Tresnia*, 1990., *Oda mladosti*, 1992., *Hommage à mon ami*, 1993., *Nepoznate*, 1997.), zasada ne baš pregledno uvidni autorski opus, koji je književna kritika vrlo teško pratila. Nakon Vladimira Rema (50-ih), Sabljaka i Donata iz 60-ih, te Mrkonjića, tek prijelaz 70-ih u 80-e donosi nešto češća čitanja. Na primer:

... *Infantilizam koji je na određeni način uvijek povezan sa konstruktivizmom i nadrealističkim iskustvom građenja pjesme. Uvijek je to onaj koji ulazi u pejzaž kako bi ga promijenio, transponirao do karikature, i na taj način ga ponovno priveo pogledu onih ravnodušnih, koji u tom pejzažu tavore i odumiru. Boro Pavlović je ličilac, dizajner svakidašnjice, i nije čudo što se prvi orijentirao na marketing i reklamu, da je na američki*

¹⁰ Kad se već spominje osobno ime kao povijesni označitelj, prepoznati je (vjerojatno nategnuta pomisao) i povijesno uvjetovanu recepcijsku inovaciju, odnosno mogućnost da postmoderni čitatelj njegovo ime u tekstu prepozna kao etiketu estetskoga koda, odnosno kao *generator estetske vrijednosti* (semiotičarka Patrizia Calefato). Đurđa Bartlett kaže kako Calefato analizira pretvorbu imena iz verbalnog znaka u pojam koji manipulira tijelom (uvedenim u čin govora), i dalje ju parafrazira: "Ime autora" (...) *istodobno je ukras, generator vrijednosti (...), te "literarni" princip (s imenom se mogu konstruirati priče)*. Inače, Calefato se naslanja na Barthesovu jezičnu analizu mode, sve to u tekstu Đ. Bartlett *Uzajamnosti društva i mode*, u: *MODA, povijest, sociologija i teorija mode*, ŠK, Zagreb, 2002., str. 17-31.

*način našao vezu poezije i modernog nuđenja robe. Osnovni slogani poezije, njena osnova, duboko je u svijesti svakog od potencijalnih čitalaca i slušača njenih – a na taj način, svaki čitalac i slušalac je "kupac" određenog dizajna, određene robe...*¹¹

Tih će ga godina iščitavati i Branko Maleš te Branko Čegec, Milorad Stojević, Ivan Rogić Nehajev... Njegova je pozicija nepoučavalački raspoloženog oca hrvatske književne postmoderne neprijeporna jer toliko produktivna i iznimno raznolika zaliha neambicioznosti, čini se oksimoronskom. Tolerantni i radosni avangardist koji jedinu promjenu kojom bi najradije ispunio svijet – vidi u vedrini, kao "hrani i lijeku" protiv dominantne depresije, inače kod njega unutaropusno deducirane pjesmom *Ružni čovjek*. Takva nada – subsubjektna instanca nezaustavljivo se kreće svijetom lirike Bore Pavlovića.

Izravno iskušava prijenose lirike u drugim medijima – već 1943. snima vinilni zapis vlastitih kazivanja svojih stihova, 1954. bjelodani *Novinu*, a 1958. postavlja izložbu tekstova. Surađuje i s autorima iz drugih stvaralačkih medija (fotografima, filmovcima, slikarima, grafičarima, kompjutorima).

Autorom je i pjesme *Nacrt za ples* (1942.) odnosno s kasnijim naslovom *Koreografija*, kojom uvodi u hrvatsko pjesništvo "ples okomica", to jest formalnim orisom repliciranu tematsku semantiku ostvarenu umnoškom tzv. središnjosnih stratifikacija teksta.

PITANJE REVALORIZACIJE II.

Povjesničar književnosti, profesor Miroslav Šicel, izrazito marginalno i s odgodom uvodi Bora Pavlovića u svoj opservatorij hrvatske književnosti¹². Ovaj opažaj međutim nipošto ne prigovara takvu pogledu, dapače upravo je zahvaljujući takvu položaju u Šicelovu osvjetljavanju hrvatske književnosti¹³, potvrdiva Pavlovićeva naglašena Razlika. A Jacques Derri-

¹¹ Branimir Bošnjak, *Rimarij konstruktivizma (o poeziji Bore Pavlovića)*, *Apokalipsa avangarde*, IC Rijeka, Rijeka, 1982., str. 71.

¹² S petnaest redaka Miroslav Šicel ga 1997. uvodi u 2. nadopunjeno izdanje knjige *Hrvatska književnost 19. i 20. stoljeća*, smještajući ga u niz prikaza autora koji su obuhvaćeni poglavljem *Književnost druge polovice 20. stoljeća*.

¹³ Miroslav Šicel je najkonzistentiji povjesničar hrvatske književnosti s osnovnog mainstreamovskog gledišta koje nastoji prikazati Sve Što Je Antologijski Neupitno. Miroslav Šicel, paralelno s pisanjem i dorađivanjem nacionalne Povjesnice Književnosti posljednja dva stoljeća, radi i uvid u esejistiku, kritiku, programatske članke te fikcijsku prozu, te bjelodani Antologije takvih sastavaka, u tim uvescima zrcaleći odnosno provjeravajući svoju Uvidnu Dijakroniju.

da upozorava: *Razliku moramo misliti prije razdvajanja razlikovanja kao odlaganja i razlikovanja kao aktivnog rada razlike. Naravno, to se ne može misliti polazeći od svijesti, što znači prisutnosti ili naprosto njene suprotnosti: odsutnosti ili nesvijesti. Isto tako, to je nezamislivo kao prosto homogeno razgranavanje dijagrama ili linije vremena, kao složena "Sukcesija". Nadomještajuća razlika jeste namjesnik prisutnosti koja samoj sebi izvorno nedostaje.* Čak niti Šicelova uzorita dvotomnica *Antologija hrvatskog književnog eseja 20. stoljeća*¹⁴ ne napušta izostavljanje Bore Pavlovića iz svojega izbora. Teško je i tome prigovoriti, naime – Pavlović nema knjigu eseja, nije ju za života uvezao ni složio niti priredio, a esejistiku je objelodanjivao, osobito nakon pedesetih, u često marginalnim publikacijama, povremeno pa i često usmeno izlažući bez pisanoga traga. No, fenomen je sljedeći – Pavlović ima barem tisuću kartica ostavštinske književne esejistike (uz onu o arhitekturi i likovnosti) i pozornim je izborom nakladnika *Disput* kroz tri opsežna toma¹⁵, samo godinu dana nakon izlaska Šicelove *Antologije*, odrađen uvid u taj nevjerojatni učinak. Nevjerojatnija od učinka je još jedino sama samozatajenost, pošto je većina te esejistike prvotno neobjelodanjena.

Ono što mudra Šicelova kompozicija *Antologije* implicitno izvodi – još je jedna nenametljiva povjesnica hrvatske književnosti dvadesetoga stoljeća, dakako ne samo kroz imena autora, nego još i više kroz predmetna reflektiranja. Ono što je uzeti kao opravdanje za dijalogizaciju imena i učinka Miroslava Šicela i Bore Pavlovića, s naglaskom na ukupno manje pribranoj recepciji oko Pavlovićeva udjela u književnosti prošlog stoljeća, je i činjenica da Pavlovićeva esejistika obavlja u predmetnom i kronologijskom smislu također "nenametljiv" povjesničarski posao, konstituirajući, odjednom se dade vidjeti, alternativnu povjesnicu hrvatske književnosti¹⁶, ne samo prošlog stoljeća nego i više od tog. Kad upotrebljavamo pojam alternativnosti, onda je zacijelo pozornije najaviti Pavlovićev način pisanja kao nešto što će se afirmirati u mainstream na nedavnom prijelazu tisućljeća – o fenomenima je pisati prema zahtjevu fenomena, iz rječnika samoga predmetnog pisma, što ne izostavlja niti kritiku, odnosno negativan primjedbovni potez čitatelja-povjesničara (povjesničara koji to više nije, osim nominalizacijskom obvezom prema označitelju kojega eksplicira nad

¹⁴ *Antologija hrvatskog književnog eseja 20. stoljeća*, priredio Miroslav Šicel, *Disput*, Zagreb, 2002. I.-II.

¹⁵ *Ugodna pripovijest*, 2003., *Album vedrine* 2005. i *Ljepota riječi* 2006.

¹⁶ Pavao Pavličić, u ozračju najave visokouglednoga skupa *Dani hvarskog kazališta*, da će se 2005. baviti previdima Povjesnice, piše feljtonistički zapis o mogućem nizu paralelnih povijesti hrvatske književnosti, upravo s gledišta izostavljenih ili minorno vrjednovanih autora. Vidjeti negdje u *Vijencu* 2005.

svoje uveske). Dakle, natuknuti je i smrt povjesničara, kao još jednu u nizu metaforičnih smrti koje je prošlo stoljeće gomilalo. Odvaživši se prići bliže, ne odgađati više suvremenost iz svojega uvida, povjesničari su nehotice našli način za provedbu te figurativne slike "kraja" nečega, Povijesti, kako najprincipijelnije elaborira u *Slijepim pjegama postmoderne* Cvjetko Milanja¹⁷.

Najproblematičniji je aspekt revalorizacije, u njegove geste povijest više ne poseže. Posljednja relativno uspješno provediva takva gesta je ona prema Janku Poliću Kamovu, a sve ono kasnije izgledalo je sve lošije i neuspješnije jer je zalet prema sadašnjosti svaki put udario u nos pun škvaldrijanskog nanosa društvene recepcije¹⁸. To je osobito ostavilo niz modrica ispod očiju koje su pregledale i pravile (još uvijek ih prave) nevjerojatno umnožene antologije na nedavnom prijelazu tisućljeća. Jedino je u tom razdoblju upravo različitih antologija više od povjesnica i eto još jedne, iz prethodno u književnim tekstovima istražene strategije, neočekivano provedene dezautoritarizacije – umnoškom se naime zagubio Globalni Orijentir kao uopće moguća instanca, a refleksije se nad književnošću neobično približile svojemu predmetu¹⁹.

Međutim, Pavlović nije kronologizator u faktografskom smislu, on prelistava kronologijska polja, ali skoro svaki puta ulazi u interpretacijsko i/ili fenomenološko užiće u tekstu pa same datacije izostavlja, odnosno supstituira sadašnjošću čina čitanja. Dakako da bi se orijentir u tim gestama puno lošije osjećao da ne posjeduje Šicela kao uzoritost svojega obrazovanja, no u suradnji s tim posjedom, čitatelj ima uz Pavlovića teško usporedi-

¹⁷ Sam problem Kraja Povijesti nosi sa sobom i ekstenzija zamjerno upućene Milanjine višetomne povijesti suvremenog hrvatskoga pjesništva (*Hrvatsko pjesništvo 1950.-2000.*, I-III, Zagreb, 2000.-2004.) koja se, gle očekivanog paradoksa unatrag prema prvoj polovici dvadesetog stoljeća, a očekivati je, s obzirom na niz radova o autorima toga polja, da se pojavi i ekstenzivniji zahvat u pogled na lirološki vrlo površno čitano 19. stoljeće (zapuštenog uvida, višekratno upozorava Mirko Tomasović, "zahvaljujući" osornom odnosu autoritarnog stava Miroslava Krleže, iznimno zapuštenog!).

¹⁸ To će žestoko kritizirati Zvonimir Mrkonjić još 1971./1972. u povjesničarskoj dvotomnici *Suvremeno hrvatsko pjesništvo*, ali se 30 godina kasnije, u antologiji *Međasi*, ne će uspjeti sam odhrvati tom problemu naraštajnoga kritičarskog monologa te će reterirati u vlastito izvorište ranijih 60-ih i časopisa *Razlog* odnosno u njegovo opredjeljenje za varijacije egzistencijalizma i gnoseologizma na uštrb semiotičarskih istraživanja. Ponovno je Početak naknadan i tražilica suprotstavljeno reinterpretira čak i stavove iz vlastite pretpovijesti.

¹⁹ "Neki pregled cjeline pri tome dakako uvijek mora biti pomalo fikcija i pomalo utopija. Možda je zato povijest književnosti nalik samoj književnosti...", Milivoj Solar, *Povijest svjetske književnosti*, Golden marketing, Zagreb, 2003., 338. str.

va suigrača na fonu dodira teksta.

Vrlo raspoloženo dometnuti je Šicelovu uvidu i retke o esejistici Bore Pavlovića jer se ona većim dijelom i s vrlo malo razlike dade reflektirati teorijskim i metodološkim instrumentom kojega je sâm Šicel lapidarno opisao u Napomeni priređivača: *Opredjeljujući se za književnu esejistiku, svjesno sam suzio prostor mogućeg izbora: naime pod sintagmom književna esejistika krije se onaj tip esejističkog kazivanja kojemu je temeljno obilježje jasno izražena subjektivnost pisca, prepoznatljivog po specifičnim individualnim postupcima, po nesputanosti bilo kakvim strogim poetičkim pravilima, po potpunoj slobodi asociiranja realnog i fiktivnog, nerijetko obogaćeno lirskim elementima: metaforičnošću, sentencom, igrom riječi, a u prvom redu karakterističnog po kreativnosti "u hodu", bez namjere za sistematičnim ostvarajem konačne sinteze. Sasvim je razumljivo što uz takvo shvaćanje književne esjistike u antologiji nije prezentirana kritika namijenjena informaciji i edukaciji; programska i manifestacijska kritika; osobno polemična kao ni stručno-znanstvena (književnopovijesna) kritika i esejistika podređena strogim teorijsko-metodološkim postupcima i odgovarajućoj znanstvenoj aparaturi.*²⁰

TEORIJA PROSTORA

Boro Pavlović je svakako anticipator postmodernoga čitanja poezije, ali i druge književnosti,²¹ također je i sudionikom iznimno živog povijesnog prostora književnog života u godinama kada je Veliki Tin ubrzano umnožavao svoje posljednje *performance*.

Trag veličine, veliki Boro P.,²² veliki je i blještavi učinak misaone lakoće i suverenog kretanja teksta, koji nikome nije želio docirati. No, želio je više od svega, čak i prije volje, emitirajući zapravo iz kineze bića, pozorno listati život teksta – možda se to zove komunicirati, iako ima hazardersku pretpostavku postojanja čitatelja. Međutim, čitatelj je ipak tekst, tako da prije teksta koji će pokazati čitanje Bore P. nema razloga ovdje hazardirati.

²⁰ Miroslav Šicel, *Antologija hrvatskog književnog eseja 20. stoljeća*, Disput, Zagreb, 2002., svezak prvi, str. 36.

²¹ Pisao je o prozi, iščitavao projekciju teorijskih estetskih zapisa kroz povijest hrvatske književnosti, bavio se i sudbinom avangardnoga časopisa *Zvrk* te o njoj izlagao na više skupova, o čemu kasnija literatura o *Zvrku* ne izvješćuje.

²² Neko je vrijeme, nakon stanovita "oslobođenja" četrdesetih, bilo neformalno ali nimalo neozbiljno – zabranjeno pisati o Bori Pavloviću pa je jedan od najranijih odjeka njegove knjige *Kratke priče* iz 1955. navodio susret s Borom P., kako se ne bi baš "bolo u oči" ipak ne posve pozornim cenzorima.

Napose se taj performativ pisma javlja kroz treću Pavlovićevu knjigu eseja, *Ljepota riječi*, gdje se ljepota njegova metapoetičkog osjećanja riječi tjelesno rukuje s našim jezikom. Pavlović je vedar jezičar, opušten i brz, neautoritaran i komunikativan, nije osoran prema nevidu, nego samo precizan, a tada se didaktičnom čitanju i didaktički skrtnutom čitatelju pričinja kako je tu nešto neuvjerljivo. Kao u *Pulp fictionu* gdje pljačkaši polemiziraju pred trgovcem koji drži ruke u vis, je li uvjerljivije da se na njega izderu ili ga lijepo zamole neka preda novac iz blagajne.

TEORIJA PROSTORA II.

Iako piše o vremenu, Bori P. je prostorni snimak stalna i umnoženo aplicirana dimenzija koja ogleda sve aspekte pristupa svim autorima.

Dakako da je *prostor* pojam koji je pomalo umoran od svaštarskog značenja, međutim, Pavlović je pokretljivoga ali jasnog distribuiranja spomenutih značenja i interesa i time se nesumnjivo nalazi na manje-više stalnom dvotijeku razumijevanja i snimanja prostora u određenom nizu čvrstih determiniranja (zavičaj, priroda, kultura, svjetonazor, povijest, društvo, "klapa", obitelj ili pak aspekti medijske dimenzije teksta: stranica, knjiga, stihovna grafika...), naspram metaforičnoga, ali također već kultiviranog kretanja i naznačavanja prostora (kao književne scene, intertekstualne ili intermedijalne lektire, recepcije-kritike, sudbine, kraja /u/ Povijesti²³).

TEORIJA PROSTORA III.

Ivan Slamnig, najznačajniji hrvatski komparatist 20. stoljeća²⁴ upozorava na sljedeći podatak: Poljak Mikołaj Rej i Hrvat Marko Marulić, na samom početku europske renesanse, izgovaraju imena svojih jezika i naroda. Osvješčujući razliku, definirali su i svoje narode, ali i kontekstni odnosno kontaktni prostor, znak pripadnosti zapadnoj civilizaciji.

²³ Jedna je od najopćenitije prihvaćenih karakterizacija postmodernog doba možda ona koja u njemu vidi kraj povijesti. U takvoj je karakterizaciji očigledno prisutan i neki apokaliptičan ton koji je posebno naglašen u ljevičarskim tumačenjima postmodernog bilo da takva tumačenja postmodernu polemički odbacuju – kao što je to slučaj s Habermasom – ili da ga prigrlje kao neku novu šansu za "oslobođenje" koje više nema nikakve veze sa starim humanističkim idealima, ali ipak predstavlja pozitivnu alternativu – što je Lyotardov stav. Gianni Vattimo, *Postmoderno doba i kraj povijesti*, u *Postmoderni Nova epoha ili zabluda?*, Naprijed, Zagreb, 1988., 72. str.

²⁴ U čijem znaku se koncipira program hrvatskog međunarodnog znanstvenog skupa *u projektu osječke kroatistike*, sa sazivom (VI.) u najzapadnijem poljskom županijskom i sveučilišnom središtu – Poznańu, u besprijekornoj izvedbi njihova Instituta za Slavistiku vođena pozornom strategijom prof. Bogusława Zielińskog – i, u izvedbi Programa Skupa – magijom dr. Krystyne Pieniążek Marković i njezina doktorantskog tima.

Tek razlika definira, to su i jedan i drugi shvaćali. Na spomenuti podatak upozorava Ivan Slamnig, hrvatski književnik i književnoznanstvenik, prevoditelj koji 1971. piše povijest naslovljenu *Svjetska književnost zapadnog kruga*. Postmoderno stanje, kao promjena civilizacijskog globalnog tipa – nastupa upravo na prijelazu šezdesetih u sedamdesete, a anglist i komparatist Ivan Slamnig, uz temeljnu pomoć hrvatskoga književnoznanstvenika Aleksandra Flakera, rođenjem iz Bjalistoka u Poljskoj, upravo tada producira svoju povjesnicu.

Stoga se upravo – decentrirano od svojega nacionalnog središta, na taj način, izvedbom jakoga transregijskog znanstvenog skupa, svojom gestom ocrtavanja europskoga tkiva *razlika*, kao nesumnjivo temeljne i povijesno fundirane, strukture europske samosvijesti, ojačava informaciju kulturnoga komunikacijskog blaga suvremenosti.

Ipak akademik, premda buntovnik, u mladosti zajedno sa Šoljanom u brojnim svadicama i istupima protiv drugih (već pedesetih – privremeni izlazak *Međutima* iz *Krugova* primjerice), pjesnik, prozaik, dramatičar, stiholog, književni povjesničar, kroatist komparatist, Ivan Slamnig (Metković, 1930. – Zagreb, 2001.), vrlo je raznolikog opusa (*Aleja poslije svečanosti*, 1956., *Odron*, 1956., *Neprijatelj*, 1959., *Naronska siesta*, 1963., *Povratnik s mjeseca*, 1964., *Disciplina mašte*, 1965., *Analecta*, 1971., *Bolja polovica hrabrosti*, 1972., *Limb*, 1973., *Pjesme*, 1973., *Svjetska književnost zapadnog kruga*, 1973., *Dronta*, 1981., *Hrvatska versifikacija*, 1981., *Izabrana djela*, 1983., *Firentinski capriccio*, 1986., *Sedam pristupa pjesmi*, 1986., *Sed scholae*, 1987., *Relativno naopako*, 1988. *Ranjeni tenk*, 2001.). Dapače, u razmjerima modernih koncepcija druge polovice 20. st. književnosti i znanosti o književnosti, Slamnig je "pokrio" gotovo sve žanrove i uglavnom potpisao i naglašeno inovatorsku poziciju. Ponoviti je: ... *Na ravni stila i teme iskoristio je začuđujući moment tradicijskog "neprimjerenog" pojavljivanja, uz sintagmatsku upotrebu rekvizita prošlostoljetne lirike, s elementima "svakodnevnog pripovijedanja" (vulgarizmima, kolokvijalizmima, poštapalicama, žargonizmima). Naznačio je stilističko ruho "karnevalske pretjeranosti" (Z. Kravar), motivske intertekstualnosti, ironije i autoironije i tako se osviješteno "uneozbiljen", metajezičnom teksturom suprotstavio "ambiciji suvremenoga pjesništva"... da konkurira filozofskim "osvjetljenjima egzistencije" (Z. Kravar), te da, parafrazirajmo vjeruje u pozadinski smisao tekstualne igre, produktivno potičući literarno (pr)ovjereni rekvizitarij u oslobađanju od njegova pravocrtno označujućeg funkcioniranja – prema osamostaljivanju tekstualnosti i desakralizaciji pisma...*²⁵

²⁵ Goran Rem, *Literarni regeneratori u pjesništvu Ivana Slamniga, Poetika brisanih navodnika*, Cekade, Zagreb, 1988., str. 45.

Taj svestrani i "kompletni" pretraživač književnih i književnoznanstvenih pisama, "model književnosti", u jednom je dijelu svojega stihovnog stvaralaštva zaigrao i komunikacijske kanale spram likovnosti, ali i glazbe te filma. Pjesmom *Kvadrati tuge* ekranizirao je Marulićevu voajersku intersubjektivnost (teza M. Stojevića), a uz naknadno autorski komentar i objašnjenje u nekim je ranijim (tiskane u *Analecti* 1971.) pjesmama iskušavao svijest o razlici književnog od likovnog ili glazbenog osnovnog materijala (riječ, boja, zvuk). Nakon 70-ih (*Dronta*, 1981.) u svoje stihove "dovodi" i drugomedijske autore ili likove te ih supostavlja imenima iz izvantekstualno privatnog okružja (osobito u *Ranjenom tenku* 2001.), uvlačeći čitatelja u jedno moguće – okretanje entropijskoj, ali i vremenito aktivnoj popularnoj kulturi²⁶ ili okretanje svojoj privatnosti, prepoznavanje privatne mitologije kao najerotičnije.

KNJIŽEVNOST KONSTRUKTIVNOG PRISTUPA II.

Poetski tekst *Periodizacija književnosti*, napisan početkom 70-ih godina prošlog stoljeća, apstraktna je, ali korektna simulacija poetoloških stanja unutar slike smjene dominantnih stilskih formacija 20. stoljeća. Suvremen je Slamnigovoj *Svjetskoj književnosti zapadnog kruga*, Solarovom radu na "solarnom" sistemu komparatističkog izbornog studija na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Tekst je kompetencijski prebačen u biće subjekta teksta, nikoga nema da u svijetu te periodizacije preuzme odgovornost za opredjeljenja i učinke, te je komunikacija dignuta kroz naslov u čitateljeva znanja. Odgoda ironije i potpuna detronizacija ciničnog uma ključni su kapital takve strategije. Moderna, modernizam, modernitet i poststanje mo-

²⁶ Povijest je kao znanost također u cvatu. O "gubitku povijesti" na što su se žalili prije nekoliko desetljeća naši historičari, ne može danas biti ni govora. Popularna je historiografija postala mogući bestseller i raste broj historičara-profesionalaca koji, osim visoko specijaliziranih monografija namijenjenih kolegama u struci, znadu pisati i radove velikoga pripovjedalačkoga smisla, koji se obraćaju obrazovanim laicima. Lijep pokazatelj dosegnutoga stupnja samohistoriziranosti naše kulturalne sadašnjice jest, uostalom, i činjenica da je skicirani proces muzealiziranja – rečeno žargonom teorije sistema – u međuvremenu postao autoreferencijski. To znači: muzej muzealizira sebe sama – ne samo u sjajnim radovima muzejske historiografije već, u sklopu tehnike izlaganja, u predvorju nekih muzeja postavljaju panoe gdje nam historijske fotografije pokazuju unutarnji i izvanjski ambijent muzeja ranijih godina. (...) Ova skica ekspanzivnoga historizma naše sadašnje kulture mogla bi se nastaviti i dalje. Rečeno i upamćeno dostatni su da tvore uvodnu tezu plauzibilnomu: *još nikad nije prezent jedne kulture bio toliko povezan s njihovom prošlošću kao ovaj naše!* Hermann Lübbe, *Prikačeno prebivanje u sadašnjosti*, u: *Postmoderna ili borba za budućnost*, priredio Peter Kemper, AC, Zagreb, 1993., 120-121. str.

dermiteta ovdje su opisani retroprofetski, dakle baš postmodernom tehnikom.

PERIODIZACIJA KNJIŽEVNOSTI

1. kao da zvona jecaju, u sutonu, jasno
2. kao da zvona odbrojavaju sate grada, mi – slio je vejkfildski župnik razmišljajući: od Dickens a će biti piščina
3. zvona grizu zrak ližući svojim ljupkim amplitudama stupove zvuka
4. kao da miris zvuka automatski precizno lupa čitavu tišinu i broji je kao sitan novac: oči else (triolet)²⁷

Pjesnik, esejist, kolumnist i antologičar Branko Maleš (1949. Zagreb) napisao je niz zapaženih i vrlo utjecajnih knjiga (*Tekst*, 1978., *Praksa laži*, 1986., *Goethe u samoposluživanju*, 1988., *Crveni zec*, 1989., *Placebo*, 1992., *Treniranje države*, 1994., *Biba Posavec*, 1996., *Trickster*, 1997., *Male ljubavi*, 2000.), od kojih je *Tekst* ne samo glasinom nego i reklamnim ovitkom oko reprinta iz 1989. *kult knjiga 70-ih*. Druga njegova zbirka izazvala je brojne autorske poetički nadahnute intertekstne odgovore (Delimir Rešicki, B. Čegec, Z. Radaković, Ljubomir Pauzin, S. Jendričko...), ali i vrlo angažirane kritičke promišljanje. Primjerice Mićanović izlaže sljedeće:

...Branko Maleš svojom Praksom laži pažljivo i temeljito pjesničkim postupcima (praksom) postulira promijenjenu situaciju: original/plagijat, stvarajući tekst koji je prepun referenci na druge označiteljske prakse, kulturne i potkulturne krugove. Ostavljajući pri tom neprestanu otvorenost: "neka bude promet! pisat ću o tome!" (nebo je tv stanka). Podug bi bio popis mjesta njegove ironije spram propagandi, marketinga i tv-uokvirenog svjetonazora, konotativni znaci se ne daju ograničiti, njegov je tekst prepun indicija koje mi prihvaćamo i dešifriramo. Oprostorenja, kontekstualna presložavanja, nepredvidivost, igra – sve su to elementi koji čine njegovu teksturu otežalom i višeslojnom...²⁸

²⁷ Pjesma Branka Maleša iz knjige *Tekst*, Zagreb, 1978., str. 66.

²⁸ Miroslav Mićanović, *Svijet kao tekst, Četiri dimenzije sumnje*, QUORUM, Zagreb, 1988., str. 399.

Nakon Bore Pavlovića, Josipa Stošića, Zvonimira Mrkonjića, Borben a Vladovića, Ivana Rogića Nehajeva, Milorada Stojevića i Zvonka Makovića, riječ je o autoru ponajopsežnijeg i ponajutjecajnijeg intermedijalnog koncepta. Gramatologijski se oko statusa zvuka posve bjelodani u *Tekstu* (primjerice *Dobro zvučanje*, et al), da bi razvio procesualno-gestualne eksplikacije (grafički izvodi rešetku palimpsesta i medijskog prijepisa massmedijskog žanra vijesti, potom zgradama i tekstom koji tamo smješta anticipira kasniju internetovsku igru hiperteksta). I drugo. Međutim, u *Praksi laži* vraća subjekt u svijet teksta, ali ga umnožava, dovodi u susjedstvo subjektivitete jednostihovnog nastupa, ali intermedijalnog prijelaza. Likovi iz pop-kulturne mitologije sa svojim žutim trač-sudbinama na kratko se zadržavaju u Maleševim tekstovima, proizvodeći usuprot tako brojno nailazećim informacija subjektni Ja kojega samo fantastizirana duhovitost pridržava u minimalnoj i dobrovoljno privremenoj kompetenciji.

U prvoj zbirci Maleš izuzetno raspoloženo razgibava osnovnu strukturu teksta: početak – središnji dio – kraj, složeno dodatno potencira uobičajenu naglašeniju metajezičnost rubnih dijelova teksta. Tako dakle, u svojoj prvoj knjizi poetskih tekstova Maleš iskorištava metajezično istaknute segmente teksta i dodaje im pojačane metajezične instrukcije. U tim ispitivanjima integrativnosti poetskog teksta oblikuje i međutekstovne odvojene odjeljke, pa posebno zagrađene (prvi primjer koji je ovdje naveden iz *Teksta* je u takvoj drugoj poziciji). U knjizi Maleš manje "ulaže" u takve formalnostrukturne akcije (one su sad *Tekstom* pretpostavljene, uostalom), a puni proizvođački ispis organizira na stilsko-motivskom planu, gdje dominiraju aspekti fantastizacijske i fingirano mimetične ekspresivizacije.

Baš u već spomenutom odnosu prema Makoviću, Maleš će upravo Wendersa izravno imenovati (*Mixal, Wenders i ja često se družimo u samoposluživanju*²⁹) i, kao i naslovljavanjem prvog teksta u knjizi *this is not a*

²⁹ Prilično različit pristup današnjoj stvarnosti, tako ukorijenjenoj u prošlosti, ono je što nazivam "supermarketom stila". Umjesto usredotočivanja na određeni plemenski stil jučerašnjice, ovdje su kao mogući izbor jedan do drugoga poredani svi povijesni ulični stilovi, od zootiesa do beatnika, od hipija do punkera, kao da su limenke juhe na policama samoposluge. (...) Sve se to vrlo zgodno uklapa u postmodernu teoriju. U "svijetu stila" do kraja je odvrnut "modus nostalgije", odvojena razdoblja spajaju se u jedinstven, protegnuti "sinkronijski" trenutak u vremenu, sve što postoji je opsjena, a čini se da "autentičnost" ne dolazi u obzir. To, međutim, nije svijet posve lišen značenja. Štoviše, upravo je suprotno. Oni koji kupuju u "supermarketu stila" vrlo dobro znaju da je svaki ondje ponuđeni odjevni predmet (...) i svaki modni dodatak (...) dio potpunog semiološkog paket-aranžmana. Ted Polhemus, *Supermarket stila*, u: *MODA, povijest, sociologija i teorija mode*, priredile Mirna Cvitan-Černelić, Djurdja Bartlett, Ante Tonči Vladislavić, ŠK, Zagreb, 2002., 326. str.

love song, ili spominjanjem *Depeche modea*, ili nekih uzmedijskih događaja, tako eksplicitirati svoja čitanja medijskog okružja. Na slično upućuje i drugi dio podnaslova knjige (*Plagijati, kopije, video-rekorderi: zlatna djeca ponavljanja*), dok cijeli podnaslov izlaže svijest iskusnog intertekstualizatora i palimpsestičara, upoznata u izvanrednoj formi (i) u *Tekstu*.

Fantastizacijski oslobođeni subjekt tih tekstova iskazuje se kao produktivan čitatelj – pisac svoga intermedijskog (kon)teksta. I to u ulozi snimatelja – scenarista dinamično zaigranih tekstova – pop-video-spota.

x x x³⁰

*usred noći otvorim prozor
uđe tišina
ja je namotam u klupko
vune
probodem svojim srcem
i pustim
na noćno more
kao poljubac
srce zaleprša i spusti se
u upaljenu barku
kao domaća sol
orade izvire, zaplješću
počinje ples!
svatko traži svog mornara
da ga ljubi u dubini
da mu probode zaspalo srce
da od njega napravi mlijeko
koje pije mala nevjesta
u kadulji*

KULTURNOPOVIJESNI KONTEKST II.

Pjesma *Crno* Branka Čegeca dijalogizira s Makovićevom pjesmom *Prilog...* Izdvaja subjekt kulturnog bića 80-ih iz Makovićeve semiotizacijskog zagrljaja prokrležijanske ironije³¹ oko "nekada i sad".

³⁰ Iz zbirke pjesama *Placebo*, MD Zagreb / IC Otvorenog sveučilišta Osijek, 1992.

³¹ Neočekivano, ali Zvonko Maković u pjesmi *Prilog...* nastupa na način ironijskog odnosa prema neosviještenom tradicionalizmu, ne brine o visokom riziku pozicioniranja jake ironije. Slično upravo Krleži.

CRNO

*na kirchnerovoj slici žene
hodaju u crnom stih je iz pjesme z. makovića.
nagazio sam ga u radićevoj ulici,
trideset metara od ulaza u kamenita vrata.
tamo su žene u crnom molile svoju
pokornu krunicu.
na zidu pizzerije bilo je
crnim sprayem ispisano: PUNK IS DEAD i
SID VICOUS JE PIZDA.
gang of four u crnim pripijenim vindjaknama
prodavali su kamene ulaznice,
spakirane u crne plastične vreće.
u mom revolveru nije bilo metaka.
iz džepa mi je ispala ceduljica
s nevidljivim tekstom na
crnoj podlozi.
znao sam, pisalo je:
CRNO.*

Ukazivati je na posebnu rubnu poziciju Branka Čegeca (Kraljev Vrh kod Vrbovca, 1957.) u otvaranju poetičke scene osamdesetih. Riječ je o rubnoj poziciji koja bi se uobičajenim povjesničarskim fokusiranjem nekih "stanja", "naraštaja" ili "časopisnih okupljanja" zapravo nazivala – središnjom. Međutim, "rub" koji je Čegec zauzeo u osamdesetim godinama³² strategijski je specifičan – sloboda je njegovih projekcija izuzetno produktivna u inzistiranju na nearbitrarnosti pa je rub u njegovoj "lakoći" djelovanja postao nasladnim iskustvom, osobito za pitanje konstitucije subjekta. Nijedno međutim postignuće njegove estetske *crossover* "rubnosti" nije izmaklo unutar tekstuallnom i jasnom eksplicitnom programiranju, usprkos početnoj subjektnoj postanarhoidnosti.

Gotovo cijeli Čegecov pjesnički opus, od tristotinjak pjesama u četiri zbirke, trebalo bi dosljedno tipologiji različitih intermedijalnih istraživanja, pročitati gotovo bez izuzetoga teksta, da bi se uspješno ustanovilo što je sve

³² ...visok stupanj tehnološkog razvoja savršeno se slaže s akutnim osjećajem dekadencije. Činjenica progresa nije zanimljiva, ali sve veći broj ljudi doživljava *rezultate* progresa s tjeskobnim osjećajem gubitka i otuđenosti. Ponovimo, *progres je dekadencija*, dekadencija je progres. Stvarna oprečnost dekadenciji – što se tiče bioloških konotacija riječi – možda je regeneracija. Ali gdje su barbari koji će regenerirati naš iscrpljeni svijet? Matei Calinescu, *Lica moderniteta*, Stvarnost, Zagreb, 1988., 149. str.

"razgibao" i što sve "zgušnjuje" pa i "opušta" u tom nedvojbeno postmodernom pismu. Riječ je o tome da gotovo svaki Čegecov poetski tekst nosi trag nekoga intersemiotičkoga odnosa. U tim je pak odnosima, izbor vrste odnosa vrlo razvijen. Čegec postavlja sve tekstualne strukture u iskušavanje intersemiotičke osjetljivosti. Može se reći da i krajnja, ili početna ideja, zapravo konzekventiranje likovne povijesti slova³³, intermedijskoga izvora pisma, nalazi kod Čegeca fragmente eksplikacije odnosno autoeksplikacije. U smislu osvješćivanja likovna je povijest slova argument za upozoravanje kako su drugomedijske senzibilizacije ne samo intersemiotički, nego i tvrdo konzekventirajući, prema signaliziranju Milorada Stojevića³⁴, intrasemiotički konstelat. Jer su svoja povijest.

Premda se u prvim dvjema knjigama može činiti kako je dominantna tekstualna agresija usmjerena totalitarnim ideologijskim matricama³⁵, kojima je pridometnuta i ideologija srcepateljskog mediokritetskoga kiča, gotovo se redovito aktivira grafičko-geometrijska dijagramatska zaliha, koja implicitnom i eksplicitnom metajezičnošću vizualnog ludusa dekonstruira sav pa i intertekstualni autoritativni materijal ideologema. Čegec se zato razigrava i s prosvjetiteljskim žanrom leksikonsko-enciklopedijskih likova, a njihovoj kodnoj racionalnosti pridaje i massmedijske tragove tračskandalske mitologije. Erotološku podstrategiju Čegec razvija stapanjem pa izmjenjivanjem pučkih (ruralnih ili urbanih) i tradicijskih fraznih (ponekad vulgarističnih) toposa, također prerađenih humorizmom a grafički gdjekada ekranizacijski (kvadratno) uokvirenih. Inače, Čegec izvan zbirke ostavlja neke radikalne vizualne pjesme.

³³ Goran Rem: *Vizualna poezija – poezija vizualne odnosno intermedijalne osjetljivosti riječi*, Zbornik-Katalog *Riječi i slike*, Zagreb 1995., str. 37-46.

³⁴ Milorad Stojević: *Kroz čiju poneštru Slamnig gladi pročelje de marolia; OSlamnigu*, zbornik izabranih radova međunarodnog znanstvenog skupa Dani Ivana Slamniga, Pedagoški fakultet, Osijek 2003., str. 69.

³⁵ Više nikad nećemo znati što je bila povijest prije nego se pretjerano razbujala u tehničkome savršenstvu informacije – nikad više nećemo saznati što su bile sve stvari prije nego što su se poništile u ispunjenju svog modela. Samim time, stanje iznova postaje izvorno. Činjenica da izlazimo iz povijesti da bismo ušli u simulaciju samo je posljedica činjenice da je i sama povijest u osnovi bila tek golemi model simulacije. Ne u smislu da ona ne bi imala opstojnosti izuzev u pripovijedanju o njoj ili u tumačenju koje joj dajemo, nego u odnosu na vrijeme u kojemu se ona odvija, to linearno vrijeme koje je u isto vrijeme ono kraja i beskonačne napetosti kraja. (...) Toliko različito od vremena ritualnih društava u kojima se sve stvari dovršavaju na početku i gdje obred iznova ocrta savršenstvo toga izvornog događaja. Jean Baudrillard, *Simulacija i zbilja*, Naklada Jesenski i Turk/Hrvatsko sociološko društvo, Zagreb, 2001., 216.-217. str.

Repliciravši Malešu iz *Prakse laži*, Čegec u *Melankoličnom ljetopisu* buku medijske kulture implozijski uvodi iz svojih ranijih formalno-stilističkih struktura u subjektomotivsku strukturaciju svijeta pjesme.

Čegec, što je važno, vrlo često upotrebljava imenovanje datuma i pošto ta imenovanja – i bez takve specifične čestotnosti – valja držati integralnim dijelom teksta, bez obzira na mjesto i strukturu ili kodifikacijsku emisiju, koju mjesto donosi kompozicijskim signalima, onda je posve opravdano biće povijesnoga kulturnog vremena držati subjektno kompetentnim.

KULTURNOPOVIJESNI KONTEKST III.

Prema tome, bilo bi moguće potražiti subjektno biće Čegecovih pjesama djelomično uronjeno u prostor povijesti kulture. Znači, punk iz sedamdesetih, noise i dark-estetika osamdesetih, transmedijsko pismo devedesetih i staložena apokaliptika ulaska u novi milenij, kulturna su tijela kojima Čegec pušta supotpisati njegovu duhovnu identitetnu emisiju – u prvim pjesmama sedamdesetih energično biće koje zna što hoće, ali ga više zanima kako, u osamdesetima snimateljska dekompozicija emocionalnog bića, u devedesetima maskirni auto-portretizam, u novomilenijskim pjesmama biće staloženog i beskompromisnog pogleda... u paklenu, slijepu noć/ noć.

KULTURNOPOVIJESNI KONTEKST IV.

Naznačiti je i odakle ideja o početništvu kao nužnoj strategiji Povjesnice, bez obzira bila ona toga svjesna ili ne, gdje je njezina svijest o tome možda i slabljenje a ne ojačavanje njezina učinka. Slabost je međutim implicitna u post-modernom ogledu. Pjesma, kako ga se osamdesetih nazivalo, "totalnog umjetnika" Davida Bowieja, govori o moći i nemoći ljubavi u susretu sa stanjem Početka. Povjesnica nasladno voli svoje kretanje kroz podatke i naraciju kojom ih "štiti", stoga je interpretacijska odluka za tekst *Absolute beginners* ne toliko opravdana koliko točna, naime s nepouzdanom naznakom o izvedbi te pjesme kao završetka njegova koncerta u kišnom Zagrebu, u predratnu jesen 1990.:

*I've nothing much to offer
There's nothing much to take
I'm an absolute beginner
But I'm absolutely sane
As long as we're together
The rest can go to hell
I absolutely love you
But we're absolute beginners
With eyes completely open
But nervous all the same*

*If our love song
Could fly over mountains
Could laugh at the ocean
Just like the films
There's no reason
To feel all the hard times
To lay down the hard lines
It's absolutely true*

*Nothing much could happen
Nothing we can't shake
Oh we're absolute beginners
With nothing much at stake
As long as you're still smiling
There's nothing more I need
I absolutely love you
But we're absolute beginners
But if my love is your love
We're certain to succeed*

*If our love song
Could fly over mountains
Could sail over heartaches
Just like the films
If it's reason
To feel all the hard times
To lay down the hard lines
It's absolutely true*

Napose, prošlo stoljeće čak nije uspjelo odraditi ni svoje fizičko biće, bilo je to stoljeće koje je završilo preuranjeno, tzv. stoljeće koje nije moglo, nije više moglo izdržati nakupine ratova pa je kroz pustinjske i hrvatske ratničke Oluje ubrzalo prema kraju³⁶. Nije ni čudo³⁷, čuđenjem se davno prestalo obuhvaćati stanja iz zbilje, traži ih se u simuliranim, rekli smo i puno jednostavnije – fikcijskim svjetovima, samo što su neočekivano preblizu izvantekstualnoj zbilji. Nismo se nadali da će gradacija iz apokaliptič-noradosne secesije kroz avangardnu destrukciju i/ili konstruktivizam te kroz egzistencijalističku otuđenost pa morrisonovsko-coppolijanski suicid (u kojemu se, necinično, presudne stvari vrlo jasno drži u svojim rukama), iz estetske postmodernog generirane ravnodušnosti poslati transzbiļnosni

³⁶ Dubravka Oraić Tolić: Promijenio se i pojam i područje veličine. Nadljudi se više ne pojavljuju u zbilji, nego u svijetu fikcije, na filmu i u rock-kulturi. To su filmske zvijezde poput Marilyn Monroe, superman James Bond i Beatlesi. Oni su idoli malih ljudi. U književnosti i politici veličina se smanjuje do prirodnih razmjera ili prelazi u karikaturu. Milan Kundera, Antun Šoljan i Pavao Pavličić pisci su prirodne veličine, kao što su prirodno veliki (ne samo u doslovnom smislu) i političari poput Helmuta Kohla i Hans-Dietricha Genschera. Jimmy Carter karikatura je predsjednika svjetske velesile. Samo se podčovjeku u politici mogla dogoditi ona sramota oko oslobađanja talaca u Iranu i odlazak na Pale na zapaljenom Balkanu.

Kao što su 30-e godine bile unutarnja dijakronijska granica u prvom, velikom dijelu stoljeća, tako su 90-e godine ucrtale unutarnju granicu u manjem odjeljku našega stoljeća. Analogije su očite. S pojavom maloga čovjeka na povijesnu su scenu izašli u velikim carstvima zatočeni mali narodi. Raspad svih triju naddržava, nastalih u vrijeme vladavine velikoga čovjeka, bio je prirodan u doba nadolaska maloga čovjeka. Europska je zemljopisna karta u 90-im godinama preorana malim granicama i malim državama.

Kao što je veliki čovjek u prvoj polovici stoljeća imao svoju nesreću, tako je bilo i s malim čovjekom u drugoj, maloj polovici našega stoljeća. Podčovjek Milošević poželio je biti nadčovjek. A u skladu s novom kulturom to više nije išlo ni jasnim sredstvima ni na jasan način. Po uzoru na genetski inženjering balkanski je nadčovjek napravio svoje kopije, Karadžića, Mladića, Martića i slične, da rade umjesto njega. Nastao je mali, strogo ograničeni rat u kojemu su sve strane izjednačene u krivici. Nema pobjednika ni poraženih, a negdašnji neoavangardist Peter Handke sumnja da je rata uopće i bilo. Ostvarilo se Nietzscheovo proroštvo iz *Zaratustre*:

Jao! Dolazi vrijeme u kojem čovjek više neće radati zvijezde.

Jao! Dolazi vrijeme najprezrenijeg čovjeka, koji ne može više sam sebe prezirati.

Na kraju 20. stoljeća ne živimo više u zbilji, nego u Platonovoj špilji, u svijetu sjena. Tako se napokon ostvarila i Nietzscheova teza o amoralnosti: našli smo se u kulturi "s onu stranu dobra i zla".

Naše je stoljeće Janus s dva lica: jednim okrenutim u budućnost (utopija) i drugim okrenutim u prošlost (nostalgija), jednim velikim, svijetlim, jasnim, eksplozivnim i drugim malim, tamnim, mutnim, implozivnim. Prvo lice netko bi mogao nazvati avangardom i modernizmom, a drugo postmodernom i post-modernizmom.

³⁷ Čudo je instalacija Josipa Stošića iz 1995., u kojoj autor preko konkretističkih etimoloških pretraga dolazi do bliskosti leksema *oluja*, *čudo* i *haleluja*.

virus *Delete* u naš svagdanji izvantekst. A da nas to, pritom, ni malo ne uzbuđuje. Nismo se nadali, ali se ne uzbuđujemo.

KULTURNOPOVIJESNI KONTEKST V.

Pynchon u zadnjem romanu piše da su stvari krepale pred prvi svjetski rat i da jednako kao što mozak vibrira još nekih šest (ili dvanaest) minuta tako i sve što nam se danas događa predstavlja hologramsku projekciju jedne civilizacije i kulture koja je umrla³⁸.

³⁸ Povijest se ne dovršava zbog greške njezinih činitelja, ni zbog nasilja (nasilja će uvijek biti još više), ni zbog događaja (događaja će uvijek biti samo još više, zahvaljujući medijima i informaciji!), nego uslijed usporenja, ravnodušnosti i zapanjenosti. Povijest se više ne uspijeva nadići, zamisliti vlastitu svršnost, sanjati o svome kraju, ona se gubi u svome neposrednom učinku, iscrpljuje se u posebnim efektima, ona prska u aktualnosti. U biti, ne može se čak ni govoriti o kraju povijesti, jer ona neće imati vremena dosegnuti svoj kraj. Njezini se učinci ubrzavaju, dok se smisao neumoljivo usporuje. Naposljetku će se zaustaviti i ugasiti, poput svjetlosti i vremena na rubovima beskonačno guste mase. (...) ...i tu smo prešli granicu na kojoj, uslijed pretjerane događajne i informacijske sofisticacije, povijest prestaje postojati kao takva. Jean Baudrillard, *Simulacija i zbilja*, Naklada Jesenski i Turk/ Hrvatsko sociološko društvo, Zagreb, 2001. Iluzija kraja 214.-215. str.

II. TEORIJA

3. Partiturnost suvremenog hrvatskog pjesništva

UMJETNOST KONSTRUKTIVNOG PRISTUPA

U promišljanju o *partiturnosti* (*Slamnigova*) pjesništva, govoriti je o Slamnigovu traganju za novim lirskim tonalitetom kao završnom fazom poetičkih istraživanja, koja su započela napuštanjem tradicionalnoga lirskoga tonaliteta (krugovaški intimistički egzistencijalizam i metaforizacija deskripcije podneblja) i potom, poglavito sintaktičkim skretanjima, prerasla u njegovu, lirskog tonaliteta, destrukciju i/ili dekonstrukciju. Cijeli taj proces, koji, u fazi nakon *Analecte* (1971.), a kulminatorno *Dronte* (1981.), dovodi do konstituiranja novoga lirskoga tonaliteta i može se motriti u kontekstu sličnih postupaka u drugim medijima, i to u duhu "umjetnosti konstruktivnog pristupa" (Ješa Denegri³⁹), čijim se rekvizitarijem poslužio i multimedijalni glazbenik Milko Kelemen⁴⁰.

UMJETNOST KONSTRUKTIVNOG PRISTUPA II.

Upravo su u svojevrsnom troglasu pitanja o prijevodu i uglazbljenju (šansonijerski album pjesnika i glazbenika *Pjevam pjesnike* Arsena Dedića, jake joanbaezične izvedbe Lidije Bajuk), te je procijeniti tko što podvlači, a tko što ne može prenijeti – izvodi i najbolji mogući rad/uvid, te ništa od ideje izgubljenosti u prijevodima i jezicima (ne samo standardnih jezika, nego i jezika različitih umjetnosti) ne gubimo. Ne gubi se ideja gubljenja, zapravo konverzijske žrtve. Dapače, baviti se, i to je možda dopunski osvijestiti, i čuvenim, a neelaboriranim problemom *rock poezije*, odnosno poezije koja nastaje uz rock, ali teško podnosi samoću (bezglazbeni, neizvedbovni konetkst, premda često voli onaj jezični performativ kao kategoriju javljanja pa kao da zamjenjuje odsuće doslovne glazbe nekim drugim emisijama, recimo jakom svojevrsnom partiturnošću). I nakon ovih nekoliko fokusacija možemo ići baš prema otvaranju još kakvoga pitanja.

³⁹ Jerko Denegri. *Umjetnost konstruktivnog pristupa.*, Zagreb, 2000.

⁴⁰ Vidjeti u *Poruka pateru Kolbu*, gdje Kelemen zamjerno ekonomično i jasno fragmentira o svojim intersemiotičkim korelacijama, punktirajući na posebno konkretizam, music concrete!

Uz daljnje analize nije osporiti nužnu izgubljenost jer tu baš nastaje semantika i njihove neke druge igre, naprosto smjerovi otvaranja komunikacija/dopisivanja/ opetprijevoda, svakako – aktualnomedijske prilagodbe, što znači uvažavanja i uključivanja te očekivanja tehnologijskih okolnosti prijelaza. Dakle, proći je kroz nekoliko problematizacija partiturnosti. Detoni doista svoje partiture predviđene za glazbeno izvođenje drži i poetskim tekstom, lirikom, vizualnom poezijom; Ivan Rogić Nehajev transopusnimciklusom *Z-vuci* protkiva ostale cikluse i zbirke strategemom partiture razvlačeći ih u široke strofne pjesme ili ih iznutra "ozvučuje" raslovljavajući i sugerirajući apstraktni onomatopeizam⁴¹; Čegec u pjesmama u prozi toliko nagomilava imenovanja iz medijskog svijeta, posebice glazbe, da se konkretizira, konstituira te pokreće subjekt vremena odnosno mijenjanoga poetskog lika pripadnih glazbenih poetika; Vladović na notnim zapisima ili praznim partiturnim listovima izvodi određene agogične igre otvaranja i performativa; Branka Knežević uvodi i konkretizam boje te vlastoručno crtanog crtovlja; Dragojević pak, diverzira u matrice egzistencijalizma uočavajući višedimenzionalno oblikovan sustav znakova u kultiviranju tijela grada. Sve to može dovesti do tonalitnog istraživača Slamniga i onih njegovih gastarbajterizama iz *Dronte* s jedne strane, a i ranije *Barbare* s druge strane. Naime, "gastarbajterizmi" se razotkrivaju pri pokušaju čitanja, ali se estetski/začudnosno tek semantiziraju i "dižu" u graficipisanju. *Barbara* pak, već vizualno trešti u svom unutrašnjem ritmu, a auditivno se geste ponavljanja skandirano strukturiraju, no itekako je razotkrivena u napokon doslovnom aranžiranom uglazbljenju, koje je, rondologično rečeno, već savršeno upisano unutar sastavka samog.

UMJETNOST KONSTRUKTIVNOG PRISTUPA III. U POČETKU BIJAŠE RIJEČ ILI O POSTANKU PISMOVNE CIVILIZACIJE (I UZ PJESMU SNIMKA EZRE POUNDA U KAVEZU)

Kraj šezdesetih i početak sedamdesetih godina prošloga stoljeća vrijeme je kada na vrata književnosti kuca postmodernizam. (Pred)osjećanjem skoroga kraja, izmaka, javlja se želja za proširenjem tradicije, a originalnost i novina prestaju biti *in*, više nisu bitne, nisu ono primarno ni dominantno u nastanku književnoga djela jer naime, nisu moguće. Vrijeme je to

⁴¹ Ciklus *Z-vuci* i izgleda, grafikom i grafostilistikom kao (febrilna i fingirana) vrulja: uvlači, napuhuje i ispušta ali lagano i apstraktno, u smjeni sa semantizacijom zažarenih i opasnih atmosfera, iako se poneka riječ prepoznaje, naravno s tim da ju ili ranije ili poslije raslovljuje (utišava/ u utihu), ili/i prije i kasnije pretvara u buku/jeku nekih prijetnja i laži (vidjeti pjesmu *algoritam za uranski ram*).

dekonstruiranja i renoviranja poezije skidanjem s mita o originalu – i to iskušavanjem tehnologije.

Kao jedan od mogućih načina renovacije i detroniranja originalnosti moguće je promatrati proces svojevrsnog izvrtanja slova – igranja jezikom, tj. istoslovno sastavljenim označiteljima međusobno tako kombinirano postavljenima da tvore svojevrsne osamostaljene (potencijalno dakako opasne) zezalice (kao što je to najekstenzivniji slučaj u palindromu kod Dubravke Oraić Tolić u dijelovima poeme *1991. Rim i mir ili ono: I vise sivi Isusi te Jarki kraj*).

ISKUSTVO TEKSTA

Jedan drugi mogući način detroniranja originalnosti i općenito ideje i mogućnosti Izuma, autoriteta, bilo bi ludističko poigravanje književnosti s nekim dugim umjetnostima i njihovim kodovima. Tom se strategijom detronira i pojam lektire i ono lekturirano – dakle sam tekst koji je u kakvu kontekstu uvijek, osobito kada kontekst držimo prostorom, a ne vremenom. Poigravanje partiturama i, općenito, glazbom kao umjetnosti bio bi samo jedan od takvih mogućih načina. Riječ je o poigravanju koje pri imenovanju interesa za glazbu obavlja složenu zabavljenost prijelazom vremena (glazbena ostvaraja) u prostor (partiture), odnosno, kada je usmjereno baš grafičkim listovima, ispisanih ili ne ispisanih partitura, onda se obavlja složena igra palimpsesta, rasprostorenja, gdje je od najvećega interesa struktura ronda.

Posebno je važno naglasiti i istaknuti kako se takvi tekstovi potpuno opiru vrijednosnome sudu jer ne postoji prethodno iskustvo iz kojega bi bilo moguće izvući mjerilo. Upravo je zbog toga takvu poeziju moguće nazvati konkretnom poezijom jer postoji konkretno mjerilo za jedan tekst, mjerilo za svaki pojedini tekst, tako se dehijerarhizira kontekst. Jer riječ je o onom mjerilu koje sam taj tekst zadaje iz svoje deskriptibilnosti. Što je ona otvorenija, to je produktivnost čitanja bliža užiću.

Osjetljivost za više kodova istovremeno, više umjetnosti – prije svega književnost i glazbu – osobitost je brojnih pjesničkih ostvarenja nastalih u tom vremenu. Jako osjećanje početka kraja stoljeća i potrošenosti vodi do pokušaja traženja utočišta u pjesničkoj slobodi – slobodi da se u bilo koju od tekstualnih struktura (forma, tematsko-motivska, stilska i subjektna) unese sve što se želi. Glazba uopće, i partiture kao njezin dio, na razne se načine provlače kroz te četiri razine, a uopćeno bismo mogli reći kako ih je moguće iščitavati sintaktičko-semantički te strukturalistički.

ISKUSTVO TEKSTA II.

Tako se u Čegecovim pjesmama *It's only rock & roll* te *O. K. oblaci za prozor Marcela Duchampa* koncentriranim semantičkim čitanjem, izdvajanjem i razumijevanjem sintagmi i interpunkcijskih znakova, stvara interpretacija pomoću koje glazbu uopće prepoznamo i primamo na sintaktičko-semantički način. Okrećući se renovaciji u vidu retrospekcije kao jedine artificijelne moći, esejistično šireći glazbenu tradiciju, tj. ono što možemo razumjeti kao glazbenu tradiciju, Čegec teoretizira u svojoj malorečeničnoj proznoj *It's only rock & roll* o stanju predmilenijskoga kraja, dok u stihičnoj *O. K. oblaci za prozor Marcela Duchampa* priznaje vlastitu prazninu uz reminiscencije na glazbenu povijest, tj. evociranje slika svojevrsnih glazbenih smrti koje su dovele do ispražnjenja.

U Dragojevićevoj se *Na pločniku* deskripcija – grafički signalizirana kao partiturna struktura (zebra na pločniku kao partitura) – iščitava sintaktičko-semantički i to na način da se otkrivaju dijelovi stvarnosti koji su zbog poznavanja i stalnoga komunikacijskog trošenja postali previđeni, neviđeni, a Dragojevićeva ih pjesma nastoji osvježiti, renovirati ih i p(r)okazati.

Vladovićeve partiturne *Luk i voda* te *Händelov krug* kao takve se strukturalistički iščitavaju i to na način prvotnoga deskribiranja svih korištenih sastavnica. Računajući kako uvijek postoji određena sloboda onoga koji partituru zapisuje te sloboda odstupanja od onoga što partitura propisuje, partitura grafički može biti predočena na razne načine. Notno može poslužiti verbalnom kao fingirana dopuna, kao lažni smjerokaz za ono što je čitanjem potrebno otkriti, ali i obrnuto – pa tako Vladovićeve *Luk i voda* možda zapravo služi za uvježbavanje, za upjevanje pred izvedbu *Händelovoga kruga*. Unutar svijeta pjesme ono verbalno, slovno, ponekad možda nije dovoljno jako da bi preuzelo cjelokupnu semantičnost pa je potrebno posegnuti i za notnim, koje će aktivirati čitateljevo ne/poznavanje osnova glazbene kulture te provocirati u recepciji. Takva suzdržana verbalnost ide u korist grafičkoga, notnog zapisa, no to ne znači nužno da se tom redukcijom, a onda i dominacijom jednoga koda povećava semantička dostupnost, razumljivost cijele stvari, cijele pjesme. Tako u dijelu ciklusa *Eeja Branke Knežević Slijepčević* suzdržana slovnost samo dodatno otežava razumljivost pjesme te kao da na neki način predstavlja zabranu potencijalnoga izvođenja i "copy-pasteanja" štiteći autoričinu montažnu dosjetljivost. Na vrlo se sličan način strukturalistički (ne)iščitavaju i Detonijeve pjesme, zapravo partiture njegovih skladbi, *Drama slova A* te *Zabrane iz De Musica* 1973. koje je i glazbeno javno izvodio uz komorni orkestar.

Stojevićev pak sonetni vijenac *Ondina bez magistrala*, za razliku od dosad navedenih ostvarenja kroz koja su glazba i partiturnost čitljive ili sintaktičko-semantički ili strukturalistički, ide iz krajnosti u krajnost – kako odmiče prema kraju, koji nema magistrale, tako se partiturnost iz čisto semantičko-sintaktičke konvencionalnosti, kroz gradiranu metajezičnost, isprva postupno preobražava u strukturalističku da bi prema kraju prešla u potpuno poststrukturalističku.

Mogla bi se izvesti zaključak kako miješanje kodova može olakšati ili otežati razumljivost neke pojedine pjesme, no istovremeno se postavlja pitanje je li razumljivost uopće bitna, ne vraća li se umjetnost sebi upravo radi sebe same te želi li se višeumjetničkim kombiniranjem tipa "od-svega-po-malo" postići ekonomičnost ili entropičnost...

PROSTOR AVANGARDE

S naslovom *U početku bijaše Riječ*, koji na prvu loptu asocijativno povezujemo s Proslavom Ivanova evanđelja (*Biblija*) složiti će se ne samo teolozi-znanstvenici i vjernici-kršćani-laici, nego i suvremeni književni teoretičari (A. Flaker) i književni antropolozi (M. de Certeau). Dok će Flaker riječi dati prvenstvo u odnosu na drugi medij – medij slike, ne negirajući pri tom da su postojala razdoblja kad je slika značila više od riječi (npr. barok)⁴², de Certeau će ovu problematiku promišljati iz teološke i književnoantropološke (post)strukturalističke perspektive. On će, služeći se desausseurovskom distinkcijom jezik – govor kao instrumentarijem i osnovom svojeg teoretiziranja, tvrditi kako je *Biblija*, odnosno "Sveto Pismo, do 16.-17. st. govorilo, bio glas koji je očekivao od čitatelja (zapravo, slušatelja) neku 'želju za slušanjem' o kojoj ovisi pristup istini, dok se danas ta Riječ ne čuje."⁴³ Obrat koji se dogodio rezultirao je promjenom odnosa prema jeziku koji je u svom kozmološkom i mitskom značenju prestao postojati pa je trebalo stvoriti "novi" jezik. Pozornost se stoga usmjerava na proces stvaranja/pisanja, iskazivanja kroz koji se pojedinac potvrđuje kao subjekt, a jezik se objektivizira. Naglasak se stavlja na činjenje jezika, čijim je nestankom subjekt izmješten. Čitanje i odgonetavanje značenja nije više u središtu zanimanja.

⁴² Iz intervjua, <http://www.vjesnik.hr/pdf/2000%5C06%5C24%5C17A17.PDF>

⁴³ Michel de Certeau, *Invencija svakodnevice*, Biblioteka Polilog, Zagreb, 2002., str. 207.

PROSTOR STRUKTURA

U prethodnom poglavlju utvrdilo se kako komunikacijski prostor jezika zamjenjuje neki drugi, prazni prostor koji treba osmisliti/ispuniti novim značenjem. U konkretnoj poeziji tu komunikativnu funkciju jezika (u smislu svakidašnjeg govora) zamjenjuje ili potiskuje u drugi plan estetička kvaliteta (piše komparatist Zoran Kravar) ostvarena prikazivačkom funkcijom lirske pjesme (K. Bühler). Vizualnost i akustičnost sugeriraju se grafičkim i leksičkim signifikantima. Umjetnik/stvaratelj je zapravo proizvođač koji manipulira jezičnom, ali i drugomedijskom materijom, ispitujući njezinu materijalnost i pre-simbolički stadij. I u konkretnoj poeziji i u partituri prisutan je spoj vizualnoga, akustičkog i jezičnog, čiji znakovni označitelji predstavljaju tragove likovnoga, glazbenog i književnog medija. Medijalnost ostvarena kroz konkretizam lirske pjesme i partiture svojevrsno je ispitivanje propusnosti granica pojedinih kodova. Premještanjem strukturnih jedinica iz jednog konteksta (koda) u drugi postiže se resemantizacija, tj. iznevjeruje recipijentovo očekivanje. Promišljajući partiturnost pjesničkih tekstova D. Detonija, B. Vladovića i B. Knežević Slijepčević može se uočiti kako se ona konkretizira/ opredmećuje na više načina:

1) partiture koje se pojavljuju u kodu (konkretno) poezije nisu "klasične" partiture koje su po definiciji *rukopisna ili tiskana notna zabilježba u kojoj se tekstovi različitih dionica s posebnim notnim crtovljem s pomoću zajedničkih taktih crta bilježe jedan ispod drugoga radi pregledne vizualne koordinacije* (Hrvatska opća enciklopedija).

U Detonijevim pjesmama *Drama slova A* i *Zabrane* iz *De Musica* 1973. uopće se ne poštuje grafičnost notnoga crtovlja kao zadani prostor, gotovo u potpunosti izostaju glazbene oznake, a čitanje/izvođenje takvoga teksta ne sugerira se ni horizontalno ni vertikalno. Likovnost se nameće kao primarni kôd viđenja, dok su glazbeni i jezični kôd prisutni u rudimentarnim naznakama, tj. njihovi znakovi se tek naziru kroz strukturni odnos linija, točaka kao slobodnih geometrijskih oblika na plohi. I ti slučajni geometrijski oblici pokušavaju stvoriti svojevrsnu iluziju prostora, negirati dvodimenzionalnost plohe stranice papira.

2) grafičnost notnog crtovlja poštuje se kao zadani prostor, ali glazbene oznake taktova, nota, ključeva i dr. izostaju. Primjer takve partiturnosti jesu pjesnički tekstovi *Luk i voda* B. Vladovića i pjesma *Eeja* sa stranice 139 iz zbirke Branke Knežević Slijepčević. Uz crtovlje kao grafički signifikant glazbenoga kôda, u oba se teksta javljaju i slovni/leksemski signifikanti jezičnoga kôda/medija. U odnosu na jezični kôd, razvija se prostornost/vizualnost/likovnost pjesme time što se sugerira horizontalno i vertikalno čitanje (*Luk i voda*), odnosno višesmjernost (*Eeja*).

3) grafičnost notnog crtovlja poštuje se, ali prostorna zadanost koja podrazumijeva njegovo vertikalno (jedno ispod drugog) bilježenje, zamjenjuje se kružnim bilježenjem. Uz glazbene oznake, koje uz notno crtovlje predstavljaju signifikante glazbenog kôda, u pjesmi B. Vladovića *Händelov krug* javljaju se i jezični signifikanti u leksemsko-sintagmatskom obliku (tu počni, a završi izvan kruga). Vizualnost i prostornost ostvaruje se geometrijskim oblikom kruga koji čini notno crtovlje, ali čitanje jezičnih signifikata ne poštuje linearnost jezičnoga znaka.

4) partiturnost u definicijskom značenju napušta se u potpunosti u tekstovima B. Knežević Slijepčević (*Eeja*, str. 198, 199, 200). Fonemski signifikanti sa svojom zvučnom/fonetskom slikom simuliraju glazbeni kôd, a njihovi strukturni rasporedi na ploham stranica tvoreći geometrijske likove kvadrata i trokuta negiraju dvodimenzionalnost plošne podloge i ostvaruju prostornost/vizualnost teksta (likovni kôd). Uz foneme, jezični kôd ostvaruje se i fusnotama.

PROSTOR PISMA

Kada 1970. godine Borben 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?

PROSTOR SUBJEKTA

Tako što će Vladović riječima i slovima predati prekoračujuće ovlasti. Njegove se pjesme ne će 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 tekstom. 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 sâmo svoje pismo kao potencijalno tranzicijsko u poststanje. Međutim, razlika će postajati sve intenzivnija i skupinska će tolerancija uskoro izgubiti strpljenje, a post-fenomenologijska potencija će se, usprkos sjajnoj pripremi kroz zbornike *Europska nova*

kritika i splitsku ediciju *Marko Marulić*, uzrujati, nesretno istovremeno i sinkronizirano, jednostavno – zajedno, s izvantekstualnom totalitaritarnom zbiljom.

Naime, Vladovićeva 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.

PROSTOR IZVEDBE

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 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 jedinstvenost – usputno i izravno piše stih o tom jednom valu. Naime, napisat će u prvoj zbirci Vladović pjesmu *Pokrenuti šljunak*:

*pokriven umirućom uvalom i bolnim morem
onemoćalom rukom stiščem vrat masline.
uvalom valom do skrušenja.
vale, vjerujem u tvoju trajnost.
šljunak će otjecati u ruke nezatečenih ribara.*

Riječ je o strategiji potpunoga individualizma, i playmakerske tekstualne nezavisnosti.

PROSTOR IZVEDBE II.

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 sintakto strukture 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 *suvre-*

meni pisci (s potpisom modernističkog urednika, naime i samog intrigantnog ludističkog pjesnika iz Splita, Srećka Lorgera):

*Da zna zora
da je vijeku bora
ne bi zora
bila noći mora
Da zna prozor
da je obzor
ne bi zorom
bio prozor*

*Da zna više
no što zna
ne bi lanac
bila vlas
koja dijeli
noć i dan*

*Da zna čovjek
da će reći av
ne bi lancu
bio vjeran pas*

Osim ovakvog 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.

Borben Vladović eksplicitno imenuje svoju poetiku. Naime, autorovu odluku za konkretizam javljaju njegove fotopjesme iz druge zbirke, koje, zapravo, dokumentiraju i neke rane autorove *akcije u prostoru* – svojevrsne multimedijske tekstove, jednostavnije nazvane *performanceom*.

PROSTOR IZVEDBE III.

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, pučko-crkvene proslave, velesajamsku gužvu.

Vladović će, nadalje, računati, i u kasnijim zbirka, na slobodu koju tradicijski šalje povijesna *ars combinatoria*, pa će se dobro zabaviti opasnom improvizacijskom energijom jazz-a, uvažiti će Elvisa Presleyja kao duhovnu i duhovitu inspiraciju, poslušati 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 – koreografiju, dakako računajući na barem minimalan čitateljev sluh.

III. KULTUROLOŠKI KONTEKST

4. U Osijeku, u kafiću Valentino – stanje mimo tranzicije – tekstualnost i izvantekstualnost suvremenog hrvatskog pjesništva i proze

Silnice mimo tranzicije, tekstualnost i izvantekstualnost suvremenog hrvatskog pjesništva i proze – rat i mir hrvatskog tranzicijskog fantazma. Ili: je li metafora savršeni zločin?

TERMINOLOŠKI I METODOLOŠKI PROSTOR

Hrvatsku je književnost jako nesimetrično promatrati u odnosu na tranzicijske tendencije u ostalim istočnim srednjoeuropskim zemljama⁴⁴. Postoji za to i "nulti razlog", metodologijski, a zatim i još tri-četiri unutar već prihvaćenog zadatka sagledavanja slike stanja. Izložiti je ekspoziciju za metodologijski razlog:

Visoko društvo, nisko društvo, umjetničko društvo, šljam... Ljudi se kao ovce guraju da upadnu tamo gdje misle da pripadaju; ili gdje ih se bezvoljno uvuče!...

Tako piše izvanstrujaški hrvatski prozaik Mirko Ćurić u postratnoj prozi *Povratak u doba jazz-a* iz 1996. Roman lakom, proznom, romanesknom rukom, prati stanje posttraumatskog subjekta bivšeg ratnika, bivšeg košarkaša, osobe koja iz gradića prislonjena uz front seli u centar, u Zagreb, u zasljepljujuću svjetlost predziđa Europe, očekujući napokon postati nešto buduće.

Posttraumatski – to ovdje izgleda ključnom riječju. Određene skupine teoretičara su rabile *suspence*, znan iz Hitchcockovih filmova, u tom

⁴⁴ A recimo kako je i mađarsko iskustvo s tim fenomenom vrlo parcijalno. Roland Oresik primjerice, izrazito suzdržan prema tom terminu, slično kao i njegov suradnik Zoltan Virag, tek kroz zagradu, ipak upozorava: "Iako se taj problem pojavio, ali ne globalno, već samo kod nekih autora, tako npr. Endre Kukorelly, Attila Balazs, Otto Tolnai, Sandor Tar (on je bio špijun, dosta je pisao o tom svom lošem iskustvu). Međutim, kritičari prvenstveno pristupaju naratološki tim djelima, ili ih gledaju u kontekstu povijesti mađarske književnosti, u kontekstu moderniteta ili postmoderniteta (no, možda bi to isto mogla biti neka tranzicijska odlika?)...".

novom kontekstu, gdje izvjesna *napetost u porastu* pokriva stanje konstantne nestabilnosti i iščekivanja, što ne isključuje problematizaciju ravnodušnosti. No obje, napetost i ravnodušnost, kao da su se odbile ogledati u svojoj katarzi.

Netom eksponirani, metodologijski je razlog ponajviše plodan u približavanju usporedivosti metaknjiževnih nacionalnih scena. Naime, taj metodologijski razlog zapravo je jedna obična radna sumnja koja je početno jedino sigurna u različitost (u samu sebe?). Ta se sumnja disperzira i na pitanje jesu li te, relativno suvremene, književne prakse, ne samo u Hrvatskoj, uopće uočljivije odgovarale na izvantekstualni tijek povijesti, odnosno suvremenosti. Jesu li nekako reagirale? Jesu li bile sklone i trans-tekstualnosti? Jesu li progovorile uzajamno? Upitno je mogu li se velike povijesne promjene u pojedinim istočnoeuropskim zemljama Srednje Europe, napose u Hrvatskoj, uopće držati uhvatljivim od književnosti⁴⁵ koja, iako je u tom trenutku već dobro utvrđena u znanju dobre izvedbe figura *obaveznog sastava*⁴⁶. Naime, uz humorizam parabolčnosti ili pseudokritičke sociobenignosti, da je "samo" zapravo svojevrstan neobidermajer, ipak kao da nije obvezna odgovarati nikakvim vanjskim zbiljama političkih zadataka, kolikogod zbilja bila "jaka". Ili se radi o predborghesovskoj fantastici same stvarnosti, koja beskompromisno porazuje imaginaciju gdje, kad i kako god može?

A da ta eskivaža nije, ni u samo nešto starijoj, a doglednijoj povijesti književnosti, nepoznata, pokazuje i primjer izbjegavanja ili ismijavanja lojalizma, u tom kontekstnom trenutku itekako aktivnim, vladajućim ideo-

⁴⁵ O jednome je specifičnom poljskom dijelu razloga promišljao i Dariusz Nowacki, u tekstu *Nastavljanje i raznolikost* (časopis *Quorum*, temat *Europska kratka priča*, broj 5/6, Zagreb, 2000, str. 250-255.), kada osvjetljava scenu poljske proze devedesetih, govoreći: "Samo je na trenutak izgledalo da će devedesete biti desetljeće mladih, da će u "novoj" Poljskoj pobijediti nova književnost. Međutim, nikakav se književni prevrat nije dogodio, između ostaloga i zbog toga što je sačuvan, pa čak je i ojačao, autoritet pisaca starijih naraštaja.". Ta priča samo ukazuje na snagu polja ne samo izvanpoetskih nego i poetskih ideologija, koje su naučivši da "ne moraju slušati", upotrijebile konzervativne strategije, u stanju čak i velikih povijesnih promjena, da pobijede u tihom ratu poetičkih ideologija te da dignu oblak prašine pred eventualno konkurentnim novim snagama, pričinjavajući se istovremeno, s malim tematskim supstitucijama, da su slikari novih čitatelja. Humorizam prikaza *novih* birokrata i političara i njihov neznatno promijenjeni označiteljski izgovor, znao je vrlo uspješno ponovno upotrijebiti u hrvatskoj književnosti npr. Goran Tribuson, kao nesumnjivo uspješan slikar takvih portreta u prèthodnim socijalističkim okolnostima. Njega će pak promicati kritičari zapravo mlađe generacije, tridesetgodišnjaka i još koje godine više, koja u hrvatskoj književnosti uspješno upada u tržišnu ambiciju.

⁴⁶ Termin posuđen iz žanrovskog sustava kritike umjetničkog klizanja.

logijama u jeans-prozi Čangi Alojza Majetića iz 1963.:

...Za sad se, međutim, nećemo zadržavati na kosim očima. Iz nekih prozora vijore brigadne zastave. Vagoni su išarani crtarijama i natpisima. Mi gradimo auto-put – auto-put gradi nas. Crtež omladinca i prsate brigadirke. (Chirurgie estétique des mamelles.) Apstraktni crteži i šare. Lična imena. On voli nju, ona voli njega. Tko to čita taj je vol...

Dakle, kada se već prihvati problem snimanja hrvatske književnosti u kontekstu tranzicije (kraj osamdesetih, početak devedesetih), također je spomenuti tri-četiri faktografski najuočljivija razloga nesimetričnog ogleđanja hrvatskog s ostalim bliskim književnim korpusima: a) povijesne promjene izvantekstualnog konteksta nisu lako usporedive, osim s aspekta razlike (u prvom redu: rat i mir); b) ratno pismo u Hrvatskoj notorno je najuočljiviji korpus razlike, ali i samoj hrvatskoj književnoj povjesnici nije lako "uhvatljivo" (jer je to pismo samosvjesne privremenosti, privatnosti čak, svjedočenja sebe i bližnjih); c) pluralnost kao poetičko stanje u Hrvatskoj je otvoreno sedamdesetih⁴⁷, a već vrlo razvijeno osamdesetih⁴⁸; d) realizmi, npr. fabulativno poticani, kao izravno predmetna zaokupljanja suvremenosti, bilo šire socijalnom ili uže marginološkom, također u Hrvatskoj nastupaju ranije, osamdesetih. Međutim, traganje za uočljivijim međunarodnim usporedbama, točnije – predmetnoga interesa za tranziciju, najlakše može započeti u blizini realizama⁴⁹, drži i s mađarske strane Zoltan

⁴⁷ Remek djelo konkretističke pjesničke slobode je zbirka pjesama *Tekst* Branka Maleša iz 1978. Kasnije će, devedesetih, autor subjektivno biće svoje lirike nazvati *Trickster* kroz istoimenu zbirku šamanske dekonstrukcije pjesničkog lika, a reprezentirat će simulacrumski interes za Igru, kreacijom radosne mašte bijele magije. Te godine, 1978., tiskan je i lapidarni marginološki roman Saše Meršinjaka *Predstave na granici*, tu je i jeans Stjepana Tomaša *Građani u prvom koljenu*, te *Ciao, slinavci* Tita Bilopavlovića uz parabolični postjeans Antuna Šoljana *Drugi ljudi na mjesecu*.

⁴⁸ Dariusz Nowacki u već spomenutom tekstu kao jedinu pravu novinu uočava slijedeće: "...mnoštvo oblika – mnoštvo stilova i vrsta, golema različitost tema i tehnika pisanja..."

⁴⁹ Čini mi se da takvoj tematološkoj usporedivosti, no svakako preko razlike, svjedoči i zapis o, ponovno, hrvatskoj književnosti vrlo bliskoj, mađarskoj književnosti: "...nema (oštre/čvrste) cenzure. Radilo se o tome da smo imali "prijelazne" godine od sredine 80-ih. Do tada svi su (intelektualci?) znali otprilike o svemu, imali smo tzv. samizdat pa se i inače nekako znalo. Velika je bila razlika kada se iza 89-ih objavilo brojne knjige koje su prije cenzurirane (napr. Konrad Gyorgy, Hamvas Bela) i žurno su objavili i do tada "zabranjenu" književnost (Orwellov 1984, Animal Farm) itd. – ali smo ga imali i prije, na mađarskom, iz Vojvodine – Solženjicina, Kunderu itd.). Tržište knjige je bila potpuno nepregledno za najmanje 5-6 god. Iza 89. g. smo slobodno mogli pisati o stva-

Medve. Njima, ovdje, svakako treba dati i izvorni hrvatski poetološki kontekst, tako da nam se ovdje kretati većim dijelom i uz nerealističke modele – one modele koji nisu zainteresirani za laku usporedivost njihove tekstualne zbilje s izvantekstualnom slikom svijeta. Najizloženija tržištu, i to poglavito nacionalnom, institucija je kritičara, upozorava vodeći hrvatski teoretičar književnosti Vladimir Biti. Kritičar se kao subjekt između kulture i književnosti (doajen hrvatske kritike Branimir Donat postaje vlasnikom privatne izdavačke kuće, Tonko Maroević je akademikom, borhesovski kritičar Velimir Visković drži se skupe i visokobudžetne biblioteke *Vrhovi svjetske književnosti*, a kritičar iz *Quorumove* generacije Miroslav Mićanović, inače izvrstan neofenomenološki pjesnik-prozaik zbirkom npr. *Trajekt* iz 2004., naprosto puno i tjedno redovito prikazuje poeziju – u niskobudžetnom premda uglednom dnevniku, dok kritičarica nove generacije hrvatske proze Jagna Pogačnik piše dobro plaćene prikaze za najtiražniji hrvatski dnevnik, ali su visokooblikovane i posebno pribrane kritike nešto mlađih: Sanje Jukić, Igora Gajina i marginologa Daria Grgića) ima najpribližnije sagledavati kao subjekt u promjeni, subjekt u estetičkoj krizi, subjekt u potrazi za svojom jakom i plodnom pozicijom. Taj je aspekt ovdje tek uz rub interesa, ali je u javnosnoj praksi eticitet kritičara u strahovito islabljenoj poziciji i njegovo se, danas u Hrvatskoj – massmedijsko zalaganje za određene autorske učinke – neočekivano pokazuje najkonzervativnijim mehanizmom, promijenjenim u odnosu na trideset ranijih godina djelovanja kritike u književno-časopisnom miljeu, u kojemu je intertekstualna opuštenost bila jedina korpusna praksa koju je kritičar tražio u predlošcima i pokazivao u svojim pristupima.

...I sad, je li normalno, danas, na početku 21. stoljeća, da prostitutka ovredozira u stanu načelnika Antikorupcijskog odjela, neoženjenog i nekažnjavanog, zatim da u njegovoj ostavi murja pronađe kilu i pol heroína, i onda ga, logično, ćorkiraju, a novinari ga potom razotkriju kao narko njušku, a on na to elegantno, poput dima, zbríše iz ćorkke, ucmeka načelnika krimpola u njegovom omiljenom A ili C, ili S, ili nekoj sličnoj makini, i onda netragom nestane, i nikom ništa, je li to, dakle, normalno?

rima koje su bile do tada tabu-teme ali su bile oduvijek prisutne (Erdelj-Transilvania te položaj mađarske manjine u inozemstvu, pitanja anti/semitizma itd.) O komunizmu se pisalo ironično, a s vremenom katkad (pravom i lažnom) nostalgijom (Esterhazy, Kukuljeli, Garaczi, Parti Nagy Lajos, Csaplár Vilmos itd.). Sad, možemo reći, pričaju/pišu o anti/semitizmu (Nemeth Gabor, Korniss Mihály, Konrad) pa budući da je to "univerzalno pitanje" (ništa se može ni za ni protiv?), čini se da nije baš više tako užasno "zanimljivo". Što se "oblika/žanrova" itd. tiče, nema promjena ni u jednom trenutku..." Zoltan Medve, Pecs, 2004.

*Da, to je normalno. To je posve normalna stvar. To je najnormalnija stvar u Hrvatskoj, zanimljivoj zemlji na brdovitom Balkanu...*⁵⁰

PERIODIZACIJSKI PROSTOR RATNOG PISMA

Književno pismo početka devedesetih u Hrvatskoj – ratno pismo – definitivno odbacuje mogućnost hrvatskog paralel-slaloma na planu poticajnosti simbolizma emitirana iz rušenja Berlinskog zida, odnosno iz kompleksa navodnog odlaska autoritarizma Istoka pa čak književnost nije predmetno-tematski zainteresirana niti za veliku političku promjenu koja se dogodila dobivanjem samostalne države. Naime, specifične su ratne hrvatske okolnosti, često i strahovito agresivne linije fronta, proizvele niz malih hrvatskih gradića u "berlinske" sudbine – i to prije rušenja Zida, što se i na planu stvaralaštva konceptno osvijestilo. To potiče autorski individualizam i modernizam kakav je i tzv. Zapadni Berlin prije rušenja zida producirao. Usporedba je dakako krhka, i stanje u kojem se to događalo je srećom bilo kratko, ali je u toj kumulativnoj adrenalinskoj privremenosti izazvalo usporedive reakcije.

Veljko Barbieri primjerice 1992. piše o "malom Berlinu" kafića *Škorpija*, na osamdeset metara od fronta s hrvatske strane u slavonskom gradiću Pakracu. Slično pišu i Dario Topić te Davor Špišić 1991. o kafiću *Valentino* u Osijeku.

A kompleks Balkana drugi je redaktor i specifikator odnosa koji se radikalizira paradoksalnom pojavom jugonostalgije početkom novoga milenija. Postajući svojevrsan *Good Bye Lenin*-producent, ali usprkos ovoj filmskoj referenci, rascvao se poglavito na planu književnosti. Jugonostalgija je trip/hipnoza/ narkoza takve vrste sljepila ili nemoći viđenja, a proze pisane u tom ključu gotovo pa su "opijum za mase", pokušaj podilaska tržištu koje se nalazi natopljeno niskim kodovima subpučkih kulturnih percepcija, usklađenih jednim populistički utjecajnim goblenskim bastardom

⁵⁰ Edo Popović: *Plesačica iz Blue Bara*, Meandar, Zagreb, 2004., str. 26. Edo Popović ključno je ime hrvatske kratke priče iz osamdesetih, s tadašnjom knjigom *Ponoćni boogie* iz 1987., koja oblikuje loosersku sofistiku lika s ruba društva, kafičkog i uličnog šetača, istovremeno i romantičnog ljubavnog nesretnika. *Plesačica iz Blue Bara* kratak je roman koji pokazuje svojevrsnu "tranziciju" Popovićevih tematsko-stilskih interesa prema "heroinskoj dozi ironije i crnog humora", kako tvrdi Branko Ćegec. Popović priča s puno žargonizama, koji odbacuju ideju kakvog socio-angažmana glavnog pripovjedača, te ispostavljaju prijezir prema sceni mafijaško-političke zbilje, a globalnije podsjećaju da proza posljednjih desetak godina nema didaktike. Jer tržišna ideologija ne može držati etičku vodu. Pojam tranzicije je ionako iz repertoara kapitalističke ekonomije. No, niti zamjenska i bolja *transformacija* nije osobito plodna u estetskim poljima.

glazbene proizvodnje koji je najpreciznije imenovati turbofolksmusik. I to samo zato jer se tako zove i jer je to. Međutim, taj je tržišni plan loš jer oni recipijenti koji su najbrojniji konzumenti spomenutoga bastarda nemaju svijest o nostalgijijskoj citatnosti. Ideologijske implikacije sjećanja u ime nekog drugog nije ovdje potrebno posebno isticati. Ovdje se dakako ne radi o eksplicitnoj vezi teme i stila. Oni hoće samo žanr i medij svog bastarda, ne zamjećujući retroaktivno pritom koliko su oblikovani onime što oblikuju.

PERIODIZACIJSKI PROSTOR REALIZMA

Međutim, nije isključeno pokušati postaviti usporedbu s tranzicijskim okolnostima u istočnom dijelu Mitteleurope⁵¹, ako će se poglavito tražiti poetike bliske realističkim motivacijama – poetike u kojima se književnost bavi suvremenošću, i kada će se književnost smjeti baviti suvremenošću na način koji god izabere, bez paraboličkog i figurativnog zaobilazjenja koje baš suprotno – najintenzivnije želi govoriti o političkom užasu koji je izvantekstualno stanje stvari. Tako, hrvatski roman osamdesetih troši slike zbilje na krimi socijalizaciju priča, a kratka priča na signale odsuća, na redukciju, na balastno definiranje polja djelovanja marginalaca, koji su im ipak glavni interes (Jedini! – s jedno tri cigarete u ustima, odvratio bi svaki lik iz prôza Mate Bašića).

PERIODIZACIJSKI PREDPROSTOR

Hrvatska se književnost mijenjala u svojim strategijama vrlo intenzivno u proteklih tridesetak godina. Postoje bliži i dalji autorski opusi, postoje teško navucive sličnosti strategija na tekstualističke, konkretističke, fantastičarske, uz istovremeno tradicionalno realističke, ali tzv. liberalni soc-komunizam osamdesetih i početak rata devedesetih, onemogućit će paralel-slalom s posljedicama čistog i dogovornog postkomunizma srednjoeuropskih zemalja istočnoga bloka.

I nijedan hrvatski pisac ne će imati opravdanja za rečenice poput onih koje izgovara Semprun, češkim piscima: *Ako želite normalan život, morate zaboraviti*. Morat će se zahvatiti šire i reći: *ako želite normalan život morate oprostiti*. O zaboravu nikako ne može biti riječi. Sjećanje je u

⁵¹ Unutar korpusa ratnog pisma u Hrvatskoj se pojavljuje 1994. i zanimljiv roman Nedjeljka Fabria *Smrt Vronskog*, koji skraćuje i preskakuje ponešto od povijesnog vremena iz Tolstojeve *Ane Karenjine* i prebacuje završetak sudbine Vronskog u njegovu odluku biti dobrovoljcem na srpskoj strani u vukovarskoj bitci ("bitci za Hrvatsku", kako ju je imenovao svojom knjigom istaknuti autor publicističkog potkorpusa hrvatskog ratnog pisma Mladen Kevo; vidjeti u Mladen Kevo, *Rat za Hrvatsku*, Vinkovci/Osijek, 1992.).

razorenim okolnostima neusporediva gradbena materija. Poziv na gradnju kroz memoriju inicirat će Siniša Glavašević, odgovoriti Pavao Pavličić, zatim neumoljivi urbonostalgik Josip Cvenić i niz drugih.

Sociologija, kao i ekonomske znanosti u Hrvatskoj, primit će i reaplicirati nešto od terminoloških proučavanja koje se bogato razgranalo nad post-zidnom, mirno europeiziranom Mitteleuropom, međutim književnost i znanost o književnosti u Hrvatskoj će za takve reformske fokusacije biti nezainteresirane. Čak i uz primjerice uvođenje, riječima ekonomskog sociologa Antuna Šundalića, pojma transformacije umjesto tranzicije⁵². Ali ne regresija umjesto napretka, ne metonimija umjesto metafore. Hrvatska je situacija radije usporediva s košarkaškom igrom kojoj se napad zasniva na obrani, koja dakle, napada metaforički, braneći se transmutacijski i koja je puno ranije pripremila svoje kontranapade, nezadržive tranzicije autorske slobode jer su ipak bile izvan arbitarskih pravila istočnog modela. Odigralo ih je ponajprije pjesništvo i to tako što je značenja, ne samo izbacilo iz bavljenja prikazivačkim poslom iskustva prostora ili egzistencije, nego ih je čak i radikalno diglo mimo metafizike u metafiziku, ludističnu svijest pisma. Tako je umjesto ustrajne "ruske" košarkaške discipline, djelovala Igra. Austinovski rečeno, s konstativa prešlo se na performativ. Promjene, paradoksalno, kao da su krenule prije njih samih. Pjesništvo je u relaciji spram stvarnosti definitivno povelu s jedan, možda i dva nula. Kafićski – naručila se nova runda! Ne nova runda, nego novo piće! Ovdje je odgovoriti na pitanje ima li je tko platiti? I još točnije, zna li se cijena?

PERIODIZACIJSKI PREDPROSTOR II.

Za model poetičkih sloboda također, književnost se obrambeno pripremala još prije tridesetak godina⁵³ pa joj je novonastalo socio-stanje i ekonomski šareno-siva-polumafijaška suvremenost, kakvom se zabavlja uvodni Edo Popović, bila tek predmetnošću koju se daje – ako se baš nema o čem pametnijem pisati, a pametnija je i izazovnija svaka marginološka tema – sasvim otvoreno "napucati".

Hrvatska se poetološka sloboda rastvorila puno ranije nego što je mijenjanje u reakciji na kontekst postkomunizma kraja osamdesetih i početka devedesetih.

Ključni najavni vremenski odsječak kasnijih gustih promjena je

⁵² Antun Šundalić, *Od rezignacije do utočišta*, Osijek, 1999.

⁵³ Slučajno, upravo na prijelazu šezdesetih u sedamdesete košarkaške su ekipe s prostora bivše Jugoslavije počele pobjeđivati odgovarajuće sovjetske i poneku američku reprezentaciju. A Ivan Slamnig 1972. piše protopostmoderni roman *Bolja polovica hrabrosti*.

1968/72⁵⁴. Već tamo počinju, konceptno se i programatski omogućavaju velika razilaženja. Književnost uspješno iskorištava i pogrom hrvatskih slobodarskih političkih tendencija iz 1971. premda se tada rađa i pojam "hrvatske šutnje". Međutim, prije nego se nastavi osvjetljavati razloge i smjerove tih promjena i njihova umnoška, valja reći da je bez obzira na predviđenu raznolikost unutar nacionalnih polja, hrvatska književnost mimoišla bitne odrednice tranzicije kao reformskog polja promjena. Zato će zapravo hrvatskoj književnosti i njezinim čitateljima biti puno zanimljivije, nakon ratnoga i okoratnog iskustva 1991., pratiti velike promjene unutar pojedinih već višedesetljetnih autorskih opusa ili će sa zanimanjem pratiti veliku ekspanziju kratke priče⁵⁵ kao urbanitetnog estetsko-komunikacijskog žanra, nego što će biti moguće inzistirati na skupnijim tendencijama, makar i pluralizacije, tek u kraju osamdesetih. Sve će se, u smjeru pluralizacije, početi događati ranije. Hrvatsko pjesništvo će svo to vrijeme, sedamdesetih intertekstualno, *Quorumovo* pjesništvo osamdesetih inter i intra/ medijalno, devedesetih valjda "whatever"-simulakrumski, "nadopisivati" Barthesovo *Užice u tekstu*, iščekujući čitatelja sve do Tatjane Gromače i njezine zbirke *Nešto nije u redu?* iz 1999., napravljene od lakih egzistencijalističkih slika-fragmenta, iz nenametljivo sporedne životne pruge ženske sudbine. Muški se sugovornik nadopisao nekoliko godina poslije, osobito u žestokim neo-realističkim pjesmama Maria Brkljačića. Iznad njih preletjela je pričljivo-sanjiva albatroska poezija Tomice Bajsića, a kroz njegove pjesme pojava ljepote kao uzvišenog oblika eskapizma. Ovaj ratnik u svojim je stihovima otpočeo s gradnjom izgubljenih rajeva, neproputovanih putovanja džunglom imaginarnog. Izmicanje, opet. Uvijek.

PROSTOR RAZLIKE⁵⁶

Oslobodi se!⁵⁷ – najradije bi zajedno pjevali hrvatski pjesnici i prozaici koji na prijelazu šezdesetih u sedamdesete stupaju u književnost. Pjevali bi, konsekvantno ideji slobode, naglašenu međusobnu razliku pos-

⁵⁴ Možda je još točnije da je taj individualizirani nonkomformizam urbanog klapskog usamljenika progovorio kroz jeans-roman *Čangi*, Alojza Majetića 1963.

⁵⁵ Koja kreće 1983. natječajem tada najtiražnijeg omladinskog lista u bivšoj državi, novina *Polet*, natječajem koji je pozivao na bezuvjetno (nije bilo nikakvih naraštajnih ili formalno-profesionalnih preduvjeta) sudjelovanje u zborniku *64 priče na 29 redaka*.

⁵⁶ *Slovo razlike*, izuzetno je utjecajan zbornik radova objelodanjen u Zagrebu 1970. s prijevodima Jacquesa Derridaa, Maxa Bensea, Marshalla McLuhana, Vladimira Ja. Proppa, te nizom tada vrlo mladih hrvatskih teoretičara. Podnaslov zbornika je *Teorija pisanja*.

⁵⁷ Naslov pjesme glazbene skupine *Majke*, s njihova albuma *Milost* iz 1994., inače napisane suautorskom rukom ponajboljega pjesnika u prostoru hrvatske rock-glazbe devedesetih Gorana Bareta (nom. Goran Bare).

tavljene poetike, ali koja nije nedohvatna, nego se upravo počela ostvarivati. Stoga ipak pišu i ne pjevaju.

Istraživat će dakako, stoga – na prvi pogled – eskapističke tehnologije, u strožem smislu tekstualističke, i to a) pjesnici konkretizam, a b) prozaici borhesovsku ili orwellovsku ili kafkijansku fantastiku, koje ipak ne će biti bez odgovora na zbilju, na izvantekstualnu sliku svijeta, ali iz tzv. backupa, iz kontrastava. Naglašeno će slikanje društvenog konteksta pojačati osamdesetih. Makar i dekorativno, zbog reljefnije i naoko ambicioznije recepcije tada nastupajućih većih trivijalnih žanrova. Ali i strategijski. Ideologijski cenzor nije nadgledao elitom otpisane žanrove. Ovdje su krimići pisali i vrhunski pisci. Ili baš oni.

Pjesnik te nove generacije, Ivan Rogić Nehajev će 1971. napisati pjesmu *Ja*⁵⁸, kao sliku susreta fizičke i metafizičke tjelesnosti-duhovnosti, signalizirajući zemljopisno biće kao tijelo u trpnji povijesti⁵⁹:

Ja

ja je bol

ustrajati u hrvatskoj ustrajati je u ja

a pripeka je

bijelo je sunce: biskupa draškovića plašt

Ivan Kušan, već oformljeni autor do tih godina, 1971. pak bjelodani roman društvene satire *Toranj*, o političkoj, simbolički stimuliranoj, izgradnji potpuno nepotrebnog, a graditeljski neuspješnog tornja u malom gradiću, koji se zbog loše izvedenih radova i nakrivljuje, ali odmah bude politički "osmišljen" – proglašen po tome iskrivljenju izuzetnim. Pjesnik i znanstvenik Ivan Slamnig pak također, već tada autor akademičke karijere, 1972. bjelodani svoj roman *Bolja polovica hrabrosti*, u kojemu postmodernom intuicijom susreće i kolažira dva diskursa – sentimentalni roman devetnaestog stoljeća i *jeans-proznu* urbanu priču o "klapi", minikolektivu koji svoju socijalnu fabulu socijalističke zbilje trpi karakterističnim mekim egzistencijalizmom. I jedan i drugi roman označit će kontekst, koji će sljedeća prozna generacija naoko poetički napuštati, ali će ga

⁵⁸ Ivan Rogić Nehajev: *Odlazak s Patmosa*, Razlog, Zagreb, 1971.

⁵⁹ Vrijeme nastanka ove pjesme se podudara s posljedicom radikalne političke čistke koju su hrvatski liberalniji političari doživjeli u proljeće 1971. kao posljedicu traženja da se uvede neka vrsta decentralizirane ekonomije unutar šest bivših republika SFRJ. Na takvo stanje književnost odgovara, sukladno globalnoj Djeci Cvijeća, prividnim eskapizmom poetika. A zapravo su, neslobodi izvantekstualnosne povijesne zbilje, poslali umnoženo stanje tekstualne slobode.

u tematskom smislu itekako potražiti u osamdesetima⁶⁰, još naglašenije kada se približi kraj jednoga šireg egzistencijalnog konteksta, kakav je označen postsocijalističkim silnicama.

PERIODIZACIJSKI PROSTOR REALIZMA II.

Primjerice, pjesnik Zvonimir Mrkonjić, itekako već afirmiran ranih šezdesetih, piše 1982. pjesmu *Yugotourska*⁶¹, ludistički angažirano, upućeno označitelju tada najveće putničke agencije za različite prijelaze na prostoru bivše Jugoslavije. Iako je pjesma upućena označitelju, njezin je puno očitiji cilj označeno, ideologijski neizdrživa legura jugoslavenskog zajedništva⁶²:

Yugotourska

Putnicima Yugotoursa

*Gdje je zemlja Yugotourska?
Između Pariza, Rima, Istanbula,
Lisabona, Osla, Kurska,
gdje se koči tvoja ukinuta kula?*

*Zrak, brzo prebivališta
mnoštva tvojih hitrih zamjenika, cvjeta
portretima vođe, vrište
janjičarski mitraljesci s onog svijeta.
Jer balkanizacija je
tek progonstvo kivno iz platonske špilje,
Kolumbova mučka jaje*

⁶⁰ Sa Slamnigom je drukčije u njegovoj pjesničkoj proizvodnji gdje je njegov ludizam jako maštovit, tu ga mladi autori čitaju i u određenom smislu mu poetički afirmativno repliciraju.

⁶¹ Usporediti u knjizi izabranih pjesama Zvonimira Mrkonjića: *Maslina u čistopisu*, Altagama, Zagreb 2003.

⁶² Samo godinu prije smrti tadašnjeg predsjednika SFRJ Josipa Broza Tita, najutjecajniji glazbeni pjesnik (s petnaestak albuma) Branimir Johnny Štulić (1985. bjelodani zbirku pjesama *Big Beng*) piše pjesmu *Balkan*, koja postaje diljem tadašnje države najpopularniji znak svojevrsnog suburbanog zajedništva:

jednog dana nema me nikada ne dođem/prijatelje koje znam ne poznajem kad prođem/
kao da me nikada na svijetu nije bilo/kao da me njezino tijelo nije htilo//moja kita
miruje a furala bi furke/lepe dekle moderne ne padaju na zurke/brijem bradu brkove da
ličim na pankrte/još da imam fendera vidio bi svirke///balkane balkane moj budi mi
silan i dobro mi stoj///mi smo ljudi cigani sudbinom prokleti/uvijek neko oko nas dođe
pa nam prijeti/ni bendovi više nisu kao što su bili/moj se amaterski priprema da
snimi///balkane balkane moj budi mi silan i dobro mi stoj.

*Što projicira nam anadolske milje.
I dok Ezop nužno laje,
mi smo tekar vrijeme što guta fitilje.*

Dakle, od 1968. do 1972/3. na pjesničkoj se i proznoj hrvatskoj književnoj sceni pojavljuju autori koji se odguruju od prethodna dva modela – a) zaokupljenosti metaforom čudovišta-rata ili psihološkom introspekcijom poglavito, b) filozofične odnosno fenomenološke strategije. Znači, na taj se model "naslanjaju" i s tom energijom-informacijom, iz razvijene fenomenološke strategije, grade nove strategije. Ne avangardnom destrukcijom, nego dekonstrukcijom.

Jedno se razdoblje hrvatskog pjesništva završilo!, piše i postavlja performativ Zvonimir Mrkonjić 1971. u svojoj "kultnoj" monografiji i antologiji *Suvremeno hrvatsko pjesništvo*. Sam će, kao jak i isključiv pjesnik prethodne poetike šezdesetih, 1972. objaviti poetički oporučnu zbirku pjesama *Puncta*, i u njoj isijavati ideju te jezično-energetske čestice, *puncte*, odnosno intuitivnog atoma, prema posveti upućenoj djelu i ideji svjetskog fizičara Ruđera Boškovića⁶³.

Očigledno je, pjesnika će zanimati označiteljska jezična emisija, tzv. samoproizvodljivost, napose svijest intertekstualnosti. Nekakva čista poetska energija. Izvantekstualna zbilja ne! Kasnije će u ratnim okolnostima po posljednji put lucidno pjesnički reagirati i posegnuti za jezičnošću, neusporedivo lucidnije no što će više biti kao kritičar – koji je baš uspješno najavio promjene – sposoban promišljati išta osjetljivije iz konteksta postsedamdesetprvaških promjena. Sam je najavio promjene, a zatim ih više nije uspijevaos osvijetljavati. I time je, vlastitom nemoći, čvrsto posvjedočio točnost svojega performativa iz *Suvremenog hrvatskog pjesništva* 1971.

PERIODIZACIJSKI PREDPROSTOR III.

I drugi autori, posebice oni koji tek tada nastupaju (pjesnici: Josip Sever, Branimir Bošnjak, Ivan Rogić Nehajev, Dubravka Oraić, Milorad Stojević, Zvonko Maković, Slavko Jendričko, Borben Vladović, Branka Slijepčević; prozaici: Pavao Pavličić, Goran Tribuson, Stjepan Čuić, Dubravka Ugrešić, Drago Kekanović, Dubravko Jelačić Bužimski, Veljko Barbieri, Stjepan Tomaš) idu u potragu za igrom mimo interesa za izvantekstualne replike. Tako će se razvijati svojevrsna tekstualnost kao šira strategija,

⁶³ Usporediti u pogovoru izabranih pjesama Zvonimira Mrkonjića, interpretacijsku sintetiku Tonka Maroevića.

pjesnike će se imenovati konkretistima i skripturalistima⁶⁴, a prozaике fantastičarima-borhesovcima-orwellovcima.

Te su strategije uvod u potpuni, individualizirano autorski⁶⁵, razvod poetika sljedećih triju desetljeća. Međutim, autori u svojem poetološkom razlazu tijekom sedamdesetih i početkom osamdesetih, počinju osjećati i potrebu čitatelja, dakako prozaici mnogo više, a pjesnici – programatskom afigurom, navodne nezainteresiranosti za čitatelja. A zapravo njegovu oslobođenju od mučenja razumijevanjem. Tako se na kraju sedamdesetih pjesništvo bliži neželjenom čitatelju apsurdističnom humorizacijom i intermedijalnošću, a proza u osamdesetima kreće u projekt ispitivanja trivijale. Cijelo će zatim desetljeće osamdesetih trajati kritički razgovori o krizi hrvatske proze u paradoksalnoj paraleli s nastajanjem "nove fabulativnosti" npr. romanesknog opusa Pavla Pavličića u nekih četrdeset romana, poglavito krimića, odnosno proze detekcije, ali i nostalgijske fantastike. Taj će mu fabulativno i opuštenu raspoloženi žanr međutim stalno služiti i za nenametljive, a naoko i jasne socijalne slike, koje signaliziraju ružan politički kontekst, ali se dakako ne odlučuju izravno i vulgarno izricati angažman. Početkom devedesetih Pavličić piše zavičajne prozne tekstove-knjige, koje smještaju priče nostalgije-prostorne rekonstrukcije, u njegov rodni Vukovar⁶⁶.

U odlukama seliti od trivijalnih žanrova do specifičnog udjela u stajnju nakon 1991. će mu se jedva nešto manje plodno pridružiti i Goran Tribuson sličnim promjenama, pišući, uostalom kao i Pavličić, i generacijsku prozu, primjerice *post-jeans Polagana predaja* 1984., u kojemu glavni lik upropaštene političke karijere kao neki pikaro vozi loš automobil jadranskom magistralom, sluša Toma Waitsa i sanja odlazak na koncert *Rolling Stonesa*.

Pisac iz iste generacije Veljko Barbieri će nakon orwellovskog romana *Trojanski konj* iz 1980., krenuti u erotološke i gurmanološke fikcije, ali će 1996. objaviti izvrsnu ratnu prozu *Tko je sa mnom palio kukuruz*, reljefno ispričanu dokumentarnu prozu prepunu imena, podataka i notorne osobne, ptolomejske, svakidašnjice, a ne ravnodušne univerzalizacije.

Osamdesetih će ipak najvažniji posao odraditi kratka priča koja će uvesti geste intra i interfabulativnosti, intenzitet spot-estetike, pa će Stani-

⁶⁴ Takav je osobiti opus pjesnika i esejista, derridaovca i lacanovca Darka Kolibaša, koji 1969. piše zbirku pjesama *Rez*.

⁶⁵ Usporediti uvođenje te teze u esejističkoj knjizi Branka Čegeca *Fantom slobode*, Zagreb, 1994.

⁶⁶ Putopis *Dunav* 1990. i *Nevidljivo pismo* 1993., kao i niz drugih njegovih vukovarskih "albuma" sjećanja.

slav Habjan, Edo Popović, Edo Budiša, Carmen Klein, izvanserijski ratni pisac askepticizma i okrutne dobrote Siniša Glavašević te devedesetih Zoran Ferić, erotologica Marinela, interdiskurzivni⁶⁷ Stanko Andrić (njegov roman *Simurg* iz 2004. proza je magijske lakoće, neautoritarnog subjekta, krajnje rafinirane i meke ruke, koja čitatelja prije svega ostaloga matira stilom) kao i Željko Zorica, uvesti zahtjevnju, razigranu i estetski komunikativnu scenu kratkih i snažnih "zakucavanja" popularne recepcije.

PROSTORI POETIKE

Očekivano, među prvima u Hrvatskoj, 1991. kada počinje rat za Hrvatsku, baš Mrkonjić, precizno-humorni kritik balkanizacije, piše pjesme u prozi. Naslovljuje ih *Put u Dalj* i jezično osvježuje rasterećenje, konotativnost frazema i toponimskih referenci koje se medijski često pojavljuju u vijestima o događajima na ratištu (pjesme: *Krava, Krmača, Uzbuna, Sklonište, Bolnica, Primirje, Krunica, Smrtonosni teret, Ranjenici, Konvoji, Neprijatelj, Zvonici, Kukuruz, Laž, Bojišnica, Vrećica, Posljednji pedalj, Geleri...*). Osim što se odlučuje u ratnim okolnostima ne odustati od pisanja poezije, ipak se žanrovski odlučuje za prozu u "proznom" vremenu. Slično će učiniti i Ivan Rogić Nehajev ciklusima s početka 1992. naslovljenim *Osnove uranometrije*⁶⁸, nimalo slučajno, također autor kojega kritika čita lirskim energologom i energomanom. Naslovna pjesma Mrkonjićeve zbirke glasi:

Put u Dalj

Taj nagli suvišak anđela, oluja anđeoska na vrhu rajske igle. Koja bešćutno probada.

Bog i Hrvati razmjenjuju taoce: glava uspravljenih kundacima, izrezbarenih rebara, začavanih nokata, izvađenih srdaca kao licitara, škapulara, moćnika – krijepe nas vidjelom s one strane.

U hladnjačama vraćaju nam se ružoprsti predznaci iz koje to zimljive budućnosti.

U priklanim preobrazbama kruha i vina – Vjera, Ufanje, Ljubav prinosit će se dokle bude roda i koljena.

Sniježi po iskopanim Gospinim očima među suznim gorjima.

Dospijeva se, Dalj, sve bliži.

⁶⁷ Zapaža lucidni stilističar Krešimir Bagić u uvodniku antlogije hrvatske kratke priče *Goli grad*, Zagreb, 2003.

⁶⁸ Nakon časopisnog pojavljivanja 1992., uknjigovljeno u zbirku istoga imena *Osnove uranometrije*, Lunapark, Zagreb, 1994.

Ratno pismo koje će se pojaviti u Hrvatskoj 1991. programski je filter dviju glavnih strategija i renovator već postojećih poetika. Pokazuje se značajna semiotička pismenost tzv. tekstualista, modernista ili čak eksperimentatora jer njihova standardna zainteresiranost za svijest teksta, pogled bića teksta i njegovu konkretnu omogućavaju artikuliran nastup dokumentarizma. Dakle, "filter strategija" ponaša se dvojako⁶⁹. Tradicionalniji autori ratnim okolnostima odgovaraju apelima i zgroženošću, kopaju po povijesnoj trpnji, te hrabre i traže sućut ili intervenciju konteksta (Antun Šoljan, Tomislav Durbešić, Vlado Gotovac, Luko Paljetak, Pajo Kanižaj...), često se izražavaju kroz stihove, a modernistički autori uzimaju svoje pismo u ruke i okreću se uronjenosti nosom u zbilju, dobro poznavajući tragove stvaralaštva povijesne zbilje (npr. cijeli kompleks Dubrovnik), upozoravajući u prvom redu na pokušaj kulturocida ili artocida, često se izražavajući atipičnim kolumnama (Slavko Jendričko, Branko Maleš, Branko Čegec, koji iskorištavaju "priliku" i iz kolumnističkoga suverenog razbijanja ratne sprege gluposti i zla – izvlače eruditskoenergetske spinove osvjetljavanja pozicije novoga intelektualca, nudeći umijeće libero-igrača individualiteta), žanrom nastavljanja, a vrlo rijetko stihovima (zamjerno eksplozivni i precizni snimatelji: Slavko Jendričko, Tomislav Domović, Delimir Rešicki, Sead Begović, Kornelija Pandžić, besknjigovni Elio Pane-la...). Snimaju stanje stvari iz najveće moguće blizine, pohranjuju podatke i jasno govore da ne će dopustiti nikakav falsifikat tih podataka, bilo kojoj dolazećoj vladajućoj ideologiji (primjerice, to ističe multidisciplinarni fanzinski projekt *Noise Slawonische Kunst*).

Tradicionalni autori pokušavaju humanitarno prizvati i utjeloviti fikciju kontekstne pomoći, a modernistički odlučuju biti osvjestiteljima krilatice *Postoji samo privatna gesta!*. Stoga stvaraju i iznutra, na sceni domicilnog prostora, potiču na djelovanje sve vrste umjetničkoga pisma, kulturne djelatnosti i massmedijske pratnje. Ali ratna stvarnost nije ulazila u fikcijske tvorbe, osim u iznimkama hrvatski je autor odbio pisati svoju *Lelejsku goru*, on kao da je, među ostalim, ratovao i protiv nje kao konceptnog ili bilo kakvog drugog zagovora. Bio je rat, i s državom se, htjelo se to čuti ili ne, nije hofiralo. Za mjerodavno kazivanje imao je dostajati za prvu, možda i drugu ruku, dokument – hladno prozno ogledalo.

Sve konotativno napregnute značajke rezigniranog, ali neupitno zapisanog intelektualističkog ogorčenja i aherojske autociničnosti nose knjige

⁶⁹ Uz fenomen manifesta, treba reći da njegov učinak i njegovu semantičku emisiju treba čitati ne u najavljenim učincima iz manifestnih redaka, nego u samoj semantičkoj kompresiji tekstova-manifesta kao estetema, dakle s učinkom sličnim futurizmu. (Marinetti je pisao puno bolje manifeste nego pjesme ili romane.)

zadarske književnice Helene Peričić (knjigu podnaslovljenu/dnevnički zapisi, članci, pisma/, a naslovljenu *O riđanu, Petru i Pavlu* bjelodani 2006.), koja u najužim ratnim okolnostima (1991.-1995.) piše dnevnik, rađa, prati poginule i prebrzo umrle, psp-ijem ubijene, javlja se u nastavcima u radijskim emisijama, piše drame, književnoznanstvene radove, pisma prijateljicama i prijateljima, jasno shvaća iracionalnost povijesne zbilje, muči se s demetaforizacijskim procesom pisma koje usprkos stihovnoj osjetljivosti, vibrira u nefigurativnom detonacijskom prostoru i naginje u oštriju prozu.

Jača od svih recepcijskih odlika ratnoga pisma njegova je samo-svijest privremenosti, pohranjena na spoznaju "slike svijeta" u kojoj se kontekstno rat događa.

Primjerice tu, bitno tragičnu presvijest, osječka pjesnikinja i rock-pjevačica Daliborka Lakotić ispjevava 1991. stihom *the heroic world is distant now!* Žanrovi su mimorodovski i transmedijalni, u najboljim svojim ostvarenjima⁷⁰, i povijest književnosti gotovo da je nesposobna uhvatiti to ne malo produkcijsko polje od 1991. do 1994./95.

PROSTORI POETIKE II.

Takva zaokupljenost fakticitetom, dokumentom, intenzivno, sekundarno i plodno aktivira i žanr autobiografije, i to svih vrsta spisatelja, amaterskih i profesionalnih, od književnika do kućanica i političara. Opsežnu studiju o tome piše mlađa znanstvenica Helena Sablić Tomić knjigom *Intimno i javno*⁷¹. Potraga za potvrdama i tragovima identiteta "prevodi" pjesničku, može se reći programatsku, jezikoslovno motiviranu, poruku tekstualističke strategije, iz stihova neogezistencijalističkog postmodernista Zvonka Makovića, koja je 1981. glasila:

...lagati zašto ne, riječi su ionako proizvoljne...,

u osobit interfabulativni autobiografski rukopis prozaistice i književnoznanstvenice Julijane Matanović koja početkom devedesetih bjelodani, bestsellerski rasprodanu u osam dotiskivanih naklada, knjigu *Zašto sam vam lagala*.

⁷⁰ Siniša Glavašević: *Priče iz Vukovara*, Zagreb, 1992. Romanesko lagana, neambiciozna i nepretenciozna, uvjerljiva je dnevnička proza Ratka Cvetnića *Kratki izlet*, objavljena izvan korpusnog vremena ratnog pisma, te je često i izvan Hrvatske prevedena. Međutim, Glavaševićeve priče, pisane i telefaksom objelodanjivane iz vukovarske radio-postaje, za vrijeme napada na Grad, uz podatak dnevnoga glasnog čitanja tih priča ranjenicima iz bolničkog podruma, koji su koji sat kasnije zajedno s autorom pogubljeni, ostaju neusporedivo transcendentna tkanina energije pisma nemetafizičkog anđela.

⁷¹ Helena Sablić Tomić, *Intimno i javno*, Zagreb, 2003.

Zvonko Maković, premda osamdesetih skoro prozrim diskursom piše svoju stihovnu neogzistencijalnu sofistifikaciju, kada započinju ratne okolnosti – prelazi na pismo kolumne, kritike ideologije, autoritarizma i monumentalizma te se skoro odriče poezije. Eksplicitno to čini, odricanje od poezije, i Dubravka Oraić Tolić, koja uočava da je njena fragmentna palindromska poema *I vise sivi Isusi* koju je pisala početkom osamdesetih – predvidjela slike ratne destrukcije Zagreba iz 1991. te se avagardističkom gestom odriče autorstva stihova u knjizi *Palindromska apokalipsa* 1996.

Pjesnik Delimir Rešicki, autor lirskog "tamnog zvuka" primjerice zbirkom *Sretne ulice* iz 1987, početkom će devedesetih objaviti proznu knjigu *Sagrada familia*, uza svu atmosferičnost montaže, "zaprljanu" i autobiografskom poantom.

Humorizam pak, konkretističkog osvajanja države i zbilje koja stanuje u svakodnevici susreta u samoposluživanju, postat će fantastična sofistikaćijska motivika za kulturnu pjesničku knjigu sredine osamdesetih *Praksa laži* Branka Maleša iz 1985.

PROSTOR ISKUSTVA EGZILA

Uglavnom, stižu devedesete i iz Hrvatske se samoistjeruju neke spisateljice, koje time izuzetno uspješno skreću zgroženost i pozornost inozemlja, na talent koji je neupitan, ali objektivno nije ništa veći od niza drugih autora i autorica koji su naprosto i u ratnim i poratnim okolnostima ostali djelovati u Hrvatskoj. Riječ je o Dubravki Ugrešić i Slavenki Drakulić, koje se klasično modernistički igraju groteskom, hiperbolom, apsurdom i humornom nostalgijom s erotičnim dozama privlačne egzilne ideologije te nehotice postaju vrlo ugledne hrvatske spisateljice u inozemstvu.

Tu su i hrvatski pisci koji su zbog ratnih okolnosti prešli iz svojega zavičajnog prostora Bosne i Hercegovine u prostor hrvatske države (profinjeni fenomenolog bosanskog zavičaja Josip Lovrenović), i tu se dobro, neki i vrlo agresivno "uklopili", karakterističnim gardom osobe osjetljive i uskraćene lagodnije egzistencije. Oni preokreću loše u dobre okolnosti pa recimo Miljenko Jergović piše 1994. vrlo uspješnu, višestruko prevedenu, knjigu priča o ratnim fragmentima života u opkoljenom gradu *Sarajevski Marlboro*. Velibor Čolić, "hrvatski Burroughs", autor najboljeg hrvatskog romana u stihovima svih vremena, naime naslova *Madrid, Granada ili bilokoji drugi grad* iz 1988., odlazi iz Bosne pak u Francusku, gdje nastavlja solidnu karijeru pisanja na francuskom jeziku. U Hrvatskoj iz tiska izlaze i knjige koje ne pretendiraju na nacionalno uklapanje, ali ostavljaju sofisticiranu informaciju o produktivnom biću modernizma u destruk-

tivnim okolnostima. Ponajbolji primjer takve knjige je pop-kulterski *Sarajevo Blues* Semezdina Mehmedinovića iz 1995.

PROSTOR ISKUSTVA EGZILA II.

Uz fenomen egzila svakako je spomenuti reintegraciju nacionalnoga književnoga pisma u recepciju korpusa suvremene hrvatske književnosti. Taj je posao prvo obavljen na povratku iz južnoameričke sudbine izvrsne "ontheroad" poezije Borisa Marune početkom devedesetih, da bi se početkom tisućljeća također reintegracijskoj pozornosti nametnuo i autohtoni pjesnik-znanstvenik hrvatske nacionalne manjine iz Pečuha u Mađarskoj Stjepan Blažetin, zbirkom *Porcija besmisla* iz 2003., u čijem je okružju nastao i moderni hrvatski časopis u Budimpešti *Riječ*, uz pjesničku suradnju budimpeštanskog hrvatskog pisca i istaknutog slavističkog znanstvenika, ali i zatajnog književnika ludističke invencije Stjepana Lukača.

Stjepan Blažetin

on

*pogleda
stavlja
u album skuplja
riječi
(s)laže
u vodoravne redove
prlja
bjelinu šume
siječe*

Blažetin dakle, iz komunikacijski raspoloženo otvorene pozicije – jedine sveučilišne kroatističke katedre izvan Hrvatske – djeluje sporo i pouzdano, naime obvezom višestrukih paralelnih poslova (nastavnik, kulturni djelatnik, prevoditelj – tu je izdvojiti njegov rad na prijevodu minijatura mađarskog klasika sredine 20. stoljeća – Miklosa Radnotija, a prijevode mladog Esterhazyja svakako je signirati), među kojima pisanje pjesama povremeno kondenzira u pisanje manjih formi, vrlo moderno postmetafizičkih i konkretističnih. Dobiva i pristupnicu za formalno članstvo u Društvu književnika hrvatske.

Također se u hrvatskoj književnosti nakon ratnog i poratnog prekida, napokon ponovno čitaju ugledni književnici starije generacije iz Novog

Sada u Vojvodini, izvanredno sofisticirana pjesnikinja jezične subludističke osjetljivosti, eruditska tekstualistica Jasna Melvinger, kao i prozaik, pjesnik i romanopisac mekog šuta spram koša prepunog agresije iz global-lokalo-loških neravnopravnih obračuna – Petko Vojnić Purčar (primjerice romanom *Crvenokošci* otiskan nakon premijere 2002. i u Osijeku 2004.). O njihovu dvonakladničkom objelodanjivanju (Novi Sad – Zagreb) nekoliko zadnjih knjiga brine izdavačka kuća *Dora Krupićeva* Branimira Donata.

PERIODIZACIJSKI PROSTOR REALIZMA III.

Početak novoga milenija stižu i massmedijski poduprti novinari-pisci, autori osnovnoga posla u novinama, olake i protočne, brbljave stilistike, s puno visokotiražne novinske kritike koja ih podržava, naprosto iz kolegijalnih, ako već ne kakvih interesnijih razloga. Tematski i stilski oni su humorno uronjeni u suvremenost, u stanje žutog i divljeg predkapitalizma. Njihova skupinska međupodrška smišlja i FAK, tzv. "festival A književnosti", osnovan u Osijeku, koji nosi u kulturni vjetar i povećani interes publike za prozu (uspješno: Borivoj Radaković, Ante Tomić, Robert Perišić, Zoran Ferić, Rujana Jeger, Gordan Nuhanović, uz još niz slabih i zabavnih kulturnih likova). Ubrzo svi ti autori tranzitiraju na jaka urednička mjesta te potiču prevođenje i različita objavljivanja pod ovećim natjecajima i međunagradama.

Iz baš toga skupinskog programa izdvaja se vrsna hipohondarsko/groteskna proza Zorana Ferića, osobito zbirka priča *Andeo u ofsajdu* iz 2000. koja odrađuje najoštrije apsurdističnorealističke snimke toga novog proznog naleta. Alati koje ovaj autor rabi pokazuju se neobično prikladnima za obradu izmijenjenih okolnosti. Talent za humornost komunikacijskog mimoilaska nasljeđuje od već spominjanoga starijeg ludista Ivana Slamniga, poduprtog šoljanovskim osjećajem za nestvarno. Ferićev strah od AIDS-a djeluje i tranzicijskim integrativom.

U tom se kontekstu pojavljuje i Roman Simić koji tematski ili nominacijski seli priču u izvanhrvatski prostor, primjerice 2000. subrealističnim fado-romanom *Mjesto na kojem ćemo provesti noć*, a to čini i kao organizator izuzetno produktivnog Festivala kratke priče, koji kod zajedničkog producenta Nakladničke kuće MD tiska projektnu biblioteku *Živi jezici*, s dvadesetak nacionalnih antologija kratke priče (mađarsku, poljsku, talijansku, austrijsku, srpsku, slovensku, španjolsku, itd.).

Tomislav Zajec, pak, piše 1998. "hrvatski pulp-fiction", roman *Soba za razbijanje*, u kojemu se, na više nego solidno osvjetljenoj sociološkoj motivaciji – narativno reljefnim poluunatražnim kretanjem vremena, vrti i kružno ne nudi izlaza, priča o svijetu droge, uspjeha i kriminala.

PROSTOR MELANKOLIJE

Na mjestu "mimo realizma" nalazi se recimo Branko Čegec, zbirkom pjesama *Ekрани praznine*⁷² iz 1992., koja konstituira lik melankoliziranog bića pisanja svjestan da jedino u komunikaciji s pismima dosadašnjih bližnjih – jer je izvantekstualni kontekst rat – može u sebi dobiti pravo na osobnu neopatetiku pisanja u temporalnu prazninu i intermedijisku simulaciju. Tek takvom sviješću, može se uspješno prerađivati i motiviku ratnih situacija. Na mjestu "mimo realizma" nalazi se također, s čini se sličnom sviješću bića teksta, ponajvažniji hrvatski indie-romanopisac posljednjih desetljeća, autor jezične poetike Damir Miloš koji romanom *Nabukodonozor* iz 1995. uvodi sofistikat multižanrovskoga "proznog Davida Lyncha". On stvara pomalo nadrealni triler, koji u jednoj svojoj četvrtini konstituira jezični identitet u autodestruktivnom biću posttraumatskog lika. Njegovom, mimorealističkom, vraćanju posttraumatskom iskustvu, može se poredbeno dovesti i pjesnikinja Kornelija Pandžić, zbirkom *Čuvar praga* iz 1995., a inkompatibilnost usprkos narativnosti oblikuje poezija Tvrtka Vukovića zbirkom *Slijeganje ramenima* iz iste godine. Oboje spomenutih pjesnika komadiće realističkih sličica kližu kroz razliku identitenog oslonca – Vukovića zanima "moj djed", Pandžić piše "moj grad", a stvari se realističkoga simuliranja mijenjaju prema kraju devedesetih. Pandžićevski kazano, sve događajno kao da se zbiva "pod vulkanom" i ima formu "savršenog zločina", koji o sebi odbija ostaviti jasan, čitljiv, definiranjima podatan trag. Sve se izmiče, pseudonimizira, umnaža imenima, objektnošću, točkama identiteta. Primjerice, intersubjektivitetno osnažena Marijana Radmilović u zbirci *Portreti nepoznatih žena* iz 1998. kaže o vodenom subjektu svojega vitalizma – "moje tijelo", zatim već Tatjanu Gromaču iz 1999. više zanima subjektno zrcalo zvano "moja susjeda", dok će Drago Glamuzina u zbirci *Mesari* iz 2000. stalno i hiperbolično fino no svakako razgovjetno, govoriti "moja ljubavnica", a hiperrealizam internetovca Maria Brkljačića, iz 2004. objavljene zbirke poetskih tekstova *Gledaj me u oči*, upozorit će na dakako "moje oči", pokraj kojih nema svijeta koji može postati drukčijim, ako ja "kolikogod-sjeban" na njega ne obratim pozornost. Filmski kritičar i pjesnik Damir Radić pisat će pjesme koje su implodirani filmovi-rockskladbe, cerekom nasmijsane društvu neeticiteta.

Imamo tu odmah jedan problem koji to možda nije – prva zbirka priča Roberta Perišića, *Možeš pljunuti onoga tko bude pitao za nas* iz

⁷² Vrlo značajnu knjigu tekstualizma, ili semantičkog konkretizma, koji već prema naslovu očigledno komunicira s manipulacijski raspoloženim jezicima globalnih ideologija, Branko Čegec bjelodani desetak godina ranije. Riječ je o knjizi *Eros-Europa-Arafat*, Zagreb, 1980.

1999., hoće biti tranzicijskom u smislu "sobom-pričom-mijenjati-svijet-književnosti-i-postajati-popularnom-u-brzom-kontekstu"; romani Jurice Pavičića, npr. *Ovce od gipsa* iz 1998. ne baš najbolje igrali bi na istom terenu, no s odklonom prema žanrovski čvršćem krimi miljeu, već popisanom američkim i europskim filmom i smiksano žutilom – to su mu sve proteze, a spomenuti Damir Karakaš, romanima *Kombetari 2000.* i *Kino Lika 2001.* nakon zavičajnog hardcorea odlazi tamo gdje tranzicije niti nema. Prostor, on odlazi svijetom svojih priča u Zapadnu Europu. To međutim kao strategijska metafora opet jest ideja tranzicije. On stoga kaže: *kako sam ja ušao u Europu*. Pogledajmo kako njegov lik (u priči *My name is Karakaš, Damir Karakaš, I'm not James...*) ne znajući dobro jezik svijeta u koji je došao slučajno pogađa jezik njihovih interesa i na ulici ne pjeva *El condor pasa* nego svoj *ethno-song*, nakon kojega je problem odgovoriti na pitanje slučajnika o nazivu nacije, kojoj pripada on, taj On koji izvodi Taj melos:

Prebirem.

Prsti me dobro slušaju. Sviram neku ojkalicu. Ispred sjedi nekoliko anarhista, slušaju, motaju džoint: jedan od njih, lica potpuno istetovirana plavom tintom, pita jesam li možda Irac.

"Nisam", rekoh mu na lošem Francuskom, između dva kratka trzaja mijeha.

"Grec?", pita.

Sviram, odmahujem glavom.

"Espagnol?"

"Non".

"Portuguais?"

"Nou, ju sui Croasi (ja sam Hrvatska)", prestajem nakratko!

Tip blijedo gleda. Sliježe ramenima.

Nastavljam svirati ojkalicu.

Oni već motaju novu "divovsku trubu"...

SINTEZNI SNIMAK – PROSTOR MELANKOLIJE II.

Hrvatska književnost mijenja svoje poetičke strategije na polju epistemologijskoga presavijanja "slike svijeta" između 1968. i 1972. Tamo su zametnute kasnije vrlo razvijene geste individualiziranih autorskih poetika, nasuprot ranijih skupinskih. Zbilju se rabi onako kako je publiku tretirao trubač Miles Davis – okreće joj se leđa. I svira.

Druga značajna promjena i prijelaz poetika remasterira se iz iskustva upravo istjećućeg desetljeća – krajem sedamdesetih, kada se eksplicitno osvještuje nastup postmoderne, ozvučen eksplozijom kratkih punk-akorda,

nastupom fanzinske kulture te pripremom za veće trivijalne žanrove (koji su jedini relevantan uvod u internetizaciju i hipertekstizaciju književnosti). Ivan Aralica piše roman *Psi u trgovištu*, polipripovjedački briljant. Stvarnost se umnožava igrom s ideologijskim, medijski umnoženim, sada već beskrajnim, globalnim vrpcama, te ponovno ubija autora.

Osamdesete uvode snažan prijelaz na intermedijalne implozije, urnebesne magije videospot lirske estetike Branka Maleša, trivijaliziraju socijalni "background", uvode postmučninsko iskustvo, recimo kroz lik autocinika u romanu *Polovnjak* Dalibora Cvitana iz 1985., snažnu produkciju fragmenta u primjerice pričama Stanislava Habjana iz knjige *Nemoguća varijanta* 1984., te fino nanose novu ispostavu melankolije, nove duhovnosti na samom kraju desetljeća.

Početak devedesetih, "vukovarska književnost", ostaje u riječima izvanžanrovskih kratkih oblika Siniše Glavaševića, riječima koje neusporedivo afirmiraju odnos privatnosti i ratno razaranog prostora, što konstituira subjekt suvremenog individualizma:

...A za grad ne brinite, on je svo vrijeme bio u vama...

Kraj tisućljeća tranzitira vrijednosti s izvanjske recepcijske strane i laki kratkopričački oblici, novinskoga iskustva, pokušavaju bukom nametnuti tržišnu poziciju, međutim, energemski se izdvaja sofisticirana interdiskurzivna proza te nadmoćno estetski produktivna i skripturalno profinjena intersubjektivitetna lirika.

IV. INTERPRETACIJA

*5. Kratki rezovi – pristupi modernitetu autorskih poetika
Josipa Severa, Ivana Rogića Nehajeva, Zvonka Makovića,
Milorada Stojevića, Slavka Jendrička, Marijane
Radmilović*

PROSTOR IZVEDBE – JOSIP SEVER

Istina će na prijelazu šezdesetih u sedamdesete biti u vrlo lošem stanju. Rusi će se uporno i ponovno vozati tenkovima po zemljama tzv. Istočnoga bloka, a Ameri će gadno zbrljati već drugi rat za redom na Dalekom Istoku. Globalno će stradati Autoriteti i Orijentiri, a modernizam poraća (nakon 2. svjetskog rata), možda je bolje zvan modernitetom, ne će imati gdje oslanjati svoje ideološke Stavove Suprotnosti. Tek su stavovi rasprostorenja malih, ali upućenih razlika te Supostavljanja mogli plodno donositi autorski potpis i rad.

Tu su transpovijesne i transcivilizacijske igre jedne od ne još istraženih mogućnosti:

Džingis-kan

*svjetlost brusi vječito nebo
konjanike brzina čita
osvajačku temu džin razrađuje:
napinje lukove stabla
nosi mora preko brda
sjevernih šuma gusta brada
biserne ogrlice juga
područja jesu
gdje glas od gvožđa
zagrmi:
ja sam džingis
svirepi se diže vođa
smrt mu posta krvni rođak*

Dakako, riječ je o mogućnosti uvođenja povijesne slike te ju jeftino i s radošću zapiti za još jednu rundu zajedništva sa jezičnim užićem u označitelju.

Još će gušće, a opet upravo sretno u lakoći preskakanja senzacijske susljedbe kliznuti mala slika stalno nadmudrivanih fragmentnih opažaja.

Bitka

*tu ne puši se hašiš
krv se puši
i već si drugi
kad se mača mašiš*

*a kad u rami drame
bez glave gledamo sablju
gdje nam se penje
na rame*

*naše umorne oči
ruše se na po čina
korake izuvamo
idemo na počinak*

Sever je u pjesmi *Bitka* izvrstan kondenzator slika koje se pokreću prema mogućem apstrahiranju u misao. On te sličice zapravo zaustavlja da u misao ne krenu jer im daje potporu u slovno-jezičnoj svijesti koja onda prekida smjer gnoseološkoga čitanja. Umjesto rutinske brige, neočekivano rješenje iz prostora djetinjstva – San.

ISKUSTVO TEKSTA

Ti Severovi potezi najavljuju onaj ukupni nastup manjega niza autora gramatologijskoga obrata. Najsloženije, u povijesnoj re/dekonstrukciji memorije Slova, pridružuje mu se Ivan Rogić Nehajev (1943.), koji također uključuje i pavlovićevsku lakoću igre prizorima iz fundusa Malih, neenciklopedijskih znanja.

Sever je sretan, ali i tugaljiv kada pararaspravljajući tonom piše *Pismo o lišću koje pada*. Taj je Sever, kojega često imenuju Severove pjesme i koji je u nekakvom emocionalnom stanju, dakako kazivač, koji iz te pjesme, prisnim uvodnim tonom pisma kombinira kretanju prema delogo-

centrizacijskom disputu, s djetinjastim humorizmom i zabavom na račun ideje i strategije poante-poruke.

U toj pjesmi Sever zapravo izvodi još jedan "rolling" – on navodno i prosvjetiteljski kodificirana Velika Znanja i ideju Ozbiljne Disertacije nježno uvodi u intimnu korespondenciju.

Pismo o lišću koje pada

*dragi moj,
o lišću koje pada, o žutom
ja se razbacujem frazom
al misao svijeta iz centralnog vida
ne sadrži se u tom
to nije njezin nazor*

*nije njezin nazor nit stroga konstrukcija boga
boga i vječnoga žida
jer ona, konstrukcija, onda
postaje jedno ogavno dijete
al ništa zato nije mi sin*

*svijet se i dalje oko sebe okreće
srebri se lunarSKU moj pogled
drveće skače sa zubom na porječje
podlivene naravi podle*

*yesterday
krijeste krina i kandže koljena
mahnniti plodovi svijetloga visa
u dodiru stoljeća, kroz uporna gonjenja
ja ipak propao nisam*

*mingtian
žuti aduti u mojoj ruci
sakralno oko što blista
oružje golih nada u gruziji
rimuje budu i krista*

*krista koji iznova propenta
eli eli lama azavtani
božice tanit koju špi-gl-rozentel*

*u santa cruzu boxerom o bol zabubao zublani bog;
ali bez glasa, tajan, dum dum drum, i tijelo hipnu u vapneni smog
u santi canti, phhhhhhhhh, jedva protisnuti, phhhhhh, rog*

*u santa cruzu, rog rogova nabih sferama kada iz snenog
beskuona iscijedih sve što u krv se ruži ženama i smrti na log;
ostatak, za utrošak svemirske svjetlosti, po ugovoru, naplati bog*

Naravno, ta slaba povijesna priča o Etrurcima, s jakim kulturnim pismom i tajanstveno zagubljenim imenima i metafizičkim tragom na hrvatskom zemljopisnom kriptotijelu – konkretistički je dostatan razlog za Razliku. Njihovo neustanovljivo prebivanje izvan kulturnog traga i Tajne, već je historiografski preuranjena poetskotekstna činjenica, a bogme i opasna zabava osjetljivom dopisivanju. Osjetljivom u toliko, u koliko zagubljenost povijesnih podataka nije razlogom za nepismenost i kakvo proizvoljno navodno maštovito divljanje, nego suprotno – za vrlo hrabro i decentno pismo. Za film sofisticirane i apartne kodifikacije. Za Pavlovića i Rogića, dakle, za njihovu demobiliziranu slovnu hiperosjetljivost, a nipošto ne za bardovske metaforičare globalne brige. *Budućnost je ionako odavno prošla*, piše Rogić.

I sljedeće Rogićeve zbirke pokazat će (*Lučke pjesme za pjevanje i recitiranje i druge nerazumljive pjesme*, 1980., *Pjesme o imenima, ženama i drugom*, 1985.) novu subjektu konstituciju, koju zanima i slaba ironija, pače autoironija, kao i konzekventni ljubavnički neopetrarkizam, umnožak ljubavnica, ali i humora, erosa, tijela koje pamti i pohranjuje ali, precizno imenujući, te osjećajući razliku, zapravo – ne uspoređuje te nastavlja dalje *nadasve strasno ljubiti*. Uživati posve pojedinačno tijelo. Razmjenjujući pisma s AGM-om, Kranjčevićem i Kamovom, prebacivat će identitetne projekcije u prostor tjelesna zvučanja. Rogić će otvarati i zatvarati deskripcijske slike i puniti ih svim čulnim tragovima, a gotovo neprimjetno će puniti i tjelesnost stranice teksta vrlo razvijenim formalnim likovima pjesama. Konkretno, te pjesme, koje će naslovno osjetljivo izravno imenovati, bit će pisane vrlo dugim stihovima, dapače vrlo dosljedno nizanim četverostisima od vrha do dna stranice, i to će iz "backupa" dizati, najjednostavnijom grafičnošću, jedan neočekivan partiturni program. Upravo – partiturni! Naime, to se pojavljuje u kodifikacijskim umijećima koja vode kroz skoro sve Rogićeve tekstove, kao skoro neprimjetna povremena raslovljavanja i onomatopejske apstraktizacije, kao u trećoj strofi već izložene *Barcelonske postume*:

*u santa cruzu boxerom o bol zabubao zublani bog;
ali bez glasa, tajan, dum dum drum, i tijelo hipnu u vapneni smog
u santi canti, phhhhhhhhh, jedva protisnuti, phhhhhh, rog*

Tekstovi Ivana Rogića Nehajeva ispisuju i kritičku duhovnost prostore memorije. Prostor imenovanja, prostor poznat pod imenom Hrvatska, vrlo često kritički deskribira i *ironijski okružuje* metafizikom, zapravo bićima metafizike, kao bolnom grješkom u izboru uporišta. Hrvatska je, suprotno, konkretno prostorno biće, koje je desakraliziranog odnosa s nacionalnim identitetom jer mu je, tome identitetu, nadređeno zavičajnim rubovima i fragmentima. Riječ je o nadređenosti prostora Ruba koja prebiva u paradoksu hiperosjetljivosti, jer je rubnost u trpnoj poziciji, u izloženosti kontakta, prelijevanja, pretapanja, asimilacije, zapravo metaforičnih i nemetaforičnih ratova.

PROSTOR SUBJEKTA II.

Rogićev tekst oblikuje se kao lučko tržište, stjecište putnika, landralaca, prostitucije, bolesti, jeftinog i lakog plesa (vidjeti također kod Stošića). Jedina je uvjerljiva uzvišenost u nužnom odlasku. Stoga Rogić Nehajev razgleda i druge "luke", naime, ulice i pregrađa, napose Zagreba, u svakom slučaju rubove urbaniteta. Nije slučajno stoga, da se obraća i spominjanim Janku Poliću Kamovu i Silviju Strahimiru Kranjčeviću jer ih dovodi u polilog gdje se pojavljuje konsenzus oko slabe pozicije jakih autora. Oni svakako, infarkt ili prelucidnošću – odlaze iz zbiljskoga udjela u estetskoj fizici, osobito u etici, koja je po njima trojici najbliža mogućoj estetskoj zbilji. Stoga autorski eros i tijelo imaju moguće rješenje za dionice života.

PROSTOR POVIJESTI

Rogić ima još jedno utopijsko područje za slobodu teksta, to je kompleks označitelja vezan uz ime Etruščana, antičkog, ali u našem zemljopisu bespovijesnog naroda čija je jedina, ali vrlo atraktivna baština na hrvatskome zemljopisnom prostoru samo njihovo ime. Stoga Rogić zapravo, nemajući utemeljene povijesne podatke, nastavlja projekt maštanja sudbine skupinskoga bića, predviđajući mu, tome biću, svećeništvo igre.

Takvu povijesnu Anaraciju autor povremeno tka kroz cijeli opus, baš kao i još jednu energizirajuću označiteljsku dosjetku, onu o Galaktici, svemirskoj replici, pojedinačnome čovjekovu tijelu. Obje te geste, provlačenje etrurskoga i galaktičkoga semantičkog kompleksa, stimuliraju eros Tajne i energetske slobodu označitelja da obuhvati i najneočekivanija značenja.

Hrvatsku pak, Rogić ne alegorizira i ne personificira, nego ju ontenski razgleda. To znači da je ona, radije nego povijesni, a što bi pretpostavljalo razvijenu ideologijsku naraciju, *prostor konkretnog zemljopisnog, prirodoslovnog, i tjelesnog locusa*. Konkretno fizičke odrednice Hrvatske ne ometaju je biti poprištem estetske i etičke refleksije. Dapače, one ju stimuliraju, neotradicijski osviješteno jer je – kako je uvodno prikazala pjesma *Hrvatska, Termopile* – skoro cijela Hrvatska granicom, odnosno skoro su svi njezini dijelovi Rub. Potpora su takvoj konstelaciji teško prepoznatljivi davnašnji refleksivni Orijentiri, naime Bog i nešto rjeđe prozivani anđeli, koji su sada ipak autoriteti lirske nemoći jer su u Rogićevoj poeziji porušeni u slabog razgledača – subjekt poetskog teksta.

Kako bi to razgledanje bilo i identitetno demistificiranje, imenuje ga često kroz svoju zavičajnu emisiju zvanu *Sredozemlje*. Tako oblikuje *duhovnost postmetafizičke i nemetafizičke sofisticacije*. Taj je prostor zemljopisno konkretan, kao i domovinska država zvana Hrvatska, ali mu ne treba ispunjavanje nacijom. Rogić i iz odmaka, od nacionalne ali i internacionalne metafizike, izvlači *stvaralački energološki projekt*. To je projekt gustog i simultanog kretanja, tekstualne kinetike, estetske kreacije koju pri čitanju opažamo kao rečenično zabavno izmicanje naraciji, iako se naracija gorljivo i govornjivo najavljuje. Također, iz toga izmicanja naracije, pojačava se *autorstvo erotske igre*. Moglo bi se reći i dekonstrukcijske tekstualne spolnosti. Jer *Tijelo teksta* simulira i priziva iskustvo *tijela spolnog bića*. Riječ je o autorskoj projekciji koja prebire po sjećanju na povijest Slova.

poruka ženi na zadnjoj platformi tramvaja broj 13

Sve u svemu lakše mi je zamišljati te golom dok stojiš tamo na ničijem mjestu. Ali je pravi promašaj zamišljati tvoje noge kako ti služe samo za stajanje. Sigurno je dopušteno od njih očekivati više. Da mi mahnu kao prvodošlom iz utrka za gradove, zlato i zemlju. Da te donesu bliže kada zaželimo sudjelovati u zajedničkoj porno omami. Da se razmaknu kada tijelo odpočme brojiti od devet prema nula. Da se istegnu kao novo oružje utihe. Sigurno je dopušteno očekivati od njih da i prije i bolje od mene znadu što želimo, da se ne gnjavim s jakim pomislama dok me prerano probuđene prodavačice uvaljuju u salatu, poljupce i ribu, a ja brojim mrtve na prvoj stranici novina.

I nemoj sada, kad je tramvaj već ubrzao, iznuđivati još i one strašne usporedbe tvoga koljena s pupkom nježnosti od koje se grlo mračiti; i tvoje kože sa zemljovidom prisnosti koji sjaje kao da gori tijelo umočeno u benzin. Slažem se, nismo bog zna što proživjeli ali je bilo dovoljno zamorno a da bismo držali do toga gdje dođe točka a gdje usta. Sve u svemu lagodno mi je zamišljati te golom kako tamo stojiš, točna kao zabuna, i kako razgovaramo s prstima jasnoćom koja se svakog jutra spušta s neba i oduzumlje nam razloge za pritužbe. Sada sam siguran da smo minerali u koje svemir sklanja nepodnošljivo oštre slike. Samo je nama ostavljena trajnost.

Slova su pak, prema Rogićevoj izvedbi, nastala iz nadigravanja tijela s ljepotom. Slova se također sjećaju užitka koji budi spolnost. Moglo bi se napisati da Slovo u Rogićevoj pjesničkoj igri zapravo nadraženo prebire po zaboravu na užitak stvaranja.

PROSTOR NEOPOVIJESTI – SLAVKO JENDRIČKO

Riječ je o autoru koji je objelodanio desetak i više visokomodernitetnih zbirki pjesama, a objavit će ih i još toliko, i koji je 1999. bespogovornim izborom pjesama *Orguljaš na kompjuteru*, u radu Branka Maleša, napravio i malu te prestrogu rekapitulaciju svojega učinka u prethodnom tisućljeću, a zatim slijede nove zbirke, uronjene u stanje *johnnycashovske* melankolije, vrlo okrutne i blage istovremeno.

Jendričko je u poetološkom i naraštajnom smislu pripadnik one – kao jedinstvene, dakako nepostojeće – scene koju višekratno nabrajamo kroz imena Maleša, Stojevića, Zvonka Makovića, Borbena Vladovića, te je, kad se već nabraja, istaknuti da je skoro bez iznimke to, pogrešno nazvano, *paradigma* niza autora, dakako obraćajući se i nešto starijem nastupu prethodnoga naraštaja Branimira Bošnjaka ili još ranije Zvonimira Mrkonjića...⁷⁴

Višegodišnja recentna recepcija francuske poststrukturalističke i dekonstrukcijske misli u zagrebačkom časopisu Pitanja (kraj 69-

⁷⁴ Sjetiti se svakako dviju izvanhrvatskih spisateljica Lele Zečković te Jasne Melvinger, i neobično izmaknute Branke Slijepčević, osobito pozorno pozicionirane sofisticacije Anke Žagar te vrlo rano "goranovski" prepoznate Jagode Zamode, i napokon intermedijalne jezičarice Zorice Radaković.

ih i početak 70-ih), kao i prva pjesnička zbirka Diktator pokojnoga Josipa Severa iz 1969. godine – svakako su, hotimično ili ne, inicirali pojačan interes za sudbinu jezika koja je, vidjelo se, u nas kasnije imala itekakav odjek u vlastitom pjesničkom "članstvu" (M. Stojević, I. Rogić Nehajev, Z. Maković, B. Bošnjak, Z. Mrkonjić, B. Čegec, G. Rem, D. Rešicki...).

Godine 1969. javlja se i Slavko Jendričko (1947.) prvom zbirkom knjigom stihova Nepotpune dimenzije. Ta je zbirka, međutim, napisana izvan ondašnjeg početnog zanimanja za dramatiku jezika koje, uostalom, pojačanom pjesničkom praksom kulminira desetak godina kasnije.⁷⁵

PROSTOR POVIJESTI II.

Zasad sveukupno, jer (uvijek neki) novi rukopis je u nastajanju i internetovskom bjelodanjenju, Jendričko je objelodanio slijedeće knjige: *Nepotpune dimenzije*, 1969., *Ponoćna kneževina* 1974., *Tatari kopita*, 1980., *Naslov*, 1983., *Crvena planeta*, 1985., *Proroci, novci, bombe*, 1986., *Svečanost glagoljice*, 1989., *Hrvatska sfinga*, 1992., *Novčić za Harona*, 1995., *To si ti*, 1995., *Zimska katedrala*, 1998., *Orguljaš na kompjutoru*, 1999., *Podzemni Orfej*, 2001. te *Kada prah ustaje*, 2005.

Već samo pribranim asociranjem na naslove tih zbirki,⁷⁶ dalo bi se vrlo uspješno proći kroz zanimljive poetološke promjene ovoga autora. Ta, pomalo školska, ideja – *polaziti već od samoga naslova*, kod Jendrička ima itekako opravdanje jer je on autorom izrazite eksplikacije poetoloških projekcija i svaka njegova zbirka ima unutar svojih stranica i svoju malu internu autoeksplikaciju – moglo bi se reći "samo za tu zbirku". Tako se onda Jendričko svaki puta, kod svake svoje zbirke, pobrinuo da naslovi doista budu jakim i glasnogovorničkim dijelom ukupne zbirke i da najmanje udvostručeno nose i najavljuju projekt, odnosno projektnu ideju, pojedine zbirke.

ISKUSTVO IZVEDBE

Zavičajno je Slavko Jendričko, a ne samo godinom objelodanivanja zbirke *Nepotpune dimenzije*, pa i prijateljski, vezan uz kultnoga hrvatskog modernističkog pjesnika Josipa Severa. Pita se Jendričko o smislu, osvještava da ga ponestaje i da nije zapravo nužno dalje nastavljati baviti se tim

⁷⁵ Branko Maleš, *Bijeli Bog, Razlog za Razliku*, Zagreb, 2002., str. 183.

⁷⁶ Kako je uvodno napisano: od kojih je *Orguljaš na kompjutoru* pozoran Malešov izbor iz Jendričkova opusa.

problemom jer iste navike i dobro i zlo potiču. Tako se subrazlogaški pokrenuo prvom zbirkom pjesama, ali vrlo brzo se – severovskim poetološkim dijalogom – nalazi u samom srcu konkretizma i sljedeća slika bit će iza leđa kao zid od kojega će se moći odgurnuti i poći u prvu postmodernu avanturu hrvatskog pjesništva, u teško usporedivo istraživačko polje sedamdesetih...

...
*Predio u meni pozelenio i prsti
odlutali za psovkom jelena
prirast insekata da ne mjerim i sol
i mnogo malih smrti u grlu ne osjetim
ne po prvi put
pokorio bih se drvetu
ruke ne bi mogle da dosegnu cijelu šumu
i ona bi bila veća od neba*

*Tražiš li mene ili mjesto gdje ćeš sve
zaboraviti*

(IZGUBLJEN SMISAO RIJEČI)

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./4., i druga je Jendričkova knjiga pjesama izašla jako jezično raspoložena. Pa dok je prva pisana *ujevičevski ozvučenim tekstovima* koji izlažu himnu tijelu i dionizijskom tragicitetu (tome će se opusno konsekventno replicirati 2005. u *Kada prah ustaje*), 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 zagradama uvirna su mjesta pojačane jezične žudnje, odnosno, konkretističke nježnosti. I definitivne spoznaje o lošem stanju u komunikacijskim kanalima.

Tatari/Kopita (1980.) nastavljaju izražavati prisposodivog kopača komunikacijskih kanala, 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, s Kiborgom

naime, kojega je Jendričko vrlo rano ulovio kako programira naše "copypastne" intime, ili ikakvom strukturom Arbitra, sve uzbuđenije i medijski nadgledano gradeći subjektno polje od "svijesti o pismu", "neopravdivog odjebavanja boga" i "falusološke sjete"...

U *Naslovu* Branko Čegec zapaža *Četiri razine proizvodne svijesti/ jezik i zbilja (...)* u odnosu prema *modelima(...)*. Na temelju tekstova ove knjige, baš kao i *prethodeće* (Tatari kopita), moguće je odčitati nekoliko razina proizvodne svijesti. Apstrahirajući netipične izbojke, dominiraju četiri reprezentativne ravni:

a) ispisivanje poetike gradnje: manifestni obzor pisanja poezije o poeziji

b) tehnološko okruživanje prirodne slike

c) kritičko preispitivanje tradicijskih obrazaca/modela

d) desakralizacija statusa proizvođača umjetnine.

(...)

Naslov je terminološka točka u kojoj se sublimiraju bitna obilježja knjige. Smatrajući izlišnim da knjizi koja tretira unutarpoetsku problematiku isključivo na poetskoj razini nadređuje nekakav tautološki okvir/naslov, Jendričko radikalistički razrješuje nedoumicu: terminološka didaskalija (točka iz izdavačkih formulara) zadobi nov zadatak: sama postaje naslovom. Naslov NASLOV.⁷⁷

PROSTOR PISMA

Crvena planeta (1986.) Jendričkov je dijalog s Malešom iz *Prakse laži*, naime urnebesnoj i ultralucidnoj videospotizaciji Jendričko prilaže analizu ideologijske *matrix-vrpce* koja se moguće prošiva u kakvom opakom "backupu" toga konstelata, u kojemu se baudrillardovski Malešov subjekt odlučuje osviješteno, ali suvereno – zadržati u obmani. Crvena revolucija je "party" na kojoj "techno-bog" riše svoje neočekivano masovno prihvaćene stripove.

U zbirci *Podzemni Orfej*, objelodanjenoj 2001. kao i u "ranim" zbirkama pjesmovni svijet imenuje i lik koji pseudoreprezentira autora. Treća zbirka uvodi i "žanr" autoportretne pjesme, dok u drugoj imenuje zavičajni locus grada Siska, kao nadJa strukturu zaduženu za autorovu pseudoaktivnost.

Podzemni Orfej, kao i prve četiri zbirke što se tiče subjekta, protrčava kroz kulturnu arhemitologiju Zapada, ne bi li svojega kazivača prob-

⁷⁷ Branko Čegec, *Proizvodnja, tehnologija, priroda, Presvlačenje avangarde*, Zagreb, 1983., str. 22-23.

lemski nadražila. Međutim, tu se usporedivost prekida i "stari" se motivski materijali sofisticiraju, smiruju, približavaju govornikovoju poziciji, blago se "razvijaju" i ne donose u gesti iz "ranih" knjiga – intenzitetom preskoka i agresivnog fragmenta.

Valja istaknuti da se Jendričko u najranijem eksplicitnom valu post-strukturalističkih promišljatelja⁷⁸ suvremenog hrvatskoga pjesništva promatra sudionikom prve *neotekstualne* ekipe (Ivan Rogić Nehajev, Vladović, Stojević, Maković).

Nešto kasniji kritičari, oni oformljeni u drugom dijelu osamdesetih kao ukupniji osvjetlitelji modernog pjesništva, uočiti će ležernu inkompatibilnost kao poetološku projekciju opusa Slavka Jendrička. Tako će i Hrvoje Pejaković inzistirati na svojevrsnoj isprepletenosti jakih i slabih niti. Riječ je o niti nepovjerenja u autoritete i o niti energije preuzete iz sjećanja na ta nekadašnja uporišta. Slabo i jako su se tu zamijenili i metafizika više nije ne samo mjesto pouzdanja, nego čak niti impliciteta. No recimo, punk će osjetiti žestoko i to iz čiste 1977., pa makar to bio i album novovalnog žanra. Međutim, Jendričkovu pismu to ne će biti razlog ne izložiti tragove transcendentema u tijelu eksplicitne tekstualne slobode.

Zapažanje, danas nažalost preuranjeno pokojnoga, književnog kritičara Hrvoja Pejakovića najpreciznije je u fokusaciji "dokidanja svake hijerarhije" jer Jendričkovu pismo ravnopravno i gdje kada diskurzno prikuplja polilošku situaciju ispunjenu – i teorijskim znanjem o umjetnosti konstruktivizma (Karel Teige), i lingvističko-sociologijskom refleksijom teorije i prakse massmedijski promrežena svijeta (McLuhan), i praksom recepcije filmova Sergia Leonea te kulturalnim prevratom punk-kulture. Jendričko u stihovima osvjetljuje i zatamnjuje sličice iz aktualne medijsko-kulturalne slike svijeta i pravi kognitivni kolaž subjekta koji sretno i raspoloženo uživa u svojoj tekstualnoj moći, u prostoru kojemu može privesti svaki njemu poznati fragment kakvog drugog teksta, i bez obzira na kodni izvor toga odjeljka, u pjesmi ga (i izvor i fragment) očekuje vrlo pristojan poraz.

NOMADIZAM – ZVONKA MAKOVIĆA

Kao pjesnik se pojavljuje 1968. zbirkom *U žilama će ljepota teći*. Ubrzo će uslijediti *Prostor voštanice* (1969.) i *Karta svijeta* (1971.) kojima će skrenuti pozornost dvaju osjetljivih kritičarskih pogleda: 1) onoga viso-

⁷⁸ U ovome radu uvodno izlagane kritike i eseji Maleša i Čegeca od 78. do 83., pojačano Čegecovim uvođenjem pojma neotekstualisti, kao lucidne reprerađevine iz austrijskog konkretističkog programa *neue textes* početka sedamdesetih, sve to dakako fokusirano i sintetizirano Malešom, kako istaknuh u uvodu, pogovarateljski bespogovornim esejom iz 1999.

komodernističkog pogleda Zvonimira Mrkonjića iz povijesno značajne dvotomne monografije *Suvremeno hrvatsko pjesništvo* (Zagreb, 1971/1972.) i 2) drugoga kritičarskog pogleda – zavičajnog uvida Miroslava Mađera, u priređivanju antologije *Slavonske minijature* (Osijek, 1974.).

POETIČKA ENERGIJA

Međutim, za Makovića je taj vremenski punkt – velike epistemološkijske promjene na prijelazu šezdesetih u sedamdesete – toliko prepunjen novom poetičkom energijom da se – sukladno produktivnoj autorskoj kritičarskoj fazi tijekom 1971. i 1972. (kada piše o nizu zbirki posebne tekstualne osjetljivosti) – pojavljuje u tada ispisivanim pjesmama sa sasvim novim estetskim senzibilitetom i usprkos visokom, već spomenutom Mrkonjićevu uvažavanju, odlučno istražuje konkretnu tjelesnost poetskog teksta i napušta koncept svojevrsnog spoznajnog reizma iz prvih triju knjiga.

Početak sedamdesetih ispisuju nizove pjesama, primjerice ciklus *Cjelovit vid*, kojima dekonstruira tradicionalnu formu pjesme pa se odlučuje drukčije pristupiti njemu inače zanimljivom motivskom liku *kutije* – kao, u prvim zbirkama, svojevrsne implozije svijeta i tjeskobnoga prostora komornosti.

Maković tada, početkom sedamdesetih, ispituje lik komornosti s aspekta aktivne jezičnosti i napušta fenomenološko-egzistencijalistički kliše. Odlučuje ispitivati defiguraliziranu izgovorivost i sklonidbenost riječi *kutija*, a ne joj više pridavati znak metaforom mobiliziranoga tjeskobnoga polja.

ESKPERIMENTI IZAMA

Još se jedan *međutim* mora izgovoriti za to novo polje u Makovićevu pjesništvu: dakle, *međutim*, Maković taj niz pjesama – koji nedvojbeno zauzima sasvim solidnu zbirku pjesama, zapravo nikada autorski ne dovodi u knjigovnu kutiju. Te pjesme ostaju izvan korica knjige i to je jedan od fenomena koji svakako spadaju u zanimljivu priču o istraživačkim autorskim ekskursima (pa i ne samo u Makovićevu slučaju – usporedivo je to baš s Mrkonjićevim opsežnim snopom (preširoko nazvano) *eksperimentalnih* izvanknjigovnih pjesama).

POSTMODERNA SCENA

Umjesto te formalno i eksperimentalno jako rastvorene serije pjesama, Maković 1978. bjelodani zbirku *Komete, komete* koja je jednom od

pleksusnih kada je riječ o prepoznavanju nastupa postmoderniteta u suvremenom hrvatskom pjesništvu. To je vrijeme kada, u samo dvije godine, *kultne* i *presudne* zbirke istovremeno objelodanjuju Milorad Stojević, Ivan Rogić Nehajev i Branko Maleš pa i Sead Begović te Branko Čegec i Ranko Igrić. Riječ je o zbirkama koje su eksplozivnim ili implozivnim prihvatom iz drugih mlađih pjesničkih pisma – neprevidive i dostojne podsjećanja na Josipa Severa i njegova *Diktatora*.

Makovićeve *Komete, komete* tada objavljuju i programatsku pjesmu *Porgy&Bess Band*, hit koji će se vrtjeti na svim tada još postojećim gramofonima postmoderne hrvatske pjesničke scene. Položena na lingvistički fenomen proizvoljnosti jezičnoga znaka ta se pjesma prelila i u naslove nekih od sljedećih zbirki drugih hrvatskih postmodernista i postala iznimno utjecajnom, odnosno poliloški poticajnom. Dogovorenost oko imena sastavnica svijeta koji nas okružuje i koji živimo, Makovićevi stihovi razotkrivaju kao mjesta uzbudljive siline jezične osviještenosti.

*lagati, zašto ne. ionako su riječi
proizvoljne; (...)*

(...)

(...) *podesio sam usta
kao da ću reći: tavan. nisam rekao, usta su
ostala prevarena: lagati, zašto ne. (...)*

Usljedit će osamdesetih godina izuzetan niz zbirki koji će u dvogodišnjem ritmu donositi nove nastavke posve neočekivanoga, ali uvijek dobro pripremljenog užića u neobičnom neoegzistencijalističnom iščekivanju promjene stanja subjekta.

SUBJEKTNO STANJE

U *Činjenicama* iz 1983. Maković piše i briljantan početni stihovni redak u pjesmi *Istina*:

*kao bolest kojoj nema lijeka
(...)*

Ta zbirka nastavlja iz *Kometa* najavljenju veliku intertekstualnu osjetljivost i konstituira svojevrsnu ozbiljnu igru analize – krećući se kroz transpovijesne i nenostalgične slike takozvanog nekada i sad, uz prepuštanje svijeta medijskoj napućenosti, te uz oksimoronski kontrolirano subjektno stanje povremene agresije. Igru analize će autor nastaviti i u zamalo

romanesknoj strukturi zbirke *Strah* iz 1985. gdje će ispisati i jednu od toposnih vijesti iz postmučninskih stanja, ne samo književnih, nego i glazbenih i inoumjetničkih subjektivnih konstitucija početka osamdesetih (u fenomenima postpunka grupe *Film*, zrelog Wendersa, ranog samostalnog Cavea itd.):

(...)
*ne osjećam –
sjećam se.*

(*Sjećam se*)

SUBJEKTNO NESTAJANJE

U zbirci *Ime* iz 1987. Maković opasno izoštrava svoj koncept nefigurativnog i nemetaforičnog pisma, pronalazeći u takvom konceptu i najosjetljiviji konstitucijski aspekt svojega subjekta – govoritelja iz stihovnog prostora. Stoga neumorno i urbanologijski opuštenu prebrojava slike koje ulicom klize mimo subjektova identitetnog ojačavanja. Kretanje ga zadržava na okupu, fenomene na koje nailazi ustrajno popisuje, ali ih kao osobite utiske odbacuje, ne držeći do njihove autentičnosti, iako mu služe za male provjere u kojima pak, tek jezično uživa:

(...)
*Izrekao sam glasno svoje ime
I u licu slučajnog prolaznika
Nastojao prepoznati čuđenje.
(...)*

(*Kad je vrijeme odmicalo u nepovrat*)

U zbirci *Točka bijega* iz 1990. Maković ispituje do preko neosjećajnosti zagubljeno biće koje ipak traži svoj lik u intermedijalno posredovanoj slici. Osvješčuje neosjećajnost kao novi osjećaj, kao stanje koje je izmaklo iz obzora željenog ponovnog iskustva i pred praznim se tv-ekranom samo sjeća nečega što je već pokušavalo obnoviti identitetni gest:

(...)
*Potpuno gol sjeo sam na stolicu,
zatim ispruženom nogom nastojao
pomaknuti televizor pomišljajući
na Taxi-driver.
(...)*

(*Drugdje*)

SUBJEKTNA NOVA KONZISTENCIJA

U jedinjoj Makovićevoj zbirci iz devedesetih, u knjizi *Prah* iz 1992., pojavljuje se izvjesna nova konzistencija, nova prikupljenost subjekta koja je pomalo paradoksalno tek u rasutosti, kako već sugerira i naslov zbirke, ali je taj osjećaj nove prikupljenosti ipak donekle oblikovan.

Naime, prikupljen je u smjerove različitih agregatnih tijekova, no osjetilnih, često taktilnih – kretanje zraka, tijek vode, jeka praznine – u postupku slaganja kadrova i slika, u melodiji, u listanju, u nastavljanju pisma:

(...)
*U bilježnici se odjednom
Budim kao gipka ruka,*

*Točnije – pokret. Budim se u tekućini. Kao
Melodija što odzvanja u*

*Sobi usnulih mladenaca.
Lebdim i postojim uvijek
U bijegu. Jer sam uzdah.*

(...)

(*Otisak olovke*)

Maković je svakako jedan od najuglednijih suvremenih hrvatskih pjesnika, a niti u europskom kontekstu naš skromni uvid ne nalazi tako razvijeno neoegzistencijalističko pjesničko pismo kao što je ovo, pohranjeno u deset autorskih pjesničkih zbirki od 1968. do 2000.

Njegova autorski pripremljena zbirka izabranih pjesama *Veliki predjeli, kratke sjene* u *Meandrovom* izdanju iz 2000. godine, okvirnim tekstovima izbora portretira i likovnjački te intermedijalni, ali i, u najsofisticiranijem smislu, kulturno nezobilazan lik ovoga autora – kroz uvodni i objavljeni proznoesejistični autorski tekst *Ali i Post scriptum*.

Maković se intelektualnim angažmanom i pozornom brigom za aktualne kulturnoumjetničke fenomene ovjerio i kao snažan i dosljedno etički mislitelj i osvjetlilatelj kulturnog prostora prepuštena nesumnjivo značajnom, ali nesrazmjerno slabom vremenu (kolumnistika i esejistika u *Izvešću o stanju* /1994./ i *Pismima Bertoltu Brechtu* /2002./).

POSTMODERNITET – MILORAD STOJEVIĆ

Sudionik odpočinjanja postmoderniteta u hrvatskom pjesništvu, odmah početno neotradicijski raspoložen, maestralni je nadigravač akslova paradoksa i ironije – Milorad Stojević (Bribir, 1948.), o čemu svjedoči i stih iz njegove zbirke pjesama *Klonda* (2003.).

Zvonimir Mrkonjić ga, samourušujući *Starohrvatskim haikuima*, rezolutno uvodi u povijest hrvatskog pjesništva, u svojoj presudnoj dvo-tomnici *Suvremeno hrvatsko pjesništvo* (1971./1972.) i dopušta mu pokazati na djelu što su inkoherenција i inkompatibilnost, ti prototipski "postmode" postupci. Očitom mediteranskom zafrkancijom s istokom i Iskonom, Stojević će signalizirati što mu se to događa i u zbirci *Liçe* iz 1974., gdje štujući i poznavajući gđicu Redukciju, persiflira i s figom iza leđa pozira razlogaškoj Zabrinutosti.

POSTMODERNITET II.

Zatim se, sljedećih trideset i pet godina, pojavljuje nizom od preko dvadeset – ne više samo pjesničkih – nego i romanesknih te znanstvenih uvezaka (*Iza štita*, 1971., *Liçe*, 1974., *Litvanski erotski srp*, 1974., *Viseći vrtovi*, 1979., *Primeri vežbanja ludila ili Janko Polić Kamov na putu u Barcelonu*, 1981., *Rime amorose*, 1984., *Orgija za Madonu*, 1986., *Čakavsko pjesništvo 20. stoljeća*, 1987., *Razdrta halucinacija*, 1989., *Firentinski poljubac*, 1990., *Perivoj od slova*, 1996., *Balade o Josipu*, 1997., *Došljak iz knjige*, 1997., *Knjižica o podrupku*, 1999., *Korzo*, 1999., *Moj kućni mandarin*, 2000., *Ponterosso*, 2000., *Prostrijelne rane & other poems*, 2001., *Tatarski zajutrak*, 2002., *Krucifiks*, 2004.), posebice inspirativno zaokupljen reflektiranjem opasnosti centrizma u monografiji *Pjesništvo Nikole Kraljića* (1998.). Ovdje nisu naveden sve Stojevićeve knjige, čak niti pjesničke, nego samo one koje sam imao u rukama, ali prije povratka pjesništvu nije nepotrebno napomenuti da je u radnom pa i iskustvu pisma, Stojević pokraj književnoznanstvene karijere iskušavao i novinarsku dionicu, a što se tiče romaneskne produkcije nije imao žanrovske milosti za kritičarske obzore iščekivanja i namještanja. Montažer i autocitater, duhoviti "žanroplaymaker", u romanima (kojih je sada šest, ako nije nešto novo u međuvremenu otiskano), doista je izašao, prezahtjevan i neusporediv, osobito u posljednjih vrlo produktivnih osam godina, neokrznut pribra-nošću kritike da ga iščita.

POSTMODERNITET III.

U pisanju o stihovima pak, koji nas ovdje presudno zanimaju, stanje je – budimo ironični – puno bolje jer valjana kritika prebiva na doista nedostupnim stranicama *Novog lista*, *Slobodne Dalmacije* i *Vjesnika* (prvi "šeta" svojega kritičara po danima i stranicama te ga čini nepronađivim!!!, drugi je dvostruko – podlistkom i regijskim karakterom – reduciran; treći pak, sa svojih 18.000 primjeraka teško, ali sve bolje i pozornije komunicira, sad već i u ozbiljnoj proznoj kritici), a književni časopisi i kulturni tjednici, nažalost, nemaju više stalan obzorni rejting. Nitko ih ne iščekuje.

Zato se sa svjetinom treba sprdati – poezijom!, kaže jedan pjesmovni ženski Stojevićev lik iz *Klonde*, u dijalogu koji pjenušavo uživa u paradoksu te iznimno pokretljivo osporava autoritarnost ironičnog, ali i auto-ironičnog subjekta. Zanimljivo je i logično da ta Stojevićeva neobično naslovljena zbirka navodi unutar stihova pjesme na sedamnaestoj stranici i objašnjenje naslova. Tamo se, naime, nastavlja dijalog pjesmina Ja s glavnim likom, ženskim, klonski vjerojatno dovedena lika, Francesce Petrarca. Naravno, riječ "objašnjanje" ovdje je gotovo neumjesna, jer pjesma pseudoobjašnjava, preciznije, ona – obavlja izbor svojega upućenog čitatelja, onoga koji će znati tko su Tonči Petrasov Marović ili Ivan Slamnig.

"Da", govori mi Francesca, "tri su u hrvatskoj poeziji čudna naslova." Kaldejka nagari Crni Alfaromeo uz Coin i Standu, pregazivši Skoro jednu sniježnu kozu semitskog lica. "Hembra, Dronta i Klonda". Ne proturiječih, I na vrijeme shvatih kako Klonda u folijama Ima onu zadaću što ih Vilenica i Ljubveni lov Glumataju u Perivoju od Slave Zoranićeva Sannazaroznoga labirinta (...)

Kako se vidi u ovome fragmentu, iz ciklusnoga odjeljka *Lago di jezero*, Stojević doista otvoreno kodno izaziva čitateljevu pozornost, jer traži i da se, spomenuti slučajnik čitatelja, unutaropusno prisjeti kako sam Stojević već ima označiteljski odigranu zbirku *Perivoj od slova* (1996.), osim toga traži i da u prvom *stihu* pjesme mislimo da je riječ o *retku* jer ga prelama crtičnim prebacivanjem slogovnoga dijeljenja stiha. Međutim, ipak je tu metrička matrica, ritmička granica koja vraća kodnu sumnju natrag prema lirici. Igra se, u odličnoj i raspoloženoj kodnoj formi, Stojevićeva poezija sa svime što nismo ili jesmo spremni od poetskog teksta tražiti. Zato ga možemo, poput najboljih filmova, vrtjeti stotinama puta i otkrivati još prethodno neprimijećen semantički grif. Primjerice, što je "sannazaroz-

noga labirinta"? Jeste li se to uopće upitali ili ste, označiteljski povučeni, otklizali za anagramskim zrcalom toga imena, nužno ga u raščišćavanju značenja zaboravivši, osim kao jako brzu klizanku? Ili ste samo odustali? Pošli za nekim drugim dijelovima teksta? A i taj je način, estetsko sličuhanje, čitanja Stojevića itekako gust i neupitno legitiman!

A sve je počelo one davne 1978. kada nisu samo *Sex Pistolsi* imali predbasističkih problema, nego je te godine i Maleš objavio *Tekst* problematizirajući ideju nenaslovivosti cijele zbirke, a prateći Makovićeve *Komete, komete...* Čitatelj je k svemu tome dobio časopis *Off* i u njegovu broju 1. ciklus Milorada Stojevića naslovljen *Ondina bez magistrala*. Taj je ciklus remek djelo igre tekstualne svijesti – autonomizirane uzbuđenosti, a nakon foto-ciklusa *Vizualica* iz 1974., svakako presudan prilog nastupu nove tekstualnosti pa i njegov mainstreamovski učinak.

POSTMODERNITET I POLILOG

Svoje umijeće rječničko-leksikonske zabave autor puni personifikacijom tekstualnih izvora, potiče formalni i stilski polilog, modnu simulaciju, unutar tekstualno razgovara s autorima, glumcima, likovima, znanstvenicima, subjektivno oživljenim riječima i programskim fikcijama, znači – urnebesom neprebrojivosti inter & intratekstnih smjerova:

... Svaki znak nanesen iz svoga određenog znakovnog sustava, upućuje, naravno, na svoj sustav. Taj način promatranja Stojevićeva tekstualna proizvođenja očituje se kao izrada specifično polimorfne tkanine. Taj se aspekt tkanja dodatno usložnjava kada su naneseni znakovi ujedno ciklizacije nekih određenih (autorskih – u jednostavnijem slučaju, literarnih) tekstova, pa se mora pisati i o intrasemiotekstualnosti. Osim toga, nanošeni znakovi nerijetko su ciklizirani iz medijskih različitih izvora, pa se nadaje mogućnost pisanja o tekstovima M. Stojevića kao posebnim intermedijskim indikatorima, što njegova eksplicitna medijska svijest nesumnjivo sugerira...⁷⁹

I starija (dakako Mrkonjić, 1971.) i "srednja", odnosno lucidna unutarnaraštajna (Maleš, 1978.), te još mlađa (N. Petković i M. Čabrajec-Kovačević-Biti) kritika zaokupljat će se Stojevićevim opusom, a posebno će vrlo mlada recepcija biti zadovoljna konkretističko-intermedijalnim ključem za pristup ukupnom Stojeviću:

⁷⁹ Goran Rem, *Poetika brisanih navodnika*, Zagreb, Cekade, 1988., str. 87.

... Primijenimo li Kopfermanovu razdiobu konkretnog pjesništva na opus Milorada Stojevića uočavamo gotovo svih pet pojavnih oblika: semantičku, asemantičku, vizualnu, akustičku, te montažnu konkretnu poeziju. Stojevićovo bi pjesništvo u cjelini mogli nazvati montažnim, shvatimo li montažno konkretno pjesništvo kao spoj više pojavnih oblika...⁸⁰

POETIKA POLILOGA

Poseban je dio – odnosno nije poseban, nego upravo suprotno, stalan je sastavni dio svih njegovih zbirki i godina djelovanja – nadraživanje medijske drugotnosti. Njega podjednako zanima je li tekst biće nužnog sjećanja na prethodne tekstove i je li moguće da se nitko u primateljskoj poziciji ničeg ne sjeća pa stoga zapravo, ne želeći nikoga osobito gnjaviti pa ni pisca, oslobađa tekstualne reference i otvoreno ih ostavlja u javnoj međugri. Također tekst također čitatelja hoće pitati sjeća li se da je dodir s drugim medijima stanje kojega se tekst više ne stidi, ali ne tvrdi niti da je otkrićem jer je već odavno šamanski isprobano... Tekst je već odavno i likovnost i glazba i ... napokon – izvedba.

Stoga, možda baš Stojevićeve vizualne pjesme mogu svojom dosjetkaškom transparentijom poslužiti i kao ključ za čitanje ostalog tradicionalnijeg stihovanja. Mnogi se od manjih, vizualnih odnosno grafičkih, zahvata iz "ostalih" pjesama tu se pojavljuju u donekle jednostavnijem semantičkom poslu. Otvoreno slikaju, igraju se plohom pred očima osnovne percepcijske sklonosti čitatelja – vidnim neanalitičnim uzbuđenjem.

Naime, predviđeni izložbenoj (*Westeast*, Rijeka, 1978., Zagreb, 1981./83. et. al.) i konkretno vizualnoj recepciji, ti se tekstovi igraju, u prvome redu, kompleksom subjektivnog nominalnog dereprezentiranja autora, potom konkretnim činom kretanja teksta prostorom bjeline papira i s time u vezi i rasterećenjem od bilo kakve finalizacije poruke – dapače, s osobitom osjetljivošću za proces tiska, nastanka teksta, slogovnog rastavljanja, dakle ukupnom erotskom nadraženošću, onom najfinijom odgodom kao ugodom čina bez konca. Te su pjesme također i svojevrsno iskustvo drugomedijske umjetnosti, eksplicitna membrana Stojevićeva opusa susretanja sa likovnošću (1991. Stojević napokon, valjda guran od samih svojih tekstova i njihove vizualističke tekstualnosti, odlučno i uspješno postavlja i klasičnu likovnu izložbu!). Takvu će svoju nedvojbeno intermedijalnost u

⁸⁰ Tihomir Dunderović, *Vizualni ludus u pjesništvu Milorada Stojevića*, *Književna revija*, br. 1-2, 2001., str. 106. Usp. također Tihomir Dunderović, *Deset pjesničkih troljetki* (Milorad Stojević, *Ponterosso*: izabrane pjesme 1971-1999, priredio Goran Rem, Libelus, Graftrade, Rijeka, 2000.), *Zarez*, br. 69, 2001.

ostalim pjesmama napokon prevesti i preko membrane vizualnoga pjesništva pa će se "doslovnom" likovnom izložbom pojaviti početkom devedesetih. Time će, s jedne strane, ovjeriti svoj višegodišnji vizualistični senzibilitet, a s druge strane, i djelomično "odjaviti" daljnje takvo usmjereno zabavljanje formom u stihovima.

PROSTOR TIJELA – MARIJANA RADMILOVIĆ

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

Bez tijela ne mogu komunicirati, ali moje je određenje, moja svijest, prepunjena mogućnostima i identitetnim bijegovima, 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. Borba s neodoljivim, zavodljivim i razornim tragovima dragih i opasnih drugih koji nas okružuju, iznimno je uzbudljiva pustolovina staloženih stihova ove autorice.

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

PROSTOR KORPUSA

Marijana Radmilović autorica je iz vinkovačko-osječkoga mladog kulturnog prostora. Riječ je o onome prostoru koji je prve suodnose možda u neko doglednije vrijeme i imao prijelazom euforijskog whitmanovca 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 starije teenagerske kreacije. Tako je studentski časopis *Rijek* iz 1980. objelodanio niz autora iz spome-

nute koprodukcije gradova, uvrštavajući u prvom broju iz 1981. i niz mađarskih pjesnikinja i pjesnika... Darko Vuković, Maja i Ivana Šarić, Goran Rem pa malo kasnije Anđelko Mrkonjić i Marinko Plazibat započinju ulaziti u književnost kroz *Rijek*. U svakom slučaju, kada je već postojala "vlakaška" srednjoškolska pruga, kao i pruga za pravne i ekonomske vlakaše viskoškolskoga ranga, dobro je što je iskorištena i za kroatiste: *Vinkovci – Osijek via Gaboš* nostalgijski je označitelj tih studenata odnosno njihove putne isprave...

ITD.

Kao da se nikada ništa niti nije slučajno događalo jer je ta 1977. i inače bila generator mnogih energetskih skretnica – primjerice, gitaristički je zvuk dekomponiran u punkersko ubrzanje i nostalgiju za malom melodijskom repeticijom.

U Vinkovcima, s time u vezi, krajem sedamdesetih izbacuju (doslovno kazneno) iz Gimnazije Ivicu Čuljka, kasnije poznatijega pod imenom Satan Panonski, a još na nekom prethodnom polugodištu poznatog 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 kad 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.

PROSTOR PISMA

U poetskim tekstovima knjige Marijane Radmilović *Portreti nepoznatih žena*⁸¹ implodira barthesovski teorijski um. Onaj koji u svojoj najkasnijoj izvedbi zalaže svoje refleksije za uočavanje stanja iskliznuća 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.

Primjerice, treća se pjesma zove se *In memoriam*⁸², a taj prekasni os-

⁸¹ Knjižnica "Pjesnički susreti Drenovci", knjiga prva, Hrašće, Drenovci, 1998.

⁸² In memoriam

*Grubom linijom ubrzavam ti korak
Ni Lautrecove plesačice ne bi smjelije
Odigrate ovaj Totentanz.
(M.R. Portreti nepoznatih žena, str. 9.)*

ječajni zapis omogućit će brisanje pristupivosti izvoru odnosno "inspiracijskom" osloncu predmetnog 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 rasprostiranje, a obavlja se svojevrsna partiturizacija, 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. 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 međudnosu lirskoga Ja i lirskoga Ti.

Ja-istanca prva je 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*.

PROSTOR SUBJEKTA

Inače, cijela je zbirka, a kako si to sama unutar tekstualno i autopoe tično izgovara "gluha poezija". Time objavljuje kako nerado upotrebljava ili rabi zvuk i senzaciju auditivnog najradije izvodi prigušeno, odnosno difuzno i/ili fluktuabilno.

(...)
*Uzimam samo platinaste sjene,
rasyjeta i buka me ne zanimaju.
U dobrom slučaju, nisam tu.*⁸³

⁸³ Marijana Radmilović, pjesma *Tu*, u knj. *Portreti nepoznatih žena*, Hrašće, Drenovci, 1998., str. 24.

Naime, osim u prvoj pjesmi *te knjige*, točnije u pjesmi *Dječak spava*⁸⁴, gdje se kao zvuk-glas imenuje duhovna, ali ne/metafizička senzacija⁸⁵ – "gromki smijeh anđela" – deskripcije ostalih tekstova knjige vrlo konzistentno izbjegavaju imenovanje i razvijanje zvuka-glasa. Dapače, konceptno zapravo i ponajbliže kakvoj/bilokakvoj zvučnosti svijeta, ovi tekstovi često, teško zamjenjivo, upotrebljavaju prilog "bešumno".

*Svatko iz svoje bešumne tablete,
takvo je i lice noći, plosnato,
indikativno plašljivim i brzim dodirima.
Ako prođeš kroz mene, prelij me
iz velike u malu posudu, i iz male u manju posudu,
sve dok na dnu
od malo zaprepastene tekućine
ne stvoriš svoju bešumnu igračku.*⁸⁶

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 započecima, 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.

PROSTOR I TIJELO

U dvjema će pjesmama, osim dakle u spomenutom *In memoriamu*, na još jednom mjestu, tekstovi ovdje predmetne knjige – imenovati *ples*.

⁸⁴ - Usporediti značaj djetetova nemirnog sna u studiji *Vaše kompetentno dijete*, Zagreb, 1995, a također i u brojnim tekstovima Branimira Štulića iz 1980.

- *Dječak spava* u zbirci *Portreti nepoznatih žena* Marijane Radmilović, str. 7.

⁸⁵ Usporediti nadahnuto promišljanje o nemetafizičkoj duhovnosti suvremenoga hrvatskog pjesništva u tekstu Krystyne Pieniążek *Postmoderni Bog?*, u zborniku *OSlammigu*, Osijek, 2003, str. 155.

⁸⁶ Marijana Radmilović, pjesma *Prolazniku*, u knj. *Portreti nepoznatih žena*, Hrašće, Drenovci, 1998., str. 14. I u ovoj se pjesmi kao i u brojnim drugim dade indicirati nazočnost osviještenoga i teoretičnog bića, subjekta koji je neprikupivo rasuo tragove svojega strategijskog postamenta i baš ga na taj način, na osloncu svojevrsnoga auto/refleksivnog osipanja, konstituirao kao rahlu strukturu – i izmičuću čvrstim teorijskim, navlastito rezolutnim rekonstrukcijama.

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 svakodnevni iako i intimni), ona se dodiruje 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 kontingencije. 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.

(...)

*Puna mi je drhtavica ruku
namočenih u dugoročno bjelilo,
tako je i ostalo*

*kada se silan žamor obrušio
i posljednji komad odnio mi mene.*⁸⁷

PROSTOR I IZVEDBA

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 – Mare Švel Gamiršek, koja je napisala svojevrsnu slavonsku prozno-žensku sapunicu, inače gotovo neprimjetno prepunu metatekstualnih igara⁸⁸.

⁸⁷ Marijana Radmilović, pjesma *Više neću pisati poeziju*, u knj. *Portreti nepoznatih žena*, Hrašće, Drenovci, 1998., str. 56.

⁸⁸ Usp. u radovima Dunje Detoni Dujmić, napose u radu objelodanjenu 1997. u *Zborniku Mara Švel Gamiršek – kolokvij Drenovci* (urednica Vera Erl). Usporediti zapažanja o osobnosnim strukturama u nizu koncentriranih pristupa pjesmama Marijane Radmilović iz tekstova Sanje Jukić, Dubravke Brunčić i Zvonimira Mrkonjića.

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.⁸⁹

⁸⁹ Usporediti u oba autorska rada glazbene skupine *Bare i plaćenici*. Usporediti također na tzv. *laganim* skladbama glazbene skupine *Majke*.

V. KRITIKA

6. *Kratki antologijski rezovi – signali antologijama suvremenog hrvatskog pjesništva u kontaktu s regijskim i prijevodnim antologijskim uvescima – Rasuto biserje i Jelencore*

Antologija *Jelencore*⁹⁰ Zoltna Ágostona donosi modernu mađarsku poeziju na hrvatskom jeziku – 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 prijeteci javlja se Zsuzsa Takács i poziva na poredbenu Andrijanu Škuncu – slijedi sofisticirani slamnigovski, no mekši ludist, često pričljiv poput Milivoja Slavičeka – Ottó Tolnai⁹¹, pozvati u usporedbu zavodničko-gentlemansko-ontheroadersku liriku Borisa Marune svakako je sposobna lirika koju potpisuje György Petri – 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 Ottóa Tolnaja, pokazuje se rumunjska Mađarica Zsófia Balla – izuzetno živahno, u razvojnim krajnostima od užića do smrti i natrag, ispisuje komešanje identiteta, tijela i subjektivnog gubitka Zsuzsa Rakovszky – humorno gužvajući vedru mitolo-

⁹⁰ Osijek 2003.

⁹¹ I podsjeća kako je nužno u novim poredbenim čitanjima pokazati na fenomen vojvođanske mađarske književnosti, projicirane kroz postmoderne strategije časopisa *Uj Symposion* (vidjeti u znanstvenim radovima Zoltana Viraga, Rolanda Orcsika, također čitati u poeziji potonjeg autora, a osobito, uz Katalin Ladik, upozoriti na Ottóa Fenyvesija)

giju 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 deskriptor 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 razvijanju pjesmovne naracije privatisitičke sugestije, nudeći se poredbi s poetikom Jagode Zamode – groteska i vedri 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 socijalističko-mađarskih crnih rupa bliže prošlosti i njihovih suvremenih sjena u margini socijale, bolji je kada je crno-bijeli svijet skinut iz socijalnih okvira – János Térey odlučuje govoriti iz zlohotnih i grotesknih subjektivnih 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 pogled je na svezak *Rasuto biserje*⁹². 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), Rozu Vidaković (secesijsko-pejzažno-intimistička naiva), Matu Šinkovića (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

⁹² Pečuh, 2004.

i razlogaša Vladu Gotovca), Marka Dekića (besprekidno pjevanje, stilizacija obiteljskog/ identitetnog sjećanja, nostalgican 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), Branka 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 krležijanski artificijelno konkretna, dijalekatska glazbenost, s duhovitim povijesno-civilizacijskim 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 Horvat (dijaloška deskriptorica suzdržane ali prioritete autističnosti, zaokupljena patetično nepodnošljivim tragom erotologike).

Timea Horvat:

*U dimu cigarete
i posteljama pustim
dubinom putujem
bosonoga gazim*

ZAKLJUČAK

Početak trećeg tisućljeća bitno projicira i krugovašku slikovnost zanesene intime Mađera, i razlogašku zabrinutost Stamaća, Ganze, Petraka, kasne fenomenologinje Sonje Manojlović, kao što visokoproduktivno šalje i nove faze jezičnog iskustva Jasne Melvinger, Makovića, Jendrička, Stojevića, Rogića, Vladovića, Maleša, te Valenta, Anke Žagar, Begovića, uz kvorumaške nove pretrage, Bagića, Mićanovića, Mićanovića, Zorice Radaković, meko metafizičke Maje Gjerek, a zatim, zajedno s otvoreno talentiranim Alenom Galovićem, britpopnoiserom Romeom Mihaljevićem i pro-

zračnim Ivanom Hercegom, nastupa niz profinjenih ženskih rukopisa: intermedijalne Zvezdane Bubnjar, transklasične Lucije Stamać, transtekstualne Ivane Bodrožić, likovnoosjetilne Jadranke Vuković, profinjeno oštre Eveline Rudan, postsenzacijske Marijane Radmilović, skladno ekološki inkompatibilne Lane Derkač, "školski" egzistencijalistične Teje Gikić. Nikako nije previdjeti heterogenu scenu koju je iščitavati od internetovskog minijaturista Tihomira Matka Turčinovića, afigurativnog neodosjetkaškog narativca Bojana Radašinića, carverovskog neotradicionalista Tihomira Dunderovića, prefine Ivane Bodrožić, britke Ivane Žužul, fanzinskoga Brune Andrića te sintaktoverbosenzibilne Marine Tomić. Dakako tu je još i niz drugih značajnih autora i plodno otvorenih poetoloških paradigmi.

II. dio: *KRATKA PRIČA*

I. POVIJEST

1. Književnopovijesni kontekst: razdoblje od 1968. do 1999. godine, uz odskok u novi milenij

Ukoliko korpus koji nas zanima, a za početak je riječ o hrvatskoj prozi u razdoblju od 1968. do 1999. godine te ako pritom 1990. godinu⁹³ uzimamo kao onu kojom se intenzivnije projicira kontekstualno zgušnjavanje udaljenosti između kolektivnog i individualnoga pamćenja, onda se Mischova⁹⁴ dijakronijska potraga za uobličavanjem individualiteta uvjetovana različitim kulturološkim i društveno-političkim lomovima tekstualno materijalizira u kratkoj priči, ali i u hrvatskoj autobiografskoj prozi. Spomenute godine tako postaju oznakom nekih kriza i sociopolitičkih promjena koje potiču različite procese samopropitivanja. Fenomen kolektivnog pamćenja usmjeren je dešifriranju egzistencijalne potrage za razumijevanjem povijesnoga iskustva, dok individualno pamćenje naglašava važnost emocionalnog, iskustvenog i tjelesnog aspekta.

Unutar navedenog odsječka vremena u kontekstu hrvatske književnosti dolazi do zgušnjavanja personalnosti, diskurzivnog oblikovanja te personalnosti kao i do razumijevanja individualizacije kao procesa koji je nužno posljedica socijalnog okruženja i samosvijesti u njemu.

U suvremenoj se hrvatskoj književnosti može pratiti proces samouspostavljanja personalnosti koji je posebno intenziviran od 1968. godine.

⁹³ Julijana Matanović, u tekstu "Hrvatski roman nakon godine 1990.", *Prvi slavistički kongres*, zbornik radova II., urednik: Stjepan Damjanović, Zagreb, 1997., str. 421-435., navodi kako se od 1990., nakon osamostaljivanja Države usustavio i hrvatski književni prostor, naznačila su se imena književnika koja ga ovjeravaju, a pod utjecajem ratne zbilje u postmodernom konceptu mogu se uočiti promjene izražene u jačini tema i u izrazu nametnutom pozicijom svjedoka koji su ratnu nesreću *vidjeli vlastim očima*.

⁹⁴ Georg Misch je ukazao na početke upotrebe termina autobiografije kao književnog žanra sabirajući u osam tomova tekstove od natpisa na egipatskim grobnicama do Rousseauove *Ispovijesti*, opisujući pri tome autobiografske oblike. Posebno naglašava kako bi potpuniji pristup i definicija autobiografije trebala sadržavati i opis duha pripadajućeg vremena na temelju kojega bi se mogao pratiti *proces samouspostavljanja personalnosti u različitim vrstama tekstova*, *Geschichte der Autobiographie*, Frankfurt am Main, 1949-1969.

Književnopovijesnu periodizacijsku kategoriju *suvremena književnost* u dostupnim se publikacijama povijesti hrvatske književnosti i u pojedinim književnim studijama različito vremenski određivalo. Ivo Frangeš u *Povijesti hrvatske književnosti*⁹⁵ suvremenu književnost smatra razdobljem koje počinje 1948. godine kada su izvanknjiževni događaji (primjerice slom Staljinovog političkog utjecaja) bili potisnuti u literaturi. Tada se tematiziranje socrealističkoga u književnim tekstovima zamijenilo literarnim oblikovanjem subjektivne zbilje. Miroslav Krleža svojim referatom održanim na III. kongresu u Ljubljani (listopad 1952.) najavljuje jedno novo razdoblje u književnosti u kojemu književnici imaju biti oni koji vlastitom stvaralačkom energijom mogu književno djelovati, a njihova književna djela trebaju biti odraz isključivo njihova odnosa prema književnosti i jeziku. Iste godine, piše Frangeš, počinje izlaziti i časopis *Krugovi* (travanj 1952.) koji svojom koncepcijom želi naglasiti različit senzibilitet onih koji na njegovim stranicama objelodanjuju svoje poetske, prozne, dramske i esejističke tekstove kao i književnopovijesne rasprave ili književne kritike u odnosu na poetske matrice njihovih prethodnika. Osim različitoga shvaćanja mjesta i uloge književnosti, krugovaši su hrvatsku književnost intertekstualno i prevodilački umrežili s angloameričkom književnošću. Nakon jednoga desetljeća od pojave časopisa *Krugovi*, godine 1961. počinje izlaziti časopis *Razlog* (izlazi do 1969. godine) koji već prvim brojem određuje koncepciju mišljenja izraženu u tekstovima velikog broja autora toga naraštaja. Naime, razlogašima se određuju autori koji u poetske, prozne i dramske tekstove upisuju jaku svijest o egzistenciji (Z. Mrkonjić). Oni su autori usmjereni intelektualnoj dimenziji u poeziji što se na razini jezika i stila očituje kao poezija racionalnoga govora, metajezičnosti i konceptualističnosti (D. Jelčić), a vrijeme je to i pojmovnoga pjesništva (A. Stamać).

Frangešu dakle suvremena književnost traje od 1948. do danas, dok Dubravko Jelčić u *Povijesti hrvatske književnosti* (1997.) pod oznakom suvremena književnost podrazumijeva razdoblje od 1950. godine imenujući ga drugom modernom. Ono se sastoji od dva naraštaja književnika (krugovaša, razlogaša), a do raspada njihove poetike dolazi nakon 1971. godine. Razdoblje od 1971. do danas Jelčić određuje razdobljem postmoderne. Ante Stamać⁹⁶, za razliku od Frangeša i Jelčića ističe kako je suvremena hrvatska književnost razdoblje od prvog svjetskog rata do danas, a ona nije proučena ni sustavno periodizirana. *O njezinoj periodizaciji pisalo se više u*

⁹⁵ Ivo Frangeš, *Povijest hrvatske književnosti*, Ljubljana – Zagreb, 1987.

⁹⁶ Ante Stamać, "Periodizacija suvremene hrvatske književnosti", knjižica sažetaka *Prvog hrvatskog slavističkog kongresa*, Pula, 1995.

*književnoj kritici negoli u znanosti o književnosti tako da su sile pokretnice suvremene hrvatske književnosti ostale još uvijek nejasne.*⁹⁷

Razdoblja suvremene hrvatske književnosti prema njegovu mišljenju jesu sljedeća: 1. razdoblje: 1918. – 1928.⁹⁸; 2. razdoblje: 1929. – 1950.⁹⁹; 3. razdoblje: 1951. – 1967.¹⁰⁰; 4. razdoblje: 1967/68/71. – 1991.¹⁰¹ godine.

Ukoliko krenemo iz pozicije čitatelja s početka dvadesetprvoga stoljeća, kategoriju suvremene književnosti određujemo razdobljem od 1968. do 2007. godine. Kako se sedmo desetljeće dvadesetoga stoljeća više približavalo, jaka se politička matrica stvarnosti osjećala i u prostorima književnosti. Prestaju izlaziti časopisi *Kolo*, *Kritika* i *Hrvatski tjednik*, ukinuta je *Matica hrvatska*. Ne samo politički događaji izvan književnosti, već i poetsko okretanje književnosti sebi samoj, uvjetovali su pojavu autora koji su djelatne matrice pronalazili iza oznake fantastičara, odnosno sintagme *hrvatski borgesovci*. Međutim, ti autori nemaju časopisni prostor koji bi konceptijski odgovarao njihovom književnom senzibilitetu.

Nakon pojave časopisa *Razlog*, prvog časopisa koji je svojim projektnim djelovanjem, koncepcijom, kao i pripadajućom bibliotekom, uspio okupiti jedan naraštaj književnika, a da mu vrijeme trajanja nije bilo kratkoga daha (kao recimo časopisu *Pitanja* ili *Off*), pojavio se časopis *Quorum* koji započinje s izlaženjem 1985. godine. Njegova izrazito postmoderna

⁹⁷ Ibid. pod 96.

⁹⁸ "Povijesni okvir razdoblja: stvaranje Države SHS, odnosno Kraljevine SHS, ubojstvo hrvatskih zastupnika u Skupštini u Beogradu, raspad misaonih sustava, oblikovanje umjetničkih pokreta (ekspresionizam, futurizam, nadrealizam, danas pod zajedničkim nazivom *avangarda*) te tehnika pisanja (simultanizam, kubizam, imaginizam, automatsko pisanje).

Vodeći pisci: T. Ujević, M. Krleža, A.B. Šimić, M. Begović, U. Donadini."; ibid. pod 96.

⁹⁹ "Povijesni okvir: uspostava centralističke i monarhofašističke Jugoslavije, stvaranje NDH, pobjeda komunizma, raskid s Kominternom, književnost u službi socijalnih i političkih ideja – od krajnje "desnice" do krajnje "ljevice", povratak realizmu, jezik poezije kao prirodni govor. Vodeći pisci: Krleža, Budak, Kolar, Tadijanović, Cesarić, Šop, I. G. Kovačić, Kaštelan, Matković, Kombol, Barac."; ibid. pod 96.

¹⁰⁰ "Povijesni okvir: razvoj *samoupravnog socijalizma*, unitarizacija Jugoslavije, jačanje policijske države te njezino slabljenje nakon Brijunskog plenuma SKJ. Književnost kao *druga moderna*, to jest kao aktualiziranje tipova pisanja iz trećeg desetljeća. Nastup novih dvaju naraštaja pisaca, takozvanih *krugovaša* i *razlogaša*. Vodeći pisci: Marin-ković, Božić, Kaleb, Matković, Parun, Kaštelan, Šoljan, Slamnig, Novak, Slaviček, Horvatić, Pavletić, Donat." ibid. pod 96.

¹⁰¹ "Povijesni okvir: stvaranje *Deklaracije o nazivu i položaju hrvatskoga jezika*, studentski pokret, masovni pokret, nova staljinizacija društva, stvaranje Republike Hrvatske, agresija JNA i Srbije na Hrvatsku. Književnost se izrazito oslanja na unutarjezičnu problematiku te književnost i jezik izrađuju strategiju osvajanja slobode." ibid. pod 96.

svijest usmjerena je emancipiranju individualnoga pristupa jeziku, književnosti i umjetnosti s jakim intertekstualnim i intermedijalnim sastavnicama te s osjetljivošću prema književno-teorijskom mišljenju kao i prevodilaštvu.

Devedesete su godine ispisivale otiske izvanknjiževnih događanja (Domovinski rat od 1991. do 1994. godine, priznanje suverenosti Hrvatske) po svim dostupnim prostorima i medijima koji su željenu poruku mogli prenijeti različitim adresatima na različitim adresama. Također dolazi i do sve veće emancipacije regionalnih autora i pojedinačnih autopoetika. Identitetna gramatika zbilje sve više postaje sastavnim dijelom književnosti. Demokratske promjene u društvu, stvaranje samostalne države, snažan nacionalni trend, devalvacija društvenih i duhovnih vrijednosti, ekonomska kriza – samo su neke odrednice društvene prakse kroz koju se artikulira život pojedinca. I autor i čitatelj svjedoče događanjima u zbilji, a pozicija svjedoka koji je rat vidio svojim očima osigurava mu i pravo na zaštitu vlastitoga povijesnog, psihoanalitičkog i autobiografskog identiteta. Vjerodostojnošću i autentičnošću te pojačanom upotrebom dokumentarističkih narativnih strategija u autobiografskim se tekstovima pojavljuje i kategorija osobnoga vremena koja postaje zamjena za fizikalno i povijesno vrijeme. Takvu jaku poziciju i svojevrsnu odgovornost preuzeli su i autori i čitatelji. Jedni i drugi, kao subjekti komunikacijskog procesa književne proizvodnje, posljednjih su nekoliko desetljeća već razvili aktivan odnos prema zbilji koju su ovjeravali mimetičkim, tekstualnim, ironijskim, narativnim strategijama kako bi u devedesetima iz pozicije mimetičkoga odnosa prema samome sebi stvarnost pretvorili u tekst.

Dekonstrukcija i demontaža totalitarnoga sustava projicira već krajem šezdesetih žanr osobnih priča, a ideja civilnog društva, težnja prema građanskoj i kolektivnoj subjektivizaciji, demokratizacija pisma u devedesetima, ovjerava autobiografski žanr te se čini kako je upravo zaliha osobnog povijesnog iskustva ratnih godina autorima i čitateljima ubrzano razvila *svijest o vlastitoj propadljivosti*¹⁰².

Ratne hrvatske prilike specifičan su kulturni poticaj za oblikovanje identiteta kroz autobiografske tekstove, u odnosu na širi srednjoeuropski kontekst u kojemu zavidan stupanj personalizacije i demokracije, projiciran kulturnim promjenama, nameće pojedincu određenu društvenu ulogu ma koliko se ona ili on čine marginalnim.

Dubravka Ugrešić pod idejom i ideologijom individualizma (nasuprot totalitarnom kolektivizmu) podrazumijeva *čovjekovu odgovornost za*

¹⁰² Andrea Zlata, "U obranu budućnosti", zbornik radova *U obranu budućnosti*, Zagreb, 1999., str. 87-95.

*osobni život (za vlastitu sreću i nesreću). Ideja odgovornosti za osobni život uvjetovana je idejom rada na osobnom životu, a radnik je osoba, personality. Pritom će strong personality od konfuznog života načiniti skladno umjetničko djelo.*¹⁰³

Pisanje u prvome licu početkom devedesetih egzistencijalni je imperativ s nakanom oblikovanja tekstualne virtualne stvarnosti koja je u isto vrijeme pojedinca štitila od kolektivne sadašnjosti, ali i budućnosti. Kontekst u kojemu se autori i čitatelji počinju brinuti o vlastitom jastvu stavlja ih u subjektnu poziciju prema zbilji – prvi je restauriraju i tekstom konzerviraju, a drugi iskustvom u ratnoj zbilji ovjeravaju vjerodostojnost informacija iznesenih u tekstu.

Zgusnuta zbilja devedesetih, opterećena postmodernim mišljenjem, narcisoidnom pozicijom autora, ali i čitatelja, razvija horizont očekivanja u kojemu se čini kako jedino autobiografski diskurs može udovoljiti i afirmirati kulturu individualizma. Autor kao društvena funkcija postaje katalizatorom suvremene društvene zbilje i indikatorom povijesti pri čemu osobno vrijeme preuzima zalihu Univerzalnoga, a tematizirana prošlost i sadašnjost postaju osobnim ulogom u budućnost.

U autobiografiji kao jednom od najfleksibilnijih narativnih žanrova diskurzivno se oblikuju sve promjene u socijalnoj, političkoj i kulturnoj zbilji kao osobno iskustvo subjekta autobiografskog diskursa. Proces samouspostavljenja personalnosti u autobiografijama devedesetih godina odraz je duha vremena u kojemu se naglašava postmoderni zahtjev za individualizacijom mišljenja.

¹⁰³ Dubravka Ugrešić, *Američki fikcionar*, Zagreb, 1993.

2. Suvremena hrvatska ženska proza

UVODNE ASOCIJACIJE

Imate li pojma koliko se knjiga o ženama napiše svake godine? Imate li pojma koliko njih napišu muškarci? Jeste li svjesne da ste vi možda najpromatranija životinja u svemiru? – niz je retoričkih pitanja upućenih jednoj skupini studentica na ženskom koledžu u Cambridgeu davne 1928. godine. Pitanja je postavila Virginia Woolf i nastavila priču o ženi i književnosti objavljenoj kroz esej *Vlastita soba*.

Tragove odgovora na spomenuta pitanja danas bi se moglo pronaći u nizu tematskih blokova časopisa koji problematiziraju odnos žene, povijesti, društva, kulture i književnosti, u književnopovijesnim ili teorijskim knjigama o ženskoj književnosti, kao i u zbirkama kritika u kojima je po koji prikaz nastao na temelju knjiga hrvatskih autorica. Neki se pak odgovor može potražiti i u rijetkim znanstvenim studijama s okvirnom temom vezanom uz žensku prozu. Kada bih sama nastojala odgovoriti na ista pitanja, vjerojatno bih prvo izdvojila nekoliko časopisa koji mi se čine izvrsnim prostorom *prve informacije* o pristupima ženskoj književnosti, a potom knjige ogleđa i eseja o ženskoj literaturi. Većinu tih istraživanja potpisale su žene.

No, ako se malo bolje razmisli, može se u širokoj lepezi autora *jačega* spola otkriti i jedva primjetljiv broj onih koji prate žensku produkciju na manje ili više kontinuiran način. Zanimljivo je pročitati tim povodom predgovornu bilješku Veselka Tenžere u knjizi *Smrtni grijesi feminizma – ogleđi o mudologiji* (1984.) u kojoj taj ugledni kritičar nekoliko puta naglašava osobnu, ne baš pretjeranu, *vjeru* u ženski glas koji se javlja usuprot socijalnim, moralnim i kulturološkim normama. Upravo su se tekstovi Slavenke Drakulić iz *Poleta, Duge, Starta, Danasa* obraćali čitateljima iz pozicije feminističke perspektive gledanja na problem. Analizirajući ih, Tenžera zaključuje kako je genotekst takvih oštih, ironičnih i provokativnih ženskih stavova u autoričinoj *nesređenoj* obiteljskoj situaciji. Upravo su takvi zaključci posljedica konzervativnog i patrijarhalnog sustava osamdesetih čemu u prilog govori i očito ne prepoznavanje energije kojom autorica komentira kulturološki položaj žene na postorima bivše Jugoslavije. Možda je i sama knjiga Slavenke Drakulić došla u širi recepcijski prostor hrvatske književnosti previše naglo, energično i previše *ženski*. Treba napomenuti kako je i bilješka urednika Zlatka Crnkovića vrlo distancirana od objavljene

nih *grijeha feminizma*. Naime, Crnković citirajući upravo detalje iz auto-rične pogovorne (auto)biografije u kojima ona odgovorno obrazlaže kontekst iz kojega piše priznajući kako je pisanje osobni način preživljavanja zbilje, u tekstu na zadnjoj korici knjige jasnije naglašava imena autora predgovora (Tenžere) i nove knjige koja će se ubrzo pojaviti u istoj biblioteci (*ITD, Znanje*) kao odgovor na ove *oglede o mudologiji*. Riječ je o knjizi Igora Mandića *Što hoće te žene?* (1984.) u kojoj taj medijski kritičar, polemikom *knjigom uz knjigu*, u poznatoj maniri ciničnog, ekscesnog, provokativnog kritičara i *mudologa* udovoljava patrijarhalnoj letargičnoj sredini, uzburkavajući je osobnim *muškim* stavovima *protiv* bilo kakve spolne razlike u književnosti, bilo kojeg oblika feminizma. Desetak godina kasnije njegovi su oštri komentari ženske proze čak doveli do toga da su *rasprodali* jedno izdanje romana *Francuska suita* Sibile Petlevski jer je čitateljska javnost koja *voli skandale*, htjela pročitati knjigu o kojoj se Mandić očitovao izrazito negativno zamjerajući joj pretjeranu stilsku razvedenost i žensku banalnost naracije. U istoj zbirci njegovih kritika *Književno(ST)ratište* (1998.) našli su se i nešto blaži, ponekad čak i afirmativni prikazi knjiga autorica kao što su Neda Miranda Blažević, Dubravka Ugrešić, Julien Eden Bušić, Maja Gjerek Lovreković, Dunja Hebrang, Maja Freundlich.

Svaka čast netom spomenutim kritičarima, Tenžeri i Mandiću, ali čini se kako je tek pojavom pogovorne bilješke Zdravka Zime knjizi Irene Vrkljan *Berlinski rukopis* naslovljene *Druga strana biografije* muška perspektiva čitanja ženskoga teksta konačno shvatila o čemu je u ženskoj prozi zapravo riječ. Za naglasiti je Ziminu rečenicu u kojoj se i on osobno zalaže za buduće različite perspektive čitanja ženskih tekstova: *Razgolićavajući stvarnost i njezine traumatizirane protagoniste, ona nudi ogoljeli kostur proze oslobođen bilo kakvog sladunjavog garnirunga. Oспоравателји feminističke književnosti prigovorit će Ireni da piše prozu kratkog daha, ne shvaćajući da je razmjerno skroman opseg njezinih radova posljedica upravo takvog estetičkog i etičkog izbora.*¹⁰⁴ Taj kratki, konkretni i promišljeni esej jedan je od prvih u kojemu je prepoznat poetički istančan i stilski dotjeran ženski tekst. Zima se još uvijek kritički obraća tekstovima o ženskoj književnoj produkciji. On to obično čini detaljnim i poprilično deskriptivnim stilom ne želeći se previše agresivno upletati u problematiziranje modela rastvaranja ženskoga identiteta u tekstu. Vidljiva je tako Zimina izrazita usustavljenost u pisanju i njegov jasan uvid u širi hrvatski i europski književni kontekst. Zima piše o autoricama koje ga intrigiraju svo-

¹⁰⁴ Zdravko Zima, "Druga strana biografije" u knjizi Irene Vrkljan *Berlinski rukopis*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1988., str. 130.

jom različitom ženskom poetikom (Iris Supek Tagliaferro, Vesna Krm-potić, Milana Vuković Runjić), obično piše o onim autoricama koje nemaju potrebu udovoljavati recentnim modnim književnim trendovima već samo osobnim narativnim izazovima.

Ako je netko od kritičara izraziti *fan* ženskoga tijela i teksta, onda je to zasigurno priznati krležolog Velimir Visković. U sustavnom razotkrivanju perspektiva ženskoga pripovijedanja posebnu mu pozornost plijene oblici ženskoga odnosa prema ideologiji, zbilji i vlastitoj seksualnosti, a privlači ga upravo moć ženskog diskursa. U *Mladoj prozi* (1983.) Visković analitično prikazuje poetiku Dubravke Ugrešić kroz širi kontekst. U prikazu zbirke priča Nede Mirande Blažević *Razglednice* ukazuje na infantilnu poziciju njezinih pripovjedača kojom se, prema njegovu mišljenju, oblikuje jedno zanimljivo sinestetičko osjećanje svijeta napisano iz perspektive vrlo suptilnoga ženskog subjekta. Posebno su značajna dva njegova prikaza objavljena u knjizi *Pozicija kritičara* (1988.) u kojima analizira proze Slavenke Drakulić i Irene Vrkljan prepoznavajući kroz analizu njihovu poetičku različitost u širem kontekstu ženskoga pisma osamdesetih. Njegova izrazita sklonost ženskome tekstu (bilo da je riječ o proznom ili teorijskom) došla je do izražaja i u časopisu *Sarajevske sveske*. Naime, kao glavni urednik već je u drugome broju toga časopisa iz 2003. objavio značajan tematski blok naslovljen *Belo pismo: žensko pismo i žensko pisanje u devedesetima* kojega je pripremila Jasmina Lukić, a tekstove potpisuju Andrea Zlatar, Lada Čale Feldman, Nirman Moranjak – Bamburać, Vladislava Gordić Petković, Biljana Dojčinović – Nešić, Tatjana Rosić i Jasna Koteska. Upravo se njihovim analitičkim istraživanjima nastojalo još jednom skrenuti pozornost na značajnije knjige i autorice koje se posljednjih desetak godina bave feminističkom kritikom utiskujući u nju s potpunom odgovornošću osobno rodno iskustvo. Velimir Visković je trenutno glavni urednik *Profilove* ženske biblioteke *Femina*.

Vladimir Biti među prvim je hrvatskim teoretičarima ukazao na niz značajnih teorijskih rasprava u analiziranju ženskoga diskursa kroz koje se, između ostaloga, ocrtavaju problemi konstituiranja subjekta i identiteta, propituju se u njima odnosi između mogućih razina tijela i teksta. Biti pozorno u svojim raspravama o ženskome u književnosti slijedi pojmove feministički kritike kao što su falogocentrizam, moć, žudnja, nesvjesno, imaginarno, opreka. Potrebno je ovdje posebno istaknuti njegov *Pojmovnik suvremene književne teorije* (1997.) i knjigu *Strano tijelo pripovijesti* (2000.), kao i rasprave *Beznadnost, razlika i žudnja* (*Republika*, 7-8, 1999.), odnosno *Dekonstrukcija i feministička kritika* (*Republika*, 9-10, 1999.).

Preplićući književnoteorijsko predznanje iz Bitijevih tekstova s osobnim filološkim interesima, Milovan Tatarin polako, detaljno i deskriptivno razotkriva ulogu i mjesto žene u starijoj hrvatskoj književnosti, napose u knjizi *Bludnica i svetica* (2003.). U njoj je Tatarin veći dio svojih književnopovijesnih i kulturoloških istraživanja posvetio hagiografskoj poemi Nikole Marčija *Život i pokora svete Marije Egipkinje* (1791.). Pozornost je pritom usmjerio, kako sam navodi, *srednjovjekovnoj etičkoj koncepciji koja ženu promatra kao požudno biće čije je tijelo izvor zla*, utvrđujući pri tome i one tematsko-motivske podudarnosti s tipološki sličnim tekstovima (legende) u kojima se pripovijeda o obraćenim starohrvatskim literarnim bludnicama. Međutim, kao što pokazuje njegova knjiga pogovora i kritičkih oglada *Kućni prijatelj* (2004.), intrigiraju ga i knjige suvremenih *hit-makerica, mainstream* hrvatskih autorica kao što su Juljana Matanović, Slavica Tomčić, Vjekoslava Huljić, Sanja Pilić, Anja Šovagović...

Od hrvatskih književnih povjesničara o ženskome u književnosti najčešće pišu još i Stanko Lasić, Krešimir Nemeč, Cvjetko Milanja, Vinko Brešić i Pavao Pavličić. Stanko Lasić u knjizi *Književni počeci Marije Jurić Zagorke* (1986.), koja je u isto vrijeme i uvod u monografiju o toj značajnoj hrvatskoj književnici i novinarki, izlaže osnovne značajke njezina života i rada kroz dva veća poglavlja: Djetinjstvo, mladost, prisilni brak (1. siječnja 1873. – listopad 1896.); U redakciji "Obzora" (1896. – 1910.). Ta studija o Zagorkinim romanima pokazat će se kao iznimno značajan prilog u daljnjim književnopovijesnim čitanjima njezinih romana o čemu ponajbolje svjedoče i tekstovi u knjizi *Povijest hrvatskog romana* (1998.) Krešimira Nemeča. Nemeč, osim što je kroz niz oglada i eseja ukazivao na funkcije ženskih likova u određenim književnopovijesnim i poetičkim razdobljima (primjerice *Femme fatale u hrvatskom romanu 19. stoljeća – geneza i funkcija motiva*, 1995.), u ovoj knjizi-projektu analizira naratološke osobine ženskih romana devetnaestoga i dvadesetoga stoljeća. Nešto manju sklonost analizama ženskoga teksta pokazuju Cvjetko Milanja kojega zanimaju različite, isključivo poetske, diksurzivne prakse ženskoga i Vinko Brešić koji najčešće piše o ženskim autobiografijama. Pavao Pavličić je pak kroz otvorena pisma upućena poznatim književnicama i ženskim likovima iz hrvatske literature, a koja je objelodanjivao na stranicama književnih časopisa u razdoblju od 1982. do 1994. godine, analizirao prostor i granice njihove egzistencije u literaturi i izvan nje. Njihova naglašena različitost i intrigantna osobnost povod su njegovim epistolarnim obraćanjima kroz koje iznosi niz zanimljivih razmišljanja o književno-kulturološkim fenomenima kojima su povod upravo žene. Pisma su objavljena u knjizi *Rukoljub – pisma slavnim ženama* (1995.).

Unazad dvadesetak godina u hrvatskoj književnoj i kulturnoj zbilji žena konačno ima vlastitu sobu zavidne kvadrature. Prepoznata je, kritički i recepcijski ovjerena činjenica kako žene imaju slobodu, naviku i hrabrost pisati o onome što osjećaju, one imaju pravo na javnost svojih intimnih priča i svojih žudnji.

Nekoliko je važnih publikacija objavljeno na temu žena, a upravo su one kulturološki fenomeni koji ukazuju na odrastanje društvenog i kulturološkog konteksta. Kulturološki značajnim projektima za širu recepciju ženske literature prepoznaju se tako tri tematska časopisa, dvije knjige i jedan dnevnik.

TRI ČASOPISA

Nema tome tako davno da je na tragu francuske feminističke škole objavljen tematski broj časopisa *Republika* (11-12, 1983., priredile Slavica Jakobović i Gabrijela Vidan) u kojemu su nekoliko autorica i autora počeli diskretno propitivati granice ženskoga (posebice je značajan prilog Ingrid Šafranek), kako u tekstu tako u socijalnoj i privatnoj zbilji. Kroz njihove eseje, razgovore, prijevode ili fragmentarne izbore iz djela hrvatskih književnica, vidljiva je inicijalna ideja kojom se već tada nastojalo ukazivati na spolne, kulturalne, tematske i diskurzivne različitosti ženske književnosti. Ti su prilozi najčešće temeljeni na prikazivanju specifičnosti ženske perspektive pripovijedanja u odnosu na mušku. Iako kreću od preslagivanja binarnih odnosa (muško-ženskih), oni su pridonijeli jasnijem određenju suvremene ženske produkcije u širem nacionalnom kontekstu. Kroz taj je prostor ženska književnost dobila jasnu mogućnost smještanja unutar društvenog i kulturološkog konteksta.

Desetak godina kasnije, demokratizacija šire društvene zbilje omogućila je osnivanje *Centra za ženske studije* (1995.), a nekoliko godina kasnije iz istog je prostora pokrenut časopis *Treća* (1998.) čija je ideja jasno određena već kroz prvi broj. U njemu se većina tekstova odnosi, kako ističe glavna urednica Željka Jelavić, na *teorijska promišljanja, posebno unutar teorije identiteta i kulturalnih teorija devedesetih godina*, što implicitno ukazuje na moguće promjene u interpretacijama ženske literature. Feministička se kritika i teorija sve više bavi istraživanjima koja uočavaju načine i oblike konstituiranja ženskog književnog subjekta, uočavaju se razine prepoznavanja i samopropitivanja ženskoga tijela, prepoznaju se različiti tipovi identiteta u ženskom diskursu kao i različite vrste privatnog i javnoga govorenja, a zamjećuju se i različite diskurzivne artikulacije ženskoga iskustva (svakodnevlje, ljubav, seksualnost).

Čitanjem tekstova okupljenih oko teme *Žena, povijest, književnost* iz časopisa *Kolo* (2, 2001.) postaje vidljivije povijesno, teorijsko i kritičko mišljenje o hrvatskoj ženskoj književnosti. Bilo da je riječ o suvremenom tekstu ili tekstu iz stare književnosti, autorice (Andrea Zlatar, Dubravka Oraić Tolić, Julenne Eden Bušić, Lada Čale Feldman, Nataša Govedić, Irena Lukšić, Svetlana Ajvazova, Elaine Showalter, Shoshana Felman, Maria Janion, Lisa Duggan, Sylvia Plath, Kristina Pešić, Nataša Sajko, Helena Sablić Tomić) i dva autora (Milovan Tatarin, Leo Rafolt) kroz svoje su priloge iz pozicije postmodernih čitatelja nastojali prepoznati posljedice koje na kolektivni identitet ima stalno žensko traganje za vlastitim prostorom i pozicijom u njemu. Tim se književno-povijesnim esejima, teorijskim ogledima i izborom prijevoda različiti modeli ženskoga identiteta europski kontekstualiziraju.

DVIJE KNJIGE

Prvu panoramu književnopovijesnih ogleda o djelima iz korpusa ženske književnosti devetnaestoga i dvadesetoga stojeća napisala je Dunja Detoni Dujmić naslovivši je *Ljepša polovica književnosti* (1998.). U njoj autorica pažljivo i pedantno oblikuje tridesetak portreta hrvatskih književnica (Ana Vidović, Dragojla Jarnević, Jagoda Brlić, Milka Pogačić, Jagoda Truhelka, Antonija Kassowitz – Cvijić, Gjena Vojnović, Kamila Lucerna, Marija Jurić Zagorka, Ivana Brlić – Mažuranić, Zofka Kveder, Adela Milčinović, Vilma Vukelić, Zdenka Marković, Mara Ivančan, Verka Škurla – Ilijić, Zlata Kolarić – Kišur, Štefa Jurkić, Dora Pfanova, Mila Miholjević, Mara Švel – Gamiršek, Božena Begović, Sida Košutić, Fedy Martinčić, Zdenka Jušić – Seunik, Ivanka Vujčić – Laszowski, Mirjana Matić – Halle). Kada se pročitaju zaključne rečenice uvodnoga poglavlja knjige u kojima se objašnjavaju književni i izvanknjiževni povodi objelodanjivanju portreta više ili manje (obično manje!) poznatih hrvatskih spisateljica, uočava se kako poticaj za takvo žensko čitanje nije bila samo želja za knjigom jednoga okvira. Dunja Detoni Dujmić je konstruirajući gotovo kronološku književnu stvarnost margine, imala namjeru utvrditi različitost ženskoga teksta u korpusu hrvatske književnosti od preporodnih razgovora i romantizma do modernizma i suvremenosti. Upravo sistematičnost i akribičnost ovih eseja pruža izvrstan uvid u literarni tekst hrvatskih književnica.

Nekoliko godina kasnije pojavilo se još jedno mišljenje o ženskoj književnosti – knjiga Andree Zlatar *Tekst, tijelo, trauma – ogledi o suvremenoj ženskoj prozi* (2004.). U njoj autorica kroz tri veće cjeline: I. (Teorijski) pogled unatrag; II. Poetika suvremene hrvatske ženske knji-

ževnosti; III. Perspektive pripovijedanja) propituje posljedice odnosa između konstrukcije identiteta i kronotopa, ukazuje na poetičke osobine narativnog teksta paradigmatičkih autorica suvremene hrvatske ženske književnosti te sintetski pristupa tekstovima u kojima se prepoznaju različiti tipovi iskazivanja ženske subjektivnosti.

U uvodnoj studiji *Identitet, jastvo, tekst* Andrea Zlatar postavlja metodologiju kojom je čitala i pisala o ženskoj prozi. Pri tome je njezina pozornost usmjerena prema uočavanju uzročno-posljedičnih veza između kolektivnog i individualnog identiteta, njihovog odnosa u načinima predstavljanja osobnog u svakodnevlju kao i prema oblicima prezentacije vlastite slike u javnosti. Pri tome autorica ističe nekoliko temeljnih pojmova koji se prepoznaju u tome procesu kao što su margina, sloboda, razlika, komunikacija, privremenost, intima, tjelesnost, seksualnost koje će i sama problematizirati kroz interpretacije ženskih proznih tekstova. Taj postupak zgušnjavanja samorazumijevanja i samotumačenja, najuočljiviji je u autobiografskim tekstovima. Postavljajući analize kroz odnos onoga JA i identiteta, Andrea Zlatar otvara književnopovijesnu paradigmu ženske književnosti ogledom *Dnevnici: intimni krajolik duše*. Čitajući dnevnike (Dragojla Jarnević, Sylvia Plath) u okviru europske kontekstualizacije ženskih dnevnika, ona još jednom ukazuje na račvanje ženskih glasova, na napetost između pisanja i življenja u ženskom dnevničkom diskursu, na način francuske teoretičarke Beatrice Didier koja o dnevniku George Sand piše kao o dvostrukom traganju – za identitetom i pisanjem.

Teze o međusobnom prožimanju privatnog i javnoga u prostoru ženskoga teksta oblikovane su u ogledu *Konstrukcija privatnosti: prostor teksta*. One inicijalno kreću od eseja Virginije Woolf *Vlastita soba* iz 1928. godine koji je već označen kao retrospektivni feministički književni manifest. U njemu se o tekstu razmišlja kao o nadomjesku prostora privatnosti, kao o vlastitoj sobi iz koje se u isto vrijeme može promatrati društvena i politička zbilja, ali i održati pravo na vlastito jastvo, na osobni identitet i pripadajuću slobodu drukčijeg govorenja.

Zasigurno su najintrigantniji eseji iz drugoga dijela knjige. U njima se iz suvremenog konteksta hrvatske književnosti izdvajaju Irena Vrkljan, Slavenka Drakulić, Dubravka Ugrešić i Daša Drndić. Te autorice, s obzirom na poetičke osobine vlastitoga književnog opusa, prema mišljenju Andree Zlatar, mogu biti paradigmatičke u hrvatskoj ženskoj prozi. Takav stav Zlatar argumentira kroz četiri slojevita eseja: *Soba, kuhinja, vlak – Irena Vrkljan; Tijelo: modus komunikacije – Slavenka Drakulić; Pisanje u egzilu/azilu – Dubravka Ugrešić; Smrt pojedinca/pobjeda povijesti – Daša Drndić*. U njima ukazuje na sadržajne i izražajne osobine njihovih proznih i

esejističkih tekstova. Uočavajući narativne specifičnosti ona zaključuje kako se u navedenim tekstovima prepoznaju intimistički i feministički, autobiografski i ironijski, te dokumentaristički i groteskni poetički izražaji.

Krajem prošloga stoljeća uvode se u prozu drukčije perspektive pripovijedanja temeljene na propitivanju različite pozicije svjedoka u tekstu. Riječ je o dokumentarnim i literarnim oblikovanjima iskaza o ratu, o traumama i strahovima kao i o tekstovima u kojima se otkriva mjesto ženskoga subjekta u svakodnevnom životu kroz tematiziranje ljubavi i seksualnosti, ali i eksplicitno pisanje o užitku, tijelu i erotici. Nadalje, promjene u društvu i kulturi, demokratizacija odnosa u socijalnom prostoru, detradicionalizacija obitelji, prema riječima Andree Zlatar, otvaraju put narativiziranju novih oblika zajedničkoga života kao što su lezbijske ili gay obitelji i sustanarstvo. U tekstu *Arheologija svakodnevice* istaknut je upravo taj drugi tip subjektivnosti, onaj usmjeren zapisima iz svakodnevlja, ljubićima, ženskoj prozi koja tematizira prostore urbane seksualnosti i različite prakse ljubavi. Knjigu zatvara esej *Pisati tijelo/pisati ljubav* koji je svojevrsna sinteza autoričina propitivanja granica identiteta i jastva, tijela i teksta, granica ljubavi i užitka, seksualnosti i pripadnosti, nedovršenosti i punoće, prostora riječi i prostora intime.

JEDAN DNEVNIK

Prethodni je sažeti asocijativni pregled s temom o čemu žene pišu kada pišu o ženama potrebno proširiti i na onaj dio priče koji govori zašto žene žele pisati. Tako je došlo vrijeme za spomenuti *Dnevnik* Dragojle Jarnević.

Prva integralna verzija dnevnika objavljena je na samom početku novoga milenija, a u njemu se mogu pronaći mogući odgovori na recentna književnoteorijska pitanja tipa tko govori, tko gleda, tko jesmo, gdje smo, jesmo li tjelesne ili virtualne.

Samosvojnost i osobnost Dragojle Jarnević (pjesnikinje hrvatskog romantizma), prepoznata je, dakle, tek 2000. godine i to isključivo zahvaljujući zavidnoj energiji još jedne žene, zanimljive književnice i ugledne rusistice Irene Lukšić. No, možda upravo ta stoljetna distanca govori u prilog činjenici kako je prostor intime ipak u visokoj mjeri društveno kodiran pa mu je tek demokratizacija pisanja mogla otvoriti vrata. Upravo je objavljivanje ovoga dnevnika konačno pustilo novu buku u stare povijesne preglede.

Uistinu se čini kako su u ovim dnevničkim bilješkama, onoliko koliko je to uopće devetnaestostoljetna kulturna i književna praksa dopuštala,

najeksplicitnije naznačeni gotovo svi kanoni ženske naracije (odnos autora i djela; tijela i teksta; iskustvo nesvjesnoga; samorazumijevanje, samotumačenje i samoidentitet u pričama o životu; nužna potreba za pisanjem sebe u tekst). Ove se strategije, više ili manje eksplicitno prepoznaju i u suvremenim ženskim prozama.

Jarnevićeva dnevnik – kao pripovjedni žanr, kao slatki nadomjestak koji se javlja u trenucima najveće žudnje, ne odabire nimalo slučajno. Upravo zahvaljujući mogućnosti da se kroz dnevničke bilješke približi drugima i sebi, dnevnik je izvrsan prostor u kojemu se mogu spojiti dva značajna mjesta romantičarske poetike – srce i razum. Na tome je tragu u dnevniku zabilježeno:

*Mene srce jako, jako boli; i koliko sam tamo učinila da budem dobre volje, toliko me sada napane tuga, i oči mi orosiše obilate suze. Kako to meni dođe: štogod ja obljubim i čemu se obveselim, to mi se sve otima i za drugim teži, a ja ostajem uboga u srcu svome. Nijedna žrtva nije prevelika, što je ne bih podnijela za sebi srodnu dušu; ali čitav svoj život se nijesam na takvu namjerila i usamljena moram kukati i životariti. Vaj, bijedna života moga!*¹⁰⁵

U trenutku pisanja dnevnika Dragojlina je žudnja usmjerena prema lijepoj krijeposti domoljublja, poštenju i ljubavi. Nadalje, ona je potpuno svjesna javne pozicije vlastitoga dnevnika, posebno onda kada počinje prevođiti njemački dio dnevnika (1833. – 1841.) na hrvatski jezik izravno se obraćajući čitateljima. Na tim uvodnim stranicama uspostavlja se dijalog s čitateljima direktno im se obraćajući poput postmoderne naratologinje. Takva komunikacija ima samo jedan cilj – ostvariti što veću razinu intimnosti koja će omogućiti da vjerodostojnost iznijetih informacija bude i prepoznata.

Prostor njezinoga dnevnika tako postaje i prostor obračuna s malo-građanskim mentalitetom koji ju je kao ženu često puta prozivao i omalovažavao. Nadalje, svjesna vlastite izloženosti, Dragojla Jarnević ipak nije svoj dnevnik pisala za javno čitanje u svome vremenu, za života. On je trebao biti prikaz političke, društvene, moralne, privatne i intimne zbilje u razdoblju hrvatskog romantizma. Prema oporučnoj želji autorice dnevnik je prvo čitanje trebao imati deset godina nakon njezine smrti.

Promatrajući dnevnik kao pripovjednu cjelinu uviđa se oscilirajuća pripovjedna putanja, od pisanja o jakom, iskrenom domoljublju i izrazito

¹⁰⁵ Dragojla Jarnević, *Dnevnik*, Matica hrvatska Karlovac, pripremila Irena Lukšić, Karlovac, 2000. str. 256.

strasnoj potrebi za što boljim poznavanjem hrvatskoga jezika, hrvatske kulture (posebno onda kada je uslijed bolesti i sama morala boraviti izvan domovine), preko želje za uspostavljanjem društvenih promjena, do depri-mirajućega odnosa prema sebi i životu uopće. Uskratu vlastitoga javnoga djelovanja Jarnevićeva kompenzira u dnevniku, upisujući u njega niz podataka vezanih uz politiku, društvo, kulturu i književnost. Ona često puta izražava vrlo provokativne političke stavove, oštro komentira lažno domoljublje, hrvatsku neslogu i ljudsku glupost, hrvatsku oholost, nekolegijalnost uglednih književnih imena (S. Vraz, V. Deželić), kršćansku prijetvor-nost. Ipak, u nekim je bilješkama dirljivo nježna i iskrena pišući o svojoj ljubavi prema Trnskom, želji za što boljim odnosom sa svojim učenicama i htijenjem da ih što bolje nauči hrvatskome jeziku.

U isto je vrijeme, njezin dnevnik i diskurzivna intima prepuna strepnje, tuge, usamljeničkoga života, ali i strasnoga odnosa prema *zabranjenim* muškarcima. U dnevniku se prepoznaju različite narativne strategije (romantizma, sentimentalizma, didaktizma) koje se međusobno isprepliću pretvarajući ga u izvrstan sinkronijsko-dijakronijski prikaz društvenog, političkog i kulturnog stanja u razdoblju hrvatskog romantizma. Dnevnik se može čitati i kao socijalna reportaža, političko-didaktički tekst, kao prostor samoočuvanja egzistencijalnoga te kao intimni autoportret duhovno i tjelesno nezavisne žene.

Među ponajboljim dijelovima dnevnika zasigurno su oni koji govore u prilog iskoraku prema modernizmu, prema suvremenim intimnim dnevnicima dvadesetoga stoljeća. Oni se čitaju kroz opise autsajderskog položaja žene:

*Uzburkana vremena, koja sada vladaju, čine me da žalim što nisam muško, ili bar postojanijeg zdravlja, kad bih se mogla postaviti – usprkos mome ženskome spolu – u red boritelja za dom i narodnost. Kao žena ne stojim na svojem mjestu, to ćutim, a kao muškarac – ne mogu. Ali neka bude!*¹⁰⁶

Dragojla Jarnević je autorica koja po prvi puta na stranice hrvatske proze upisuje strasnu potrebu za pisanjem. Ona, poput Cvetajeve, želi dijelove svoga tekstualnog tijela preseliti u bilježnicu:

30. I. 1841. – Čitave noći sada pišem. Počela sam pisati domorodne povijesti i s njima se zabavljam čitave noći... Više puta ćutim da su mi oči slabe, ali ja moram pisati; moje je srce jako, jako tužno i

¹⁰⁶ Ibid. pod 105, str. 278.

*pisanjem i mukom, koju imadem s pisanjem, ćutim manju bol u grudima.*¹⁰⁷

U razdoblju sveopćeg društvenog puritanstva koje i kroz književnost nastoji postići/dostići moralni kršćanski odgoj, ona je pisala o prostoru intime, o tijelu i putenoj ljubavi:

*16. VIII. 1845. – Ta evo mi već 33 godine pa se još u ljubavi ne nasladih, a sada ljubim tako, da mi nikakav razum ne pomaže, i ljubav je svrha moga sadašnjega života. Neka kaže tko hoće da je zabranjena ljubav nedostojna i da se ne smije želja za jednim redovnikom u srce djevojke uvući; ja ipak čeznem cijelim životom za jednim redovnikom. Ta on ima srce i ćućenje, i shodnije mu je jedno ćeljade ljubiti, negoli svaku razbludnicu u svoj naručaj zagrliti. Ali Kirchlechner nije taj ćovjek, koji bi se u razbludnosti zaboravio, a zato što je redovnik ja ga ipak manje ne ljubim. Neka bude predrasude kakove hoće, i neka me kori ako hoće cio svijet zbog ove moje strasti; ja ne ću trti glavu: ovo što ćutim je sveto i neoskrvljeno, i štovanje je u uskom savezu s mojom ljubavi, a da bih mogla tako lako odstupati.*¹⁰⁸

Stav njezinih suvremenika koji dnevnik zabranjuju širem ćitateljstvu oznaćivši ga pornografskim objašnjava se ćinjenicom koja ukazuje kako oni još nisu mogli odvojiti njezinu javnu ulogu književnice od njezinog literarnog identiteta, odnosno nisu jednostavno mogli prihvatiti razliku između intimnog privatnog identiteta i tekstualnog uoblićenja spolnog identiteta i seksualnosti.

Dnevnićki, intimni krajolik Dragojle Jarnević ućinio je odmak od poetićeke matrice autobiografske proze u razdoblju hrvatskoga romantizma. Lijepo je to napisala Divna Zećević davne 1985. godine u detaljnom monografskom pristupu književnom djelu Dragojle Jarnević istićući kako je tim dnevnikom hrvatska književnost dobila izniman književni uradak usredotoćen na subjektivno proživljavanje i sagledavanje osobne sudbine žene u devetnaestom stoljeću. Jer upravo je Dragojla Jarnević razvijala individualnost u stalnoj potrazi za identitetom. I ne ćudi što je u tim složenim trenucima društvenoga i povijesnoga razvoja usmjerenost na osobnu usamljenost i subjektivnost došla upravo iz rukopisa žene.

¹⁰⁷ Ibid. pod 105., str. 345.

¹⁰⁸ Ibid. pod 105., str. 305.

DRUGA

Osim navedenih ćasopisa i knjiga, pokrenulo se tijekom devedesetih godina prošloga stoljeća još nekoliko specifićnih feministićkih prostora (primjerice ćasopis *Kruh i ruže*), u drugim se ćasopisima prije ili kasnije mogao proćitati poneki tematski blok vezan uz prostore ženskoga teksta (*Treći program, Novi izraz, Frakcija*), pokrenuto je nekoliko ženskih biblioteka u uglednim izdavaćkim kućama kao što su *Femina* u *Profilu, Ljepša polovica književnosti* u *Nakladnom zavodu Matice hrvatske, Ženska infoteka* u *Centru za ženske studije*.

Sve su glasnije interpretacije ženskoga teksta koje propituju ženski identitet u zajednici, u jeziku, a ženski se prostor prepoznaje kao onaj u kojemu se isprepliću kulturna, politićaka, socijalna, privatna, javna i intimna iskustva.

Naznaćeno blagim interpretacijama, ovo traganje za individualnom prepoznatljivoću ženske proze kao nepoznate, nejasne, zabranjene i neusporedive unutar globalne punine hrvatske književnosti samo slijedi književnopovijesnu nit razlićitosti i ženskoga iskoraka iz vladajućih socioloćkih, ideoloćkih, moralnih i književnih normi.

POETIĆKI PROSTORI

Ćitateljski je vrlo uzbudljivo vidjeti na jednome mjestu niz naslova knjiga kratkih prića osamdesetih godina prošloga stoljeća ispred kojih se nalaze imena Sunćane Škrinarić, Višnje Stahuljak, Irene Lukšić, Dubravke Ugrešić, Vesne Bige, Carmen Klein, Ljiljane Domić, Nede Mirande Blažević, Božice Jelušić, Zorice Radaković, ili ona iz devedesetih koje potpisuju Andrea Zlatar, Julijana Matanović, Sanja Pilić, Marinela, Maja Gjerak Lovreković, Eva Grlić. No, zasigurno je jednako uzbudljivo prošetati intermedijalnom *Megastore* knjižarom i zaustaviti se na izdanjima autorica kao što su Lucija Stamać, Ivana Sajko, Martina Anićić, Rujana Jeger, Tatjana Gromaća, Lana Derkać, Milana Vuković Runjić, Mima Simić ili Olja Savićević Ivanćević.

Ta su imena književnica (sigurno bi ih uz preciznije pretraživaće bilo i više) zasigurno dobar vodić kroz književnu i kulturnu hrvatsku javnost u posljednjih nekoliko desetljeća. Njihov javni identitet identificiran je i imenovan od šire recepcije, one su prepoznate upravo zahvaljujući specifićnostima književnih tekstova koje potpisuju. U njihovim se kratkim prićama propituju i osvješćuju razlićiti naćini oblikovanja osobnoga identiteta.

Taj se proces kreće unutar nekoliko tipova naratoloških prostora određenih pozicijom ženskoga subjekta u tekstu, izvanjskim poticajima koji su inicirali pripovijedanje te strategijama iskazivanja doživljenoga.

Riječ je, dakle, o prostorima-tekstovima u kojima prevladava autotematizacija, samopromatranje unutar određenoga kronotopa, zatim o onima u kojima se prikazuju iskustva rata i življenja u egzilu, do prikazivanja eksplicitne ženske subjektivnosti kao posljedice procesa demokratizacije žudnje u društvenom kontekstu koja se materijalizira kroz narativni tekst. Posljednjih nekoliko godina sve je otvoreniji i slobodniji pristup tijelu i tjelesnom, seks kultura sve više izlazi iz tabua prošlosti zahvaljujući novim komunikacijskim tehnologijama brzoga protoka informacija, a kako internet potpuno razotkriva privatnost dovoljno je pogledati stranicu www.jennicam.com koja je promovirana kao cjelodnevni pogled na stvaran život mlade žene; nedramatiziran fotografski dnevnik namijenjen javnosti.

Dakle, tekstovi suvremene hrvatske ženske proze poetički su prostori kroz koje se modernističke strategije oslobađanja postupno pretvaraju u postmodernistička razotkrivanja onoga drugog i drukčijega, onoga različitog i raznolikog. Kroz njih se potiče na razmišljanje i aktivan odnos prema izvanjskom kontekstu u kojemu je ipak još uvijek dominantna patrijarhalna ideologija. U njima se postavljaju pitanja vezana uz identitet i oblike konstrukcije ženskoga subjekta.

Nešto je mlađim književnicama napose, cilj oblikovati tekst u kojemu se može propitivati seksualnost, u kojemu tijelo postaje dominantna strategija, sredstvo kojim se zadana svrha ispunjava. Kodiranje intimnosti u njihovim tekstovima prepoznaje se kroz potpuno oslobađanje fenomena ženstva i ženskoga identiteta. Ono je u isto vrijeme i prikazivanje osobnog odnosa prema drugima, iskazivanje mišljenja o zbivanjima u socijalnoj zbilji (na primjer zlostavljanje žena, pedofilija, politika, moral). Upravo su oni prilog sve izraženijoj neovisnosti i moći žene.

PROSTOR SAMOPROMATRANJA

Autorice ispred čijih se tekstova može staviti predznak autobiografski, ženski su pokretači proizvodnje raznolikih narativnih i izvještajnih oblika koji svjedoče o autobiografskoj kulturi devedesetih – o samorazumijevanju i književnom samopredstavljanju. Njihove autobiografske proze naglasak stavljaju na gnoseološki, samospoznajni modus u kojemu kategorija vjerodostojnosti proizlazi iz izjednačavanja sudbine romanesknog lika s privatnom sudbinom samoga autora. Spomenuti autobiografski zapisi temelje se na svakodnevnom malim privatnim postmodernističkim pričama. Kako bi još više naglasile samoovjeravajuću strategiju autobiografskoga

diskursa na ovitku knjiga autorice prilažu fotografije (obično obiteljske!) koje tako preuzimaju ulogu naglašavanja referentnog odnosa prema stvarnosti. Tom gestom udovoljava se potrebi za dokumentarnošću i autentičnošću pripadajućega žanra. Takva semantička mjesta potom iznalaze prostor za autobiografsko pamćenje. Ono se definira kao pamćenje koje nastoji rasvijetliti znakove prošlosti, kako bi se ponajprije razumio kontinuitet subjekta u vremenu i društvu kojemu pripada. Na taj način autobiografska memorija postaje organon osobnoga identiteta u svojoj dvostrukosti – ona osigurava cjelovitost osobe u vertikali vremena, ali i njezinu konzistenciju u horizontali društvenih odnosa. Međutim, kako postmoderni ženski subjekt znatno jače i zgnusnutije doživljava vlastitu nedovršenost, tako upravo kroz autobiografiju nastoji postići veći stupanj samosvojnosti, otvorenosti i ovjerenosti.

Različiti modeli identiteta koji se prepoznaju u suvremenoj hrvatskoj autobiografskoj prozi funkcioniraju kao glavni kanali oblikovnog utjecaja kulture na konstrukciju povijesti života. Kulturološki gledano, javni je identitet moguće prikazati i u autobiografiji. U njoj se ženski subjekt prepoznaje kao samoodređen, autoreferencijalan i izrazito individualan.

Životopis se kao kulturološka matrica ovjerena autobiografskim diskursom, konstruira različitim narativnim strategijama samopromatranja, od javnih do intimnih. Za postmoderne su autobiografije, osim autoreferencijalnih, karakteristične ironične, autoironične i parodične perspektive pripovijedanja kojima se komentira odnos prema sebi i širem društvenom kontekstu.

PROSTOR ISKUSTVA RATA

Iskustvo razlike ženskoga teksta prepoznato od šire recepcije osamdesetih godina, omogućilo je u devedesetima njegovo još izraženije afirmiranje. Te su godine (1991. – 1994.) ukazivale na jasniju potrebu određivanja pozicije ženskoga subjekta u konstituiranju kolektivnog javnog identiteta. Autorice su tada narativno ukazivale kako posljedice zbivanja u vanjskom prostoru utječu na specifičnost pojedinačnoga iskustva.

One su u svojim tekstovima krenule u energičnije preispitivanje samoidentiteta kroz pisanje o ideološkom, regionalnom, intimnom, tjelesnom identitetu. Ženski diskurs, temeljen na iskustvu rata, otvara prostor propitivanju osobnoga odnosa prema sebi, drugome, naciji, ideologiji, otkrivaju se načini življenja u izbjeglištvu, prepoznaju se elementarne egzistencijalne vrijednosti. To je specifičan diskurs u kojemu se uspostavljaju nove teme koje preispituju osobnu poziciju subjekta kojega očaj, patnja i nagon za preživljavanjem nužno navodi na preuzimanje odgovornosti nad nekim

odlukama projiciranim *olovnim* kontekstom. Pisanje o iskustvu rata iz ženske perspektive pozicioniralo je žensku prozu u širem književnom kontekstu.

U prozama inicijalno vezanim uz iskustvo rata, može se uočiti nekoliko različitih perspektiva iz kojih se pripovijeda o ratnoj zbilji devedesetih. Primarno je riječ o tekstovima koji su pisani iz pozicije svjedokinja u kojima se osobno iskustvo rata prikazuje iznošenjem niza provjerljivih činjenica, obično u prvome licu jednine koje postaje dominantnom naracijom. U romansiranim prikazivanjima svakodnevnih (post)ratnih zbivanja (egzistencijalne dvojbe, načini uključivanja u zbilju nakon iskustva rata) pozicija svjedoka prelazi u poziciju sveznajućeg pripovjedača kojemu je ratno iskustvo samo inicijator naracije.

Dokumentaristička i autobiografska strategija dominantne su u prozama koje tematiziraju žensko iskustvo ratne zbilje. Pokretač upravo takvoga angažmana ženskoga subjekta jest napetost između iskustvene (ratne!) stvarnosti s jedne strane i dostupnih kulturnih oblika s druge strane. Način konstrukcije identiteta posljedica je društvene stvarnosti koja ga okružuje.

PROSTOR ISKUSTVA EGZILA

U posljednjem desetljeću prošloga stoljeća u korpus hrvatske ženske književnosti upisuju se i naslovi pisani iz pozicije subjekta u egzilu¹⁰⁹. Umjesto nabiranja poetičkih specifičnosti ovoga prostora ženske proze poslužiti će prikaz zasigurno ponajbolje napisanog romana s tom tematikom. Riječ je o romanu Dubravke Ugrešić *Ministarstvo boli* (2004.). U romanu je riječ o propitivanju i rasapu identiteta u prostorima egzila. Amplitudom, od uvodne citatne relacije s pjesmom Marine Cvetajeve o nostalgiji do završnog navođenja stotinjak narodnih kletvi, autorica kreće u retuširanje prošlosti. Takva narativna putanja prati glavnu junakinju romana profesoricu Tatjanu Lucić, (samo)svjesnu Zagrepčanku koja nakon ljubavnog raskida uvjetovanog zbivanjima iz svakodnevlja devedesetih prihvaća poziv da na slavističkom odsjeku jednoga amsterdamskog sveučilišta održava jednogodišnja predavanja. Predavanja pohađaju različiti studenti (Meliha, Johanneke, Laki Lingvist, Zole, Darko, Ana, Mario, Boban, Uroš, Igor, Nevena, Selim) koji su i sami u bližim ili daljim vezama s prostorima bivše Jugoslavije. Njihove zajedničke rasprave kreću se od

¹⁰⁹ O ovom sociopolitičkom, kulturološkom i književnom problemu vrlo detaljno piše Renata Jambrešić Kirin u tekstu "Egzil i hrvatska ženska autobiografska književnost 90-ih", *Reč*, 61/7, mart 2001., str. 175-197.

komentiranja gubitka jezika kao zajedničke traume, preko iskazivanja boli prikazane u asocijacijama sjećanja, tjeskobe koja je vjerodostojan svjedok rata, do lucidnih interpretacija književnih djela s temom odlazaka i povratka. Na tome mjestu roman dostiže narativni i izražajni vrhunac jer studentski usmeni seminari o frustracijama i rasapima subjekta na putu na koji se obično odlazi zbog osobne različitosti, izvrsno prikazuju kodiranost odlaska i povratka ne samo u literaturi već i u zbilji. Preko citatne relacije s europskom, hrvatskom i srpskom literaturom tjeskoba se prepoznaje kao priključak na zbilju projiciranu boravkom *negdje drugdje*. Kroz pet dijelova romana likovi se kreću različitim prostorima (od učionica sveučilišta preko pubova, ulica, plaža, gradova do haške sudnice) u kojima se prije ili kasnije uočavaju i njihove međusobne kulturološke, ideološke, sociološke i psihološke raznolikosti. Čini se kako upravo različita galerija likova sa samo naznačenim socijalnim i psihološkim karakteristikama, oslikava istu osobu – emigranta koji nije *spavač*, koji se nije adaptirao i integrirao, koji je sastavljen od krhotina zadane sudbine – sudbine usamljenosti, udaljenosti i *krivog* sjećanja. Jer jedino su njemu relikvije makedonski ajvar, *negro* – *odžačar grla* bomboni i Kraševa bajadera.

Kategorija koja se prepleće kroz sve razine romana je pitanje identiteta. Ugrešićeva piše o identitetu subjekta izvan prostora svoje primarnosti kao o teško uhvatljivom, promjenjivom i *moody* stanju, koje je u isto vrijeme i shizofrenično, euforično, melankolično, ali i poticajno. Identitet kao osnova tranzicije miješa se s naglašenim toposima nostalgije koja kroz individualno sjećanje nastoji nadvladati stereotipe kolektivnog pamćenja. U ovome se romanu otvaraju i pitanja o važnosti razvoja i osnaživanja zdravog kulturnog identiteta nacija u tranziciji preko sjajno izabranoga motiva *izbjegličke* plastične vrećice plavobijelo-crvenih linija koje se susreću gotovo na svim prostorima dolazaka, odlazaka i *sigurnog* nošenja robe, kućnih potrepština, često puta nepotrebnih stvari. No, gotovo uvijek svjestan identitet, poput onoga profesorice Lucić, sadrži i pravu buru potisnutih sjećanja kojima se kroz niz fragmenata propituje osobna nesigurnost, paranoidnost i raspad. Ona dolazi do izražaja upravo u epilogu, kada identitet postaje potpuno otuđujući kako od vlastita tijela tako i od vlastita ega i Erosa. Takav rasplet *Ministarstva boli* funkcionira na razini ideje, međutim, na razini cjelokupne romaneskne naracije završna priča ipak se doima kao nasilno nalijepljena i nepripadajuća. Epiloški naznačen ostanak u drugom prostoru otvara i problem nemoći odupiranja *patologiji čiste savjesti*. On može biti i mogući bijeg od novoga načina preživljavanja i nesnalaženja u ponuđenoj praksi svakodnevnog življenja u domovini. U tom je romanu Dubravka Ugrešić ipak diskretno naznačila kako nakon ratnih devedesetih

zaborav može biti mogućnost, kako povratak na staro označava smrt, a ostanak u egzilu poraz.

PROSTOR DEMOKRATIZACIJE ŽUDNJE

Žena između grada i seksa, urbanog i tjelesnog, tijela i teksta, osobnog i drugog, intimnog i javnog, emocije i strasti.

Naravno, krajem devedesetih, a posebice u prvim godinama novoga tisućljeća uvodi se u prozni tekst, kao posljedica demokratizacije odnosa u socijalnoj zbilji, novi tip iskazivanja ženske subjektivnosti. Odjeci ženskih autobiografizama u tekstu još se uvijek zanimaju za tekstualne posljedice i predodžbene komplekse spolne razlikovnosti koje pristupaju tijelu kao tekstu ili pak iskustvo tjelesnoga smatraju preduvjetom osobne tekstualne materijalizacije u kojoj jezični znak udovoljava njihovoj osobnoj žudnji.

U ženskoj je prozi prepoznat novi tip subjektivnosti. Na sadržajnoj razini on je usmjeren narativizaciji ženstva i tjelesnosti, prema snažnom i otvorenom tematiziranju intimnih stanja subjekta do javnog iskazivanja strasti za drugim uz poigravanje fenomenom projiciranja muške želje u prikazima ženskoga tijela. Nagomilana narativizacija žudnje pretvara se u relativizaciju osobne spolnosti, a upravo njezino eksplicitno prikazivanje postaje kritikom socijalnih i moralnih normi, kao i političkih ideja.

Posljedica takvoga načina konstruiranja subjektivnosti u tekst na razini izraza ogleda se kroz diskurs prepun eksplicitnih sentimentalizama, grubih vulgarizama, ironije i autorionije kao modusa odnosa prema drugima i sebi.

APPENDIX

Što je sa ženama koje javno artikuliraju probleme društva unutar kojega egzistiraju? Prije dvadesetak ili nešto više godina na jednom je književnom susretu Audre Lorde glasno rekla: *Uvijek iznova i iznova počinjem vjerovati da ono što je meni najvažnije mora biti izgovoreno, verbalizirano i javno, čak i po cijenu da prouzroči povredu ili da se krivo shvati.*

Tekstovima suvremene hrvatske ženske proze upravo se to i čini.

II. TEORIJA

3. Što kratku priču čini kratkom?

O TERMINOLOŠKOJ UPITNOSTI KRATKE PRIČE

Kovanica *kratka priča* (*short story*) – *tale, tale proper, short tale, prose tale, brief tale* – kao zaseban termin doživljava niz upotreba u sinonimnom značenju (poistovjećuju je sa značenjem termina *novela*, *pripovijest* ili *pripovijetka*). Stoga je potrebno uvidjeti razloge takvoga poistovjećivanja i odrediti okvire koje pokriva termin *kratka priča*. Semantička bi se slika *kratke priče* mogla prikazati na sljedeći način.

Američki termin *short story* u hrvatski književno-teorijski kontekst unio je dodatne konotacije, a kao jedna otvorena i *lepršava* književna kategorija omogućio je da se te nijanse u generičkim razlikama pravilno imenuju (naziv u duhu kratkih priča E. A. Poea pa iz toga proizlazi da je bio prihvaćen kao književna kategorija *mlađa* od novele nakon 1877. godine)¹¹⁰.

Naime, ta dvosložna imenica pridjevom *kratka* primarno upućuje na njezin formalni oblik¹¹¹, *kratku priču* definira kao formu koja ima petinu riječi romana.

E. A. Poe prvi se od pisaca bavio *kratkim pričom*, pa ne samo što ju je na nekim mjestima poistovjetio s lirskom pjesmom, već je istaknuo i formalnu stranu *kratke priče* naglasivši kako ona ima sto redaka, Čehov je ograničio duljinu pripovijetke na tri do četiri stranice, Somerset Maugham u predgovoru knjige *Complete short stories* navodi da je u *kratkim pričama* otprilike oko 1600 riječi te kako najduža može imati i do 20.000, dok će Franko Sargeson u knjizi *Collected stories* naglasiti kako pojedine *kratke priče* imaju 500 riječi premda i književni oblici od 32.000 riječi mogu biti imenovani *kratkim pričom*.

Poznato je i da su neke hrvatske *kratke priče* bile napisane i u 29 redaka¹¹².

¹¹⁰ O tome više Mira Janković u knjizi *Novela u američkoj književnosti*, Zadar, 1977.

¹¹¹ Edgar M. Foster u knjizi *Aspect of the Novel* određuje roman kao fikcionalno prozno djelo koje ima više od 50.000 riječi.

¹¹² O tome više u tekstu "64 priče/29 redaka" objelodanjenom u *Pitanjima* iz 1983. kao i u *Poletu* iz 1984.

Nadalje, pridjev *kratka* upućuje i na *rusku formalnu školu* čiji su predstavnici govorili o *velikim* i *malim* književnim kategorijama.

Boris Tomaševski¹¹³ je tako rekao da je obilježje veličine osnovno u razvrstavanju pripovjednih djela, budući da od njegova obujma zavisi kako će pisac rasporediti građu, kako će sklopiti siže. Tako primjerice, novela (kao predstavnica male forme) ima jednostavnu fabulu, s jednom fabularnom niti, a u pripovijedanje se moraju uvoditi motivi situacija, karakteristika radnje i slično, kao i opisi sa svojim sustavom statičnih motiva. Međutim, pripovijedanje nije *bilježenje matematičkih formula* i ne može se izvesti u točno određenom broju riječi. Ono je ipak brojčano nemjerljiva kategorija.

Jedno je zasigurno – pridjev *kratka* upućuje na temeljnu karakteristiku *kratke priče*, a to je sažetost pričanja (posebno se to odražava u kompoziciji, izboru teme, motivacijskom sustavu, karakterizaciji likova, segmenta, odnosno detalja iz života koji je dobio pravo na priču). Element koji pripovjetku odvaja od svake druge vrste književnosti je njena kratkoća.¹¹⁴

Iako je poznata njezina *trendovska* pojavnost u novinama i časopisima gdje je upravo *kratka priča* riječju pratila zatamnjeni (i upravo zbog toga provokativni) segment svakodnevlja, onda kratkoća pričanja u potpunosti odgovara njezinoj primarnoj ulozi¹¹⁵.

Drugi dio ove sintagme jest *priča*. Ona upućuje na usmena pričanja, odnosno kazivanja, pripovijedanja nekih događaja, bilo u obliku bajke, legende, mita ili vica, pri čemu broj ispričanih događaja, promjena govornih perspektiva i situacija te vremenski odmak ostaje u okvirima forme pripovijedanja.

Kratka priča kao umjetnički oblik književno je tkivo u koje sâm autor unosi građu – priču, što kod jednostavnih oblika, koji nastaju pod utjecajem *duhovne zaokupljenosti* pa na taj način prodiru u svijet čitatelja realizirajući se kao spomenute književne forme, nije slučaj.

Pojam *priča* (*story, plot, tale, Erzählung, Geschichte, sage, Marchen, Fabel...*) i u Aristotelovoj *Poetici*¹¹⁶ biva tumačen kao *mythos*, ne u doslov-

¹¹³ Boris Tomaševski, *Teorija književnosti*, Književna misao, Beograd, 1972.

¹¹⁴ O tome više u tekstu "Teorija novele" Rafaela Koskimiesaa, *Dometi*, XIV, br. 11, 1981. u kojem on parafrazira mišljenje Sean O'Faolain o kratkoj pripovijetki.

¹¹⁵ U hrvatskom, posebno nedjeljnom, novinskom tisku kratka priča zauzima stalne stranice kulture, a kao prilog tomu govori i objelodanjena knjiga *Hrvatska kratka priča* u izdanju Alfe iz Zagreba 1994. U knjizi su objavljene kratke priče sa stranica *Večernjeg lista*.

¹¹⁶ Aristotel, *O pjesničkom umijeću*, prijevod Zdeslav Dukat, August Cesarec, Zagreb, 1983.

nom leksičkom značenju te riječi, već označujući uređen skup događaja koji čine okosnicu radnje (siže). Ona koja je pokretač radnje u tragediji može biti shvaćena i kao *kategorija kojom se objašnjava odnos književnosti i zbilje, odnos kojim pojam oponašanja (mimesis) označava imenom praznim tako dugo dok još nije jasno što se ima shvatiti kao zbilja*¹¹⁷. Isto tako Aristotel napominje kako svaka priča za svoje funkcioniranje, mora imati početak, sredinu i kraj.

Poznato je da u antici nastaju Herodotove *Perzijske priče*, da su tu i Aristidove ljubavne *Miletske priče*, a Auerbach je u *Mimesisu* o novelama iz Boccacciova *Decamerona* (1348. – 1358.) govorio kao o pričanjima stvarnih događaja:

*Tek Dekameron fiksira prvi put od antike jednu određenu stilsku ravan, na kojoj pričanje stvarnih događaja suvremenog života može biti otmena zabava; ona više ne služi kao moralni exemplum, ne služi više ni nepretencioznoj potrebi za smehom kod naroda, već razveseljavanju jednog kruga otmenih i obrazovanih mladih ljudi, gospođe i dama, koje oduševljava čulna igra života i koji poseduju fino osjećanje, ukus i sud...*¹¹⁸

Za Genettea priča započinje tamo gdje se stavi u *pogon sustav prijenosnih zupčanika* te se stvarnost kao predmet *mimeze* izloži u stanovitoj preradi¹¹⁹.

Po mišljenju Iana Reida¹²⁰ priča ne postoji dok se ne povežu tri ili više događaja od kojih se barem dva zbivaju u različito vrijeme i uzročno su povezani.

Priča je, kao što je već napomenuto, prepoznatljiva i u *jednostavnim oblicima* pa Andre Jolles¹²¹ smatra kako je ona tkivo koje oblikuje zbilju na način koji odgovara poetici bajke, legende ili sage.

Milivoj Solar¹²² priču tumači kao strukturu kojom je pripovijedanje zatvoreno između početka i kraja pa je time i oblikovano kao zasebna sredina. Dakle, priča mora imati neku smislenu organizaciju koja zahvaća izvanjski oblik kazivanja i ono što je ispričano. Za nju je od primarne

¹¹⁷ O priči je posebno pisao Milivoj Solar u knjizi *Ideja i priča*, Zagreb, 1973.

¹¹⁸ E. Auerbach, *Mimesis*, Beograd, 1968., str. 216.

¹¹⁹ O kategoriji svakodnevnog pričanja kao temelja pripovijedanja piše Vladimir Biti u *Reviji*, br. 2 iz 1984. godine. U tekstu navodi i citirano Genetteovo mišljenje o priči.

¹²⁰ Ian Reid, *The Short Story*, London, 1977.

¹²¹ Andre Jolles, *Jednostavni oblici*, prijevod Vladimir Biti, Zagreb, 1978.

¹²² *Ibid.* pod 117.

važnosti nizanje po načelu *što se dalje zbiljo*. Solar zaključuje kako je u priču kao oblikovateljicu zbilje upisana i povijesna dimenzija, u smislu da priča s obzirom na povijesni trenutak može zamijeniti zbilju (istinu) i fikciju, *istinu jednog ispričati kao fikciju drugog povijesnog vremena*.

Iz navedenoga je vidljivo kako je u različitim povijesnim kontekstima, različitim teorijskim mišljenjima, odnosno različitim književnim razdobljima, termin *priča* bio različito tumačen, premda je većina suglasna kako je *priča* oznaka za strukturu izražavanja mišljenja o zbilji.

Terminološka univerzalnost *priče* upućuje prije svega na kontekst upotrebe termina (sredinu, književno razdoblje, osobe koje ga koriste), na tip djela, jezik, kao i na samoga autora. Genološka tumačenja novele, pripovijesti, crtice i *kratke priče*, kao *iste* književne forme, govore u prilog *slabe* terminološke organizacije za vrste kraćeg proznog sastava koje kao književne kategorije ne posjeduju *monotipsku čistoću*¹²³.

Zaključiti je kako se termin *kratka priča* često puta i u povijestima i u teorijama književnosti poistovjećivao s terminom *crtica*, *novela*, ili *pripovijest* (takva terminološka nesređenost uviđa se i kod korištenja sličnih termina za kratku prozu – primjerice, Miroslav Šicel u tekstu *Novela hrvatske moderne* novelu poistovjećuje s *crticom*)¹²⁴ pa je za uporabu termina *kratka priča* potrebno konkretnije definirati sâm pojam *kratke priče* i izdvojiti dodirne i razlikovne točke *kratke priče* i *novele*. Dosadašnje su koncepcije samo u nekim sadržajnim različitostima ili pak načinima oblikovanja građe uviđale kako postoji forma koja je slična, ali i različita od nje. Upravo prepoznavanje zakonitosti stvaranja *kratke priče* omogućuje određenje *kratke priče* kao takve.

Ipak, prije nego se utvrde njezina formalna i sadržajna obilježja, *kratka priča* (pokušati je to i potvrditi) *označavala bi otvorenu (i na početku i na kraju) proznu strukturu koja kroz zapis o detalju (fragmentu) iz svakodnevice, kroz prikaz jednoga stanja, postiže formalnu i stilsku ekonomičnost s ciljem postizanja jedinstvenoga dojma*.

Slične definicije *kratke priče* mogu se pronaći i kod većine autora koji su se bavili ili teorijom književnosti ili proznim rodovima i vrstama (Boris Tomaševski, Wellek/Warren, Milivoj Solar, Pavao Pavličić) pa upravo takva nemogućnost preciznoga određenja *kratke priče* govori u prilog njezinom primarnom obilježju – otvorenosti prema zbilji, književnosti kao i svim medijima, a ona fleksibilnošću strukture može u trenutku reagirati na zatečeno stanje.

¹²³ Ibid. pod 120.

¹²⁴ Miroslav Šicel, *Stvaraoci i razdoblja*, Matica hrvatska, Zagreb, 1971.

GENERICKA OBILJEŽJA KRATKE PRIČE

Govorenju o karakteristikama *kratke priče* prethodi njezino smještanje na ljestvicu književne klasifikacije, to jest genologije¹²⁵. Pri tome je otežavajuća okolnost i činjenica da genološka terminologija nije jednoobrazna.

Naime, neki autori poistovjećivat će rod i vrstu¹²⁶, drugi će koristiti više imena za određenje nekoga književnoga djela (Milivoj Solar književna djela raspoređuje po nekim *vrstama, razredima, klasama, oblicima*)¹²⁷ ili će opisno govoriti o klasifikaciji književnosti (Pavao Pavličić će književnost podijeliti na *skupine* po nečemu sličnih djela – epika, lirika i dramatika; na sljedećem stupnju razlikovanja književnih djela okupit će djela koja se međusobno razlikuju na temelju najvećih *jedinica* unutar skupine (roman, pripovijest, balada, komedija...), a i unutar tih skupina postoje razlike s obzirom na *sadržaj ili strukturu* (epistolarni roman, drama u stihovima...) ili još manje razlike po kojima su djela slična samo po nekih bitnim *osobinama* (kriminalistički roman, epitaf...) ¹²⁸.

U teoriji književnih vrsta također postoje različita mišljenja prilikom njihova određenja. Henryk Markiewicz¹²⁹ će na temelju analiziranja razlika u dominirajućoj jezičnoj funkciji govoriti o dvije teorije književnih vrsta – dijagnostičkoj (koja pokazuje objektivna i lako uočljiva obilježja književnoga djela stvarajući *klase*) i esencijalnoj (koja otkriva temeljne obilježbe stvarajući *tipove*).

Kate Hamburger¹³⁰ će određivati književne vrste u odnosu na udio fiktivnoga i stvarnoga u književnom djelu.

Navedena mišljenja o različitim gledištima na definiranje osnovnih pripadajućih karakteristika pojedinim književnim formama reflektirala su se i na imenovanje i određenje *kratke priče*.

Kratku priču, s obzirom na različita mišljenja teoretičara *kratke priče* koji analiziraju njezina genološka određenja, moguće je promatrati unutar četiri generičke skupine.

¹²⁵ Pavao Pavličić će u knjizi *Književna genologija*, SNL, Zagreb, 1983. definirati genologiju kao teoriju književnih formi (rodova, vrsta, žanrova) u najširem smislu riječi.

¹²⁶ Takav je odnos evidentan i u čitankama kao što su *Hrvatska čitanka za više razrede srednjih učilišta* Franje Petračića, Zagreb, 1904. i *Žetva, hrvatska čitanka za više razrede srednjih škola* doktora Ljubomira Marakovića, Zagreb, 1943.

¹²⁷ Milivoj Solar, *Teorija književnosti*, Zagreb, 1977.

¹²⁸ Ibid. pod 125.

¹²⁹ Henryk Markiewicz, *Nauka o književnosti*, Nolit, 1974., str. 121-149.

¹³⁰ Kate Hamburger, *Logika književnosti*, Nolit, Beograd, 1988.

KRATKA PRIČA KAO KNJIŽEVNI ROD

Mirjana Popović Radović o *kratkoj priči* govori kao o književnom rodu. Određenju *kratke priče* kao književnoga roda (u odnosu na roman, dramu) osim njezinih navedenih obilježja govore u prilog i *vrijeme priče (trenutak)*, *strukturalna svojstva (dužina pripovijedanja, unutarinja logična veza dijelova i cjeline)*, i *podtekst pripovijedanja*¹³¹.

KRATKA PRIČA KAO KNJIŽEVNA VRSTA

Boris Tomaševski¹³² pripovijetku promatra samo kao malu književnu formu s *fabulom* u kojoj je tematski okvir odredio uzročno-vremensku povezanost elemenata, dok Wolfgang Kayser¹³³ posebno ne imenuje kratku priču, već o noveli kao kratkom proznom obliku govori kao o formi koja zahtijeva *zbivanje*, a koja je samo *vrsta pripovijetke kao bajka i idila*.

Roland Barthes o pripovijetci govori kao o književnoj vrsti koja je primarno obilježena dijalogičnom relacijom ja – ti. O *kratkoj priči* kao književnoj vrsti piše i Ian Reid.

KRATKA PRIČA KAO PODVRSTA

Rene Wellek i Austin Warren¹³⁴ smatraju da je pripovijetka podvrsta: *ove podvrste skupina drugoga reda predstavljaju, po našem mišljenju, ono na što se normalno valja pozivati kao i na žanrove*.

Isto misli i Aleksandar Flaker¹³⁵ za kojega je *kratka priča* kratka i sažeta novelistička podvrsta koja se čita u jednom dahu.

O *kratkoj priči* kao tipično američkoj novelističkoj formi 19. stoljeća, dakle kao o *fazi (varijanti) u evoluciji novele*, govori i Krešimir Nemeč¹³⁶, ističući kako je *kratka priča* ipak ostvarila i vlastitu specifičnu strukturu koja zaslužuje posebnu pozornost.

¹³¹ Mirjana Popović Radović, "Kratka priča i moderni prozni izraz", *Savremenik*, br. 3, 1970.

¹³² Ibid. pod 113.

¹³³ Wolfgang Kayser, *Jezičko umjetničko delo*, Beograd, 1973.

¹³⁴ Rene Wellek/Austin Warren, *Teorija književnosti*, Nolit, Beograd, 1965.

¹³⁵ Aleksandar Flaker, "Umjetnička proza", *Uvod u književnost*, Zagreb, 1983., str. 429-484.

¹³⁶ Krešimir Nemeč, "Problemi teorije novele", *Umjetnost riječi*, br. 4, 1980.

KRATKA PRIČA KAO SIŽEJNI TERMIN I ŽANR

Boris Ejhenbaum¹³⁷ u tekstu *O Henri i teorija novele* tumači *short story* isključivo kao *sižejni* termin koji podrazumijeva mali obujam i sižejni naglasak na kraju.

Milivoj Solar¹³⁸ joj pridodaje mjesto žanra (kao pripovijetki i pripovijesti) unutar novele, budući da je jedino razlikovno obilježje *kratke priče* u odnosu na novelu njezina *otvorenost*.

Iz navedenog vidljiva je različitost mišljenja o generičkoj odrednici *kratke priče*. *Kratku je priču* odrediti kao *književnu podvrstu novele*.

Ako je novela imenovana *književnom vrstom*, pod tim se terminom podrazumijeva definicija književnih vrsta Pavla Pavličića¹³⁹.

Naime, spomenuti će autor o književnim vrstama progovoriti kao o *nositeljicama novih kvaliteta književno-povijesnoga konteksta* (teorija književnosti će pratiti odnose načina tumačenja književnih vrsta i povijesnog trenutka, a sama književna vrsta povijesne mijene doživljava s obzirom na tematiku, stil, odnos prema tradiciji pa može biti i signal koji omogućuje bolje smještanje djela u kontekst povijesti književnosti). Književna vrsta, nadalje, bitna je i za literarnu historiografiju kao signifikant za opis stanja u nekom razdoblju ili kao sredstvo za istraživanje uzroka povijesnog razvoja u književnosti.

Njihova formalna i sadržajna razina mogu progovoriti o dijakronijskoj situaciji unutar koje promatramo odnos književnosti i zbilje te odnos književnosti i društva. Primijenimo li upravo rečeno na novelu kao književnu vrstu, za izdvojiti je neke karakteristike novele:

- ograničenost na jedan događaj i doživljaj, nekoliko karakternih crta, opisuje se situacija umjesto zbijanja, naglašavanje dramatičnosti života u izuzetnim trenucima;¹⁴⁰
- uokvirena priča, prisutnost pripovjedača čiji se karakter odražava na stil, vjerodostojnost događaja, naracija sugestije;¹⁴¹
- plastična karakterizacija likova, logičko i kronološko ulančavanje i povezivanje događaja, događaji kauzalno ili psihološki objašnjeni, mjesna i vremenska ograđenost;¹⁴²

¹³⁷ Boris Ejhenbaum, *Književnost*, Beograd, 1972.

¹³⁸ Ibid. pod 117.

¹³⁹ Pavao Pavličić, poglavlja: O našoj genološkoj terminologiji; Književni rodovi i teorija književnosti, Književne vrste i povijest književnosti, u knjizi *Književna genologija*, SNL, Zagreb, 1983.

¹⁴⁰ Milivoj Solar, "Prolegomena teoriji novele", *Dometi*, br. 11, 1981.

¹⁴¹ Judith Leibowitz, "Novela kao narativni oblik", *Dometi*, br. 11, 1981.

¹⁴² Ruth J. Kilchenmann, "O definiciji kratke priče", *Dometi*, br. 11, 1981.

- inzistiranje na važnosti prve rečenice, naglasak na jedinstvu,¹⁴³
- pojedinačno i neobično, ograničavanje i sažimanje, trenutak, anegdota, događaj, simbol, težnja prema kraju, maksimalna neočekivanost završetka, poanta, obrat.¹⁴⁴

Novela, dakle, ima obilježja književne vrste.

Pavličić o *književnim podvrstama* govori kao o onim kategorijama koje moraju stajati u nekom odnosu prema vrsti (moraju sadržavati bitne aspekte koje sadrži i vrsta), a isto tako moraju imati neku osobinu koja nije karakteristična za ostale predstavnike vrste, koja bi pri tome bila bitna za poetičku sliku takve skupine (podvrste).

Novela, dakle, zadovoljava *norme pripovjednoga teksta*¹⁴⁵ koji izvanjski svijet može upisati u vlastitu književnu strukturu pa je *kratku priču* moguće odrediti kao njezinu podvrstu.

Kategorija koja omogućuje osnovno razlikovanje *kratke priče* i novele jest *otvorenost kratke priče* u odnosu na zatvorenost novele.

Za promotriti je i ostala obilježja *kratke priče*.

Osnovno obilježje fabule *kratke priče* jest njezina otvorenost prema radnji koja se gradi na *pojedinačnom*, a sama se priča nesređeno, arabesknio i munjevito oblikuje. Temeljeći svoj stav na navedenim razlikovnim kategorijama (u odnosu na ostale kratke prozne kategorije) Walter Hollerer¹⁴⁶ razlikuje tri tipa *kratke priče* – *kratku priču* trenutka, arabesknio *kratku priču* i *kratku priču* uzbuđenja i promjene.

Definirajući *kratku priču*, Ruth J. Kilchenmann¹⁴⁷ će se zaustaviti na formi, jeziku i strukturi *kratke priče*, ističući sljedeće – *kratka priča* treba prikazivati dio istrnut iz života, jednu situaciju, *situazione*. Ona će kroz *plošnu*, umjesto jednosmjernu tekuću *strukturu prikazivati pripovjedni razvojni tijek* kao mrežasto isprepletano tkivo bez uzlaznih i naglo silaznih linija zbivanja. Toj mrežastoj strukturi pridonosi i odnos vremena pripovijedanja i pripovjednoga vremena koji je nepravilan i ekstremno *subjektivan*, a sve s ciljem bilježenja jednog *individualnog* vremena. Takva odsutnost vremenske i prostorne određenosti (posebno naglašene u *kratkoj priči*) ističe diskontinuiranost i rascjepkanost modernoga vremena.

¹⁴³ Mira Janković, "O općim oznakama novele", *Dometi*, br. 11, 1981.

¹⁴⁴ Ibid. pod 136.

¹⁴⁵ William Labov, "Preobraženje doživljaja u sintaksu pripovjednoga teksta", *Revija*, br. 2, 1984. Kao osnovne elemente pripovjednoga teksta izdvaja: sažetak, orijentaciju, kompliciranje, ocjenjivanje, rezultat ili rasplet.

¹⁴⁶ Ibid. pod 142., str. 46-47.

¹⁴⁷ Ibid. pod 142.

Kategorija vremena, promatrana na globalnom planu *kratke priče*, prikazuje vremensku ograničenost na jedan trenutak koji se potom raspršuje i na radnju i na likove. Sâm je cilj *kratke priče* oduzimanje što manje vremena čitateljima, opisujući jednu jedva zamjetljivu epizodu iz života.

*Kratka priča je sažet dah čovjekovog trajanja, trajanja svijeta i prostora...*¹⁴⁸

Kratku priču obično pišu pisci koji brane svoje zahtjeve i zauzimaju se za svoje ideje (događaj nije u središtu zanimanja, već je on samo sredstvo kroz koje se, i pripadajuće mu aktere i aktante, prikazuje stav autora). Čovjekov iskustveni život oprimjeren je predmetima iz okolnoga i predstavnoga svijeta.

Komunikacija među likovima svedena je na minimum te se tako većina prošlih ili budućih događanja samo naslućuje.

Aktancijalna razina sastoji se od običnih junaka koji rješavaju neke zagonetke pa u priči zadovoljavaju ulogu *lika funkcije*¹⁴⁹. Pisci *kratkih priča* često su puta opredijeljeni i prema *outsiderima* i egzistencijama koje opstoje na rubu ljudskog društva.

Fabula je rastrgana i temeljena na postupcima montaže, kalemljenja, asocijativnih *pasagea*, na obaveznoj uporabi svih funkcija jezičnoga izričaja.

Adrian H. Jaffe i Virgil Scott u zbirci *Studies in the Short Story* iznijeli su kako u središtu svake *kratke priče* mora stajati incident, a karakteri moraju biti jasno i plastično ocrtani postupcima koji su motivirani, prolazni s očiglednim vezama.

Za razliku od njih, Krešimir Nemeč¹⁵⁰ u generičkim obilježjima *kratke priče* ponajprije ističe njezinu usmjerenost na *stanje* (a ne slijed događanja) koje je u fokusu. Njezin je fabularni tijek nezavršen i nezaključen pa i poznati aristotelovski principi nemaju svoje mjesto u izgradnji *kratke priče* (radnja *kratke priče* je bez početka i bez kraja, upućuje na nepromjenjivost, odnosno stalno ponavljanje životnih situacija).

Sljedeća karakteristika *kratke priče* bila bi i njezina *antropološka funkcija*. Naime, ona upravo svojom kratkoćom pruža ono što traži čitatelj – *stanovito kratkoročno zadovoljenje ljudske psihe*¹⁵¹. Svaki element priče

¹⁴⁸ Ibid. pod 135.

¹⁴⁹ O tome više Branko Maleš, "Mlada hrvatska proza u kontekstu poslijeratne prozne produkcije", *Republika*, br. 5/6, 1979.

¹⁵⁰ Ibid. pod 136.

¹⁵¹ Mario Suško, *Antologija američke novele XX stoljeća*, Zagreb, 1988.

ima svoju ulogu kao dio pojedinačnoga strukturalnog tijela, koje tek u cjelini funkcionira kao kratki prozni izraz.

Težeći prema konačnom smislu¹⁵², kratka priča u vlastitu strukturu odslikava stvarni djelić zbilje koja će, kao *atmosferska kabina* (Hollerer), prikazivati onaj ton svakodnevlja koji je autor želio.

Većina autora (Ruth J. Kilchenmann, Mira Janković, Mirjana Popović...) pišući o kratkoj priči, kao jednu od njezinih bitnih kategorija, ističe njezino podrijetlo iz usmenih oblika. Naravno, i jedno od obilježja novele jest podrijetlo iz usmenih oblika, ali kad se govori o kratkoj priči, u njoj se primarno prepoznaju neki od elemenata jednostavnih književnih oblika (pri tome se misli na memorabile).

O njima Andre Jolles¹⁵³ govori kao o književnom obliku koji je zaočupljen činjeničnim. Ta se činjeničnost pronalazi, primjerice, u novinskim člancima koji su u svoje tkivo upili onaj odsječak vremena koji se sam izlučio iz tijeka zbivanja i kao takav postao samostalnim oblikom te kako bi se potom uzdigao kao nadređena činjenica u odnosu na ostale činjenice jednoga zbivanja. One – činjenice, pokazatelji su konkretnoga pa kao takve memorabile postaju sredstvom da se taj nerazličiti svijet učini odjelitim, različitim i konkretnim, a kao takve one postaju vjerodostojne.

Stoga nije nimalo začudno kada se kratku priču temeljenu na takvoj tematskoj jezgri iz svakodnevlja često puta nazivalo i *skaz*.

*Skaz je stilizacija pučkoga govorenja u književnom djelu*¹⁵⁴ i kao takav posebno je uočljiv u kratkoj priči (kratka priča 80-ih pod utjecajem proze u trapericama posebno je ispunjena govorom ulice, ali o njezinoj će poetičkoj mreži biti još riječi).

Skaz je, dakle, kazivanje o životu, usmena priča koja često puta prelazi u element književne strukture.

Prvi je pozornost na *skaz* u književnom djelu obratio Boris Ejhenbaum¹⁵⁵ ističući kako pisac ne izmišlja priču tako što će iznalaziti naročite

¹⁵² Konačan smisao kratka priča, po mišljenju Ericha Koscha, dobija ako zadovolji tri kategorije: sažetost, zanimljivost i svrhu pričanja (pisanja). U knjizi *Pripovetka i pripovijetanje*, Novi Sad, 1980. utvrdit će i najtipičnije znake prepoznavanja pripovijetke kao što su: jezik, stil, tema, nenarodit kolorit ili štimung te će istaknuti i najčešće korištene pripovjedne vještine: *Suspense* – zanimljivost izlaganja; humanost priče, *Humane touch* – koji čini da se čitatelj identificira s objektom ili porukom pripovijetke te *Poanta* koja pažljivo bilježi dobro skriveni žalac ili udarnu iglu koja čitatelja treba pogoditi smislom i porukom

¹⁵³ Ibid. pod 121.

¹⁵⁴ Ibid. pod 135.

¹⁵⁵ B. Ejhenbauma spominje Maja Bošković Stulli i u tekstu "Pričanja o životu", *Umjetnost riječi*, br. 4, 1983.

intrige ili situacije za svoje likove, već će pričati o vlastitim ili tuđim gledanjima na zbilju.

Pišući o *skazu* Mihail Bahtin¹⁵⁶ ističe kako je *skaz* orijentacija na tuđi govor, a tek potom ga možemo promatrati kao posljedicu usmenog govorenja. Nama je *skaz* zanimljiv utoliko što kao dio kratke priče vjerodostojnije bilježi trenutak svakodnevlja.

Maja Bošković Stulli¹⁵⁷ će elemente strukture skaza imenovati *pričanjima iz života* koja predstavljaju sjećanje na stvarne doživljaje i događaje iz vlastitoga (autorova) života, bilo da su zapisana po kazivanju suvremenika ili bliskih predaka. Pričanje iz života sadrži elemente *dokumentarnosti i informativnosti*. U kratkoj je priči događaj interpretiran na individualan način pa stoga ona ne može imati potpunu ulogu dokumenta – ipak je u priču upisan i kôd vlastitoga viđenja stvari. Takvim načinom pričanja (vođenje računa o izboru riječi, konstrukciji rečenice, stilizaciji i cjelokupnom oblikovanju kratke priče) autor odlično uspostavlja kontakt s čitateljima pa oni, osim što u jednom dahu pročitaju napisano, upisuju u priču i vlastito vrednovanje svakodnevlja. Dobra komunikacija između čitatelja, autora i teksta omogućena je fleksibilnošću kratke priče koja svojom zaključnom otvorennošću (tipa *a što se poslije dogodilo*) zadovoljava *horizont očekivanja*¹⁵⁸ većine svojih konzumenata.

Tako nam priča može osvijetliti i svijet samoga pripovjedača i to, prema mišljenju Livie Polanyi¹⁵⁹, sredstvima ocjenjivanja koja osvjetljavaju tipove informacija karakterističnih za priče.

*Odnos književnosti i zbilje tada je nužno određen na osnovi tzv. realističke motivacije, odnosno prema načelima iluzije zbilje: umjetnička proza je mimetička jer oponaša svakodnevni život, ali ujedno i fiktionalna jer ne oponaša život onakav kakav doista jest, nego onakav kakav bi mogao biti.*¹⁶⁰

*Svakodnevlje je temeljni element kratke priče.*¹⁶¹

Kratka je priča (posebno ona napisana tijekom 80-ih) temeljena na ironijskom modusu¹⁶² iskazanom unutar odnosa autora/pripovjedača/lika

¹⁵⁶ Ibid. pod 155.

¹⁵⁷ Ibid. pod 155.

¹⁵⁸ Hans Robert Jauss, *Estetika recepcije*, Nolit, Beograd, 1976.

¹⁵⁹ Livia Polanyi, "Što nam mogu reći priče o svijetu svojih pripovjedača", *Revija*, br. 2, 1984.

¹⁶⁰ Ibid. pod 140.

¹⁶¹ Ibid. pod 114.

¹⁶² Northrop Frye, *Anatomija kritike*, Naprijed, Zagreb, 1979.

prema zbilji. Ona koristi svaki trenutak kako bi u razvoj fabule uvela književnu ironiju, bilo kroz parodiranje književnih klišeja ili kroz razaranje svakodnevlja.

Jedno od bitnih obilježja *kratke priče* jest težnja, ne prema poanti (što u zatvorenom, jedinstvenom, prstenastom sižeu novele ima primat) već, prema *središnjem efektu*.

O značaju *središnjeg efekta* kao cilja *kratke priče* govorio je već i E. A. Poe. Autori koji žele postići središnji efekt trebaju opisivati takve događaje ili kombinirati takve epizode koje će najviše doprinijeti ostvarenju tog ranije zamišljenog efekta. To je posebno karakteristično za američku književnost u kojoj je linija kratke proze izgrađena na *principu jedinstva konstrukcije s centralizacijom i jakim finalnim akcentom*¹⁶³.

Snažni finalni obrat temelji se na takozvanoj *teoriji o sokolu* (Heyse)¹⁶⁴.

*Jedinstvo dojma*¹⁶⁵ jedno je od bitnih svojstava *kratke priče*, koje se u samoj priči postiže organizacijom njezine građe. U priči je fabularni tijek usredotočen na kulminaciju (bilo kroz kulminaciju nekih događaja, likova ili kroz opisanu situaciju).

Kratka je priča definirana kao podvrsta novele i navedena su njezina najkarakterističnija obilježja. No, za preglednije objašnjenja takvoga određenja *kratke priče* potrebno je u shematiziranom prikazu izdvojiti neka opća obilježja i novele i *kratke priče*.

NOVELA:

- kratka prozna forma
- linearna radnja, logičko povezivanje događaja
- sukcesivno pripovijedanje
- jasno izgrađeni likovi
- objektivitet u pripovijedanju
- zatvorenost – poanta

KRATKA PRIČA

- kratki prozni oblik

¹⁶³ Ibid. pod 137.

¹⁶⁴ Paul Heyse se pri tumačenju svoje teorije o sokolu poziva na Boccacciovu pripovijetku u kojoj je građa oblikovana na tipičan način – naime svaka priča, poput one o vitezu koji raspe cijeli imetak i naposljetku gospi ponudi sokola za jelo te ga ona dirnuta tim činom uzme za muža i učini bogatim, mora imati poantirano, profilirano i zgusnuto prikazivanje posebnosti jedne situacije.

¹⁶⁵ Ibid. pod 120.

- plošna, isprepletana struktura, nelogično izdvojeni opisani događaji
- montaža, kalamljanje
- naznake likova¹⁶⁶
- subjektivnost
- otvoren kraj – začudni efekt

Iz pregleda dodirnih točaka novele i *kratke priče* nije nimalo čudno kada dolazi do terminološke nesuglasice upravo kod tih prozних pojava *ali zabunu unose nijanse: često se puta upotrebom termina želi ukazati na neku posebnu osobinu toga označenoga teksta, osobinu koja se može nalaziti u bilo kojem sloju umjetnine*.¹⁶⁷

Navedene opće karakteristike *kratke priče* upućuju na suvremenost same podvrste pa je *kratku priču* moguće promatrati i kao postmodernu novelu¹⁶⁸ kojom se najbolje reagira na zbilju. *Kratka priča* u 80-ima, kao književni odslik postmodernoga stanja, pokazatelj je upravo rečenoga.

Uviđajući generičke obilježbe *kratke priče*, možemo ju, dakle, odrediti podvrstom novele.

Međutim, nakon analize poetike hrvatske *kratke priče* 80-ih godina, postat će razvidno može li se o kratkoj priči 80-ih, a s posebnim naglaskom na autore oko časopisa *Quorum*, govoriti kao o quorumovskom žanru *kratke priče*¹⁶⁹.

O teoriji žanra pisali su Wellek/Warren (određivanje žanra s obzirom na formu i strukturu; žanr određuju kao oblik grupiranja književnih djela teorijski utemeljenih na izvanjskoj (metar i struktura) i unutarnjoj formi (stav, ton, predmet i publika)¹⁷⁰, a od hrvatskih znanstvenika Milivoj Solar (žanr je najuže određen prepoznatljivim konvencijama unutar užeg područja)¹⁷¹ te Pavao Pavličić.

¹⁶⁶ Ibid. pod 136.

¹⁶⁷ Ibid. pod 125.

¹⁶⁸ Kratku se priču može imenovati i postmodernom novelom ukoliko prihvatimo mišljenje Krešimira Nemeca koji će kratku priču promatrati kao jednu od faza evolucije samoga oblika novele (o tome više u tekstu spomenutoga autora "Problemi teorije novele", *Umjetnost riječi*, br. 4, 1980.). U prilog tomu navesti je i riječi Iana Reida: *Kratka priča i novela su srodne, čak simbiotičke kategorije, koje predstavljaju komponente totalnog književnoga sustava, što se s vremena na vrijeme mijenja.* (*The Short Story*, London, 1977., str. 14.).

¹⁶⁹ Primjerice, harmsovski tip kratke priče također ima niz specifičnosti u odnosu na ostale modele kratkih priča – s obzirom na tip aktera, aktanata, na tip fabule, odnosno na tip prikazanoga vremena.

¹⁷⁰ Ibid. pod 134.

¹⁷¹ Ibid. pod 140.

Kada se govori o *quorumovskom žanru kratke priče*, termin žanr će se shvatiti *opisno*. Ponajbolje u tom smislu odgovara Pavličićevo određenje žanra. *Žanr je manja skupina djela unutar vrste koja sadrži sve osobine koje ima vrsta* (u ovom slučaju podvrsta), *ali i neke druge; u tome smislu, žanr predstavlja interpretaciju vrste svojstvenu nekoj književnoj struji ili nekome razdoblju; upravo zato, on često nastoji da se predstavi kao jedina valjana interpretacija vrste*¹⁷².

Pri takvom se određenju mora voditi računa o društvenom statusu *kratke priče*, njezinu ugledu u cjelokupnom kontekstu hrvatske književnosti 80-ih, o temama koje se u nju upisuju kao i o odnosu pisca i čitatelja prema samoj *kratkoj priči*. Ukoliko *quorumovsku kratku priču* odredimo žanrom, postat će razvidno koji se *tip radnje* u njoj ispisuje, za razliku od modela kratke priče pisane također 80-ih, ali čiji autori nisu objavljivali u časopisu, odnosno biblioteci *Quorum*, zatim koju *sredinu* (izvanjski svijet, realni kontekst, odnosno kako su raspoređeni elementi *realističnosti*) prikazuje prozni iskaz, kakva je *struktura djela*, položaj središnje inteligencije i *istaknutih osobina likova*.

III. KULTUROLOŠKI KONTEKST

4. *Quorum* kao fenomen osamdesetih

Kratka priča osamdesetih žanrovski je u hrvatskoj književnosti jedna od rijetkih književnih pojava koja je (prije svega se misli na njezinu otvorenost prema zbilji i autoru) ponajbolje prepoznala poetičke promjene i kulturalno zgušnjavanje pripadajuće socijalne, ideološke i književne paradigme.

Promotri li se *kratka priča* unutar navedenoga desetljeća za uočiti je kako ona legitimira dva različita poetička modela. Riječ je o *kratkim pričama* koje pišu autori rođeni između 1940. i 1950. godine, a koji su do osamdesetih već objavili nekoliko knjiga. Pri tome se misli na Vesnu Bigu (1948.), Dubravku Ugrešić (1948.), Gorana Tribusona (1948.), Peru Kvesića (1950.) i druge. Temeljne odlike njihovih poetika jesu – tematiziranje svakodnevlja kao i trivijalizacija istoga, intertekstualno slaganje, ironijski odmak od ljudi i događaja autorova konteksta življenja, metastaziranje fantastičarskih književnih klišeja, proza u trapericama. Ovu skupinu pripovjedača književni kritičari imenuju autorima *mlade proze*¹⁷³, a autore koji su pisali gotovo odmah nakon njih *mlađom hrvatskom prozom*¹⁷⁴. Ovi deskriptivni termini ipak nemaju potrebnu poetičku težinu pa kao takvi ne mogu biti nositeljima poetičke mape njezinih autora. Takvo terminološko određenje primarno je uslijedilo stoga što *mladi* autori koji književno djeluju tijekom sedamdesetih nisu imali časopis na čijim bi stranicama ostvarivali prepoznatljivi *image* (poetiku!) kojim bi tada bili i nazivani. Njih se pak naziva fantastičarima ili *hrvatskim borgesovcima*¹⁷⁵, bez obzira koliko se oni tomu kao autori odupirali. Oni su napustili *mimetičku prozu* i u svojim su tekstovima primarno odražavali književnosti. Cvjetko Milanja uzroke takvoga *bijega od stvarnosti* vidi u svijesti autora da književnost kao takva *nema veze s društvenom stvarnošću, niti u tom smislu može djelovati na nju ili je mijenjati*¹⁷⁶. Tijekom osamdesetih oni najčešće iz sociološko-recepcijsko-strukturnih postaju autori žanrovskog pisma i kao takvi oblikuju

¹⁷³ Velimir Visković, *Mlada proza*, Zagreb, 1983.

¹⁷⁴ Velimir Visković, "Hrvatska nova proza", *Književna kritika*, br. 5, 1985.

¹⁷⁵ Branimir Donat, "Astrolab za mlade hrvatske borgesovce", *Teka*, br. 2, Zagreb, 1972.

¹⁷⁶ Cvjetko Milanja, "Fantastički model hrvatske proze", *Mogućnosti*, 7-9, 1995.

¹⁷² Ibid. pod 125.

prostor razlike u odnosu na naraštaj koji se u književnosti pojavljuje sredinom osamdesetih.

Zatečeni književni kontekst osamdesetih godina prošloga stoljeća rezultat je i postmodernoga stanja¹⁷⁷ koje svoju materijalizaciju pronalazi i u književnosti. Takvo stanje prije svega afirmira skupinu postmodernih narcisa čiju se kreativnu književnu osobnost može uočiti u knjigama biblioteke *Quorum* pokrenute 1984. godine, kao i na stranicama istoimenoga časopisa iz 1985. godine. Kroz književne tekstove oni ostvaruju najintimniju međusobnu različitost koja proces personalizacije objašnjava kao, kako bi to rekao Miljanja u tekstu *Iscrpljenost paradigme moderne*, atomizaciju svakodnevnoga društva¹⁷⁸.

Quorum u svom podnaslovu ima oznaku – časopis za književnost. Međutim, kazalo spomenutoga časopisa otkriva kako se na njegovim stranicama, osim književnih cjelina, mogu pronaći i stalni blokovi o filmu, glazbi, stripu, likovnosti, prevode se recentni tekstovi iz teorije književnosti i ostalih umjetnosti te se poseban naglasak stavlja na prijevode suvremenih europskih i američkih književnika. Takva urednička koncepcija časopisa upućuje kako časopis *Quorum* treba promatrati kao kulturalni projekt koji književni tekst promatra kao intermedijalni prostor.

Ukoliko se *projekt Quorum* promatra kroz kulturalnu¹⁷⁹ prizmu, onda je reći kako se on sastoji od nekoliko elemenata – istoimene biblioteke, časopisa s prepoznatljivim vizualnim identitetnom te sadržajnom i autorskom koncepcijom, književne kritike i multimedijalnih književnih tribina.

Quorum, dakle, nije označavao samo sinonim za generacijski identitet. Iz toga bi slijedilo kako se autori koji su objavljivali u časopisu *Quorum*, usprkos poetičkim žanrovskim sličnostima (a koja se izražava terminom *quorumaš*), ipak ne mogu determinirati na temelju jedne knjige i nazivati se generacijom. Takav generacijski pristup nametnut je izvana, gotovo sekundarnim kriterijima. Među njihovim književnim matricama postoje dakako globalne poetičke veze kojima su oni različitim elementima destrukcije (primjerice izborom fragmenata iz zbilje) ostvarili pravo na samogovor i vlastitu poetiku. Naizgled slični tematski sustavi govorit će u prilog njihovom *pravu na razliku*¹⁸⁰, kako u odnosu na zatečeni kontekst tako i u odnosu među sobom.

¹⁷⁷ Jean Francois Lyotard, *Postmoderno stanje*, Novi Sad, 1988.

¹⁷⁸ Cvjetko Milanja, "Iscrpljenost paradigme moderne", *Treći program Hrvatskog radija*, Zagreb, 1990.

¹⁷⁹ Usp. Dean Duda, *Kulturalni studiji – ishodišta i problemi*, AGM, Zagreb, 2002.

¹⁸⁰ Usp. Cvjetko Milanja, *Doba razlika*, Zagreb, 1990.

Naraštajni senzibilitet pojedinaca pronašao je klice za vlastite poetike upravo na stranicama časopisa *Quorum*¹⁸¹ i istoimene biblioteke koji su bili u funkciji kulturalnoga projekta za promišljanje književnosti i drugih umjetnosti.

Prije nego li uočimo neke poetičke smjernice poetskih i prozних formi *projekta Quorum* potrebno je navesti kako do 1997. godine nema sintetske i znanstvene analize književnoga opusa autora okupljenih oko biblioteke i časopisa *Quorum*. Pojavili su se samo tematski brojevi časopisa *Quorum* – *Poštari lakog sna*, br. 2/3, 1996. i *Dubrovnik* br. 2, 1996. – povodom desetogodišnjice pojavljivanja *Quoruma*¹⁸². Za spomenuti je i nešto prošireniji uvod u izbor kratkih priča quorumaša, autora Krešimira Bagića, *Proza Quorumova naraštaja* (1984. – 1996.), u kojemu autor kontekstualizira naraštajnu poetiku i predlaže nekoliko klasifikacijskih tipova proze.¹⁸³ Bagićeve uvod u funkciji je vodiča za čitanje tekstova autora *Quorumova naraštaja*.

BIBLIOTEKA

Kratka proza osamdesetih kroz *projekt Quorum* doživljava svoju afirmaciju, posebno kod autora okupljenih oko biblioteke i časopisa (primjerice Damir Miloš, Edo Budiša, Stanislav Habjan, Carmen Klein, Eduard Popović, Ljiljana Domić...), a pišu je i autori starije generacije (rođeni nakon 1940. godine, kao što su Vesna Biga, Stjepan Čuić, Drago Kekanović, Dubravka Ugrešić, Pavao Pavličić, Goran Tribuson...).

Oni koji nisu bili stalni suradnici biblioteke i časopisa, ali godinom rođenja (nakon 1950.) pripadaju tome prostoru, u svoje književne tekstove upisuju književni kôd *projekta Quorum*. Pri tome se misli primjerice na Josipa Cvenića, Irenu Lukšić, Dražena Mazura i Davora Slamniga. Spomenuti je i ime Mire Gavrana. On je osamdesetih objelodanivanjem dramskoga pisma u biblioteci *Quorum* označio pripadnost projektu premda u njemu,

¹⁸¹ Časopis *Quorum* pokrenut je 1985. godine. Prvi urednik bio je Branko Čegec. Časopis se pojavio kao rezultat vrlo sličnoga, gotovo istoga duhovnog etimona generacije rođene nakon 1950. godine, koja svoj zajednički prostor pronalazi na stranicama spomenutoga časopisa. Časopisna koncepcija koja je osim književne proizvodnje (poetske i prozne) autora (rođenih od 1954.-1968.) pratila suvremena kretanja u književnoj teoriji, te objelodanjivala transmedijske tekstove i "svježe" kritičke pristupe. Naravno, niti prevođenje suvremenih svjetskih književnih autora i književnih teoretičara nije zaobideno u uredničkoj koncepciji časopisa. Gotovo nepromijenjenu koncepciju (samo nešto proširenu trenutnim interesima uredničkoga kolegija i suvremenoga čitatelja) *Quorum* je zadržao do danas.

¹⁸² Pojavila se i knjiga Helene Sablić Tomić, *Montaža citatnih atrakcija*, Osijek, 1998.

¹⁸³ Usp. Krešimir Bagić, *Quorum*, 2/3, 1996., str. 10

kao i u *kratkim pričama* i romanima, ne pronalazimo tipičnih poetičkih elemenata quorumaša.

Sve se češće proza čita i na stranicama novina¹⁸⁴ i časopisa¹⁸⁵.

¹⁸⁴ Kratka se priča tijekom 80-ih čita na stranicama novina kao što su *Vjesnik*, *Nedjeljna dalmacija*, *Večernji list*. Navesti je nekoliko kratkih priča objelodanjenih u knjizi *Hrvatska kratka priča – antologija priča Večernjeg lista 1964.-1994.*, Zagreb, 1994. godine: Kazimir Klarić, *Muha*, 1981.; Bruno Profaca, *Ortodroma*, 1982.; Mirko Kovač, *Zimovanje u Blumfildu*, 1983.; Tito Bilopavlović, *Kuća*, 1984.; Fadil Hadžić, *Odmor*, 1985.; Joža Horvat, *Kišobran*, 1985.; Davor Slamnig, *Krumpirova rodbina*, 1986.; Ivan Ičan Ramljak, *Prosac*, 1988.; Ivan Kušan, *Povijest umjetnosti*, 1988.; Josip Barković, *Njegovo srce*, 1989.; Dubravko Jeličić, *Bonelli ili Bonelli*, 1989.; Nikola Milićević, *Majmun*, 1989.; Antun Šoljan, *Horvatin*, 1989.

¹⁸⁵ Kratka priča čita se i na stranicama časopisa kao što su: *Quorum*, *Književna revija*, *Republika*, *Dometi*, *Plima*. Na stranicama *Quoruma* tijekom 80-ih objelodanjene su sljedeće kratke priče:

Quorum, br. 1, 1985. – Eduard Popović, *Mjesečari*;

Quorum, br. 2, 1985. – Mate Bašić, *Voyage au bout de la nuit*; Vesna Dye, *Posjet gospođice Virginije*; Nevenka Lončarić, *Zapis o rađanju*; Boris Bakal, *Muškarci se brže kvare / Laka priča*; Edi Jurković, *Nestanak Marije Štrajh*; Vedran Mihletić, *Simplom express*;

Quorum, br. 3, 1985. – Edo Budiša, *Otvorio sam vrata / Dobar večer / Tajanstveni obred*;

Quorum, br. 4-5, 1986. – Damir Miloš, *Pas*; Nikola Petković, *Letači*;

Quorum, br. 6, 1986. – Eduard Popović, *Pjesma zaboravljenog telefona*;

Quorum, br. 1-2, 1987. – Mate Bašić, *Led & dugi marš*; Bojan Mušćet, *Out memoriam*;

Quorum, br. 3-4, 1987. – Boris Bakal, *Dan za predsjednika*;

Quorum, br. 6-7, 1987. – Eduard Popović, *San žutih zmiya / Algebra žedi / Amok cafe / Fotokopija virusa / Sound kristalne ampule / Sestra morfija*; Rene Matoušek, *Zeleni plakat*;

Quorum, br. 1, 1988. – Velibor Čolić, *Patetična priča o leptirima i o bijelom vjenčanju u zoru*; Dražen Karaman, *Ja i moj bombarder / In nuce / Istinite priče 22. deo*;

Quorum, br. 2, 1988. – Mladen Kožul, *Zalogaj / Ulomak razgovora s čitaocem u belgijskom baru u Kairu*; Krešimir Mićanović, *On ima milijun stanovnika / Odustnost*; Zorica Radaković, *Nema 1988*;

Quorum, br. 3, 1988. – Hrvoje Pejaković, *Teze za udžbenik suvremene povijesti*; Davor Pahić, *Moj krug / Olabavi*; Dražen Karaman, *Portret umjetnika kao alpskog pastira*

Quorum, br. 5, 1988. – Marinela, *Grofovi su rasturili crkvena zvona više onog jakog svjetla*; Jasna Denona, *Smokva*;

Quorum, br. 5-6, 1989. – Velibor Čolić, *Sablazno čudan i kratak život Amadea Modligniana / Pariz i kiša / Mak i san / Strah i san / Strah i san (I) Prijatelj i porota (I) / Jutro i glad (I) / Karmelita i djeca*; Borislav Vujčić, *Močvara*; Marinela, *O crnim i bijelim suzama*; Alenko Prpić, *Nestajanje*; Delimir Rešicki, *Bajka*; Damir Miloš, *Kriminalistička priča*; Branka Sljepčević, *Haustor s ovalom od šarenog stakla*; Carmen Klein, *Život je u bojama*; Lea Bauman, *Nestanak legendi*; Natali Cerin, *Ja sam dobro i imam zatvorene oči / Ja hoću da mi kupite razgovor! / Evocirali smo prošlost i narančasto / Sve je bilo tako kabarevolterično / Biljke koje vole klasiku / Možda bi breskve shvatile / Tebe crtam / Blue velvet*.

ČASOPIS

Naraštajni senzibilitet pojedinaca pronašao je klice za vlastite poetike upravo na stranicama časopisa koji se kao takav pokazao u funkciji projekta za promišljanje književnosti i drugih umjetnosti. Budući da u suvremenoj hrvatskoj književnoj terminologiji nemamo *čvrstih termina*¹⁸⁶ za označavanje poetičkog prostora i autora oko biblioteke i časopisa *Quorum*, imenovati ih je ovdje terminima *indikatorima*¹⁸⁷ – quorumaš, kratkopričači, projekt *Quorum*...

Poetika autora koji su objelodanjivali na stranicama toga časopisa uvjetovana je uređivačkom koncepcijom. Riječ je, dakle, o časopisu koji intertekstualno i intermedijalno oslikava književnu riječ, posebice se pritom misli na utjecaj izvanknjiževnih konstanti poput stripa, video produkcije i tamnoga zvuka, a što biva začinjeno teorijskom podlogom i prevoditeljskim naporima. Urednička htijenja unutar časopisa ponajbolje je opisao Branko Čegec:

*Raspon njihovih interesa na različitim umjetničkim područjima kre-
tao se, ako sve skupa malo pojednostavimo, od recimo umjetničkih
avangardi šezdesetih godina, američke beat-generacije, pojačanog
zanimanja za žanrove, reaktualiziranja ludističko-lingvističkih ten-
dencija u hrvatskoj književnosti (Slamniga, Stošića, Severa, Bore
Pavlovića itd.), do postmodernih preoblikovanja naslijeđenih isku-
stava, američkih metafikcionalista, 'non-generation', ako ostanemo
na prostoru književnosti. Jednako je i sa svim drugim umjetničkim
područjima. Tu su podjednako i konceptualni umjetnici i retroten-
dencije novih figurativaca, grafiti i NSK, Warhol i Beuys, Kiefer i
Buren, Klein i Schnabell, tu je zatim glazba – od Berryja i Morrisona
do Laurie Anderson i Waitsa, Laibacha, 'tamnog zvuka, – kazalište,
film, strip, teorijski tekstovi od Adorna i Habermasa do Eca, Lyotarda,
Kristeve, Barbare Johnson, Ihaba Hassana itd.*¹⁸⁸

Gotovo nepromijenjenu koncepciju (samo nešto proširenu trenutnim interesima uredničkoga kolegija i suvremnoga čitatelja) *Quorum* je zadržao do danas.

Časopis *Quorum* je tako zadanim smjernicama (koje svoje korijene imaju u uređivačkoj koncepciji časopisa) *nametnuo* globalnu poetiku

¹⁸⁶ Svetozar Petrović, *Priroda kritike*, Zagreb, 1972.

¹⁸⁷ Svetozar Petrović će *indikatorima* imenovati one termine kojima se osvjetljavaju osobine književnoga djela koje se otkrivaju tek u njegovoj kompleksnosti.

¹⁸⁸ Branko Čegec, "Neće se dogoditi čudo", *Dubrovnik*, br. 2, 1996.

autorima različitih senzibiliteta koji su objavljivali svoje prve radove na njegovim stranicama.

Quorumaši su svojom prisutnosti na hrvatskoj književnoj sceni, kao i konceptom vlastitog književnog pisma, stvorili poetičku mrežu unutar koje ispisuju osobna viđenja funkcioniranja književnoga teksta, koji na planu općega ima ista ishodišta, da bi se potom raspršio unutar pojedinačnih zapisa i zatvorio se u prostor pojedinačnoga.

KNJIŽEVNA KRITIKA

Naznake naraštajnog pripadanja uočavaju se i kod književnih kritičara koji su i sami bili autori, a međusobno su čitali objelodanjeno onih drugih. Nekoliko je kritičarskih imena koja su sustavno pratila objelodanjenja quorumaša: Julijana Matanović, Vlaho Bogišić¹⁸⁹, Krešimir Bagić, Branko Čegec, Branko Maleš, Vjekoslav Boban, Velid Đekić, Goran Rem, Miroslava Vučić, Milovan Tatarin. Kritika je bila privučena pisanjem o naraštaju autora kojima i sami pripadaju. U njihovim tekstovima kritičari žele pokazati, kako je to u tekstu *Na tragu priče 80-ih* zapisala Julijana Matanović *visoku teorijsku osvještenost prozaika 'mlađeg naraštaja', sofisticiranost za razliku od lakočitljivosti, nemogućnost valjanog čitanja bez uspostavljanja dubinskog odnosa s drugim medijima...*¹⁹⁰ Književne kritike koje piše spomenuti naraštaj kritičara, radovi su koji imaju i edukativni karakter. Knjiga kritičkih tekstova Julijane Matanović, Vlahe Bogišića, Krešimira Bagića i Miroslava Mićanovića *Četiri dimenzije sumnje*¹⁹¹ govori tome u prilog. Ona je u isto vrijeme i pregled tadašnjega senzibiliteta čitateljske publike kao i izvorište napomena o teorijskim predlošcima takova kritičarskoga promišljanja.

POETIKA

Osnovna su poetička obilježja quorumaške proze osamdesetih ironijski odmak prema svakodnevlju, koji je samo dio sveprisutne atmosfere koja vlada kod *Quorumovih* pripovjedača, a koja svoj genotekst nalazi u *kratkim pričama* Donalda Barthelmea, Roberta Coovera, Johna Bartha, što uz prisutan harmsovizam rezultira odmakom njihovih priča od svake ideološki

¹⁸⁹ Osim što su kritikama objelodanjivanim u novinama i časopisima pratili nova izdanja *Quorumovih* autora, priredili su i "Krhotine vremena – pregled proze mladih hrvatskih pripovjedača", *Revija*, br. 12., 1988.

¹⁹⁰ Ibid. pod 189.

¹⁹¹ Matanović-Bogišić-Bagić-Mićanović, *Četiri dimenzije sumnje*, Quorum, Zagreb, 1988.

ukorijenjene odrednice. I sama će priča, ukoliko takva utjecaja bude, doživjeti krizu identiteta, dok je na značenjskom planu već prisutna kriza komunikacije – fragmentarni zapis rezultat je kratkoga proznoga izraza. Navedena sintagma izvedena je iz mišljenja talijanskog semiotičara Omara Calabrese¹⁹² koji smatra kako na području djelomičnog u odnosu na cjelovito, treba praviti razliku između detalja i fragmenta. Detalj je rezultat svjesnoga odabira i kao spoznajno sredstvo on pripada djelatnosti subjekta. Može se upisivati u veće cjeline. Fragment je rezultat loma u kojemu efekt slučajnog *isječka iz života* dobiva prednost. Fragment je taj koji preuzima prvenstvo u strukturi priče, a iščitava se i tumači na razini podteksta koji čini ili urbani pejzaž ili individualna poetika. Fragment na taj način postaje i nositelj oznake minimaliteta, ako govorimo o kvantitativnim obilježjima proze, a također je i jedan od rušitelja ustaljenog ispisivanja sustava vrijednosti. On postaje vezni element između čitatelja i pripovjedača. Takvi stilski mikroefekti fragmentarizacije sužavaju prostor za razvijanje veće narativne jezgre. Nagomilana fragmentarizacija dovodi do banalizacije samoga pripovijedanja što posebno dolazi do izražaja u *kratkoj kratkoj priči projekta Quorum*. Fragmentarni odnos prema zbilji iskazan je i otvorenosću početka i završetka priče, sklonosću *in medias res* početcima i završetcima što dovodi do krajnjeg začuđujućeg efekta – opterećenost diskursa figurama kao što su paradoks, ironija, hiperbola, elipsa, metafora, metonimija, poredba; autorovog autoreferencijalnog upisa u tekst; infantilizma kao svjetonazorne pozicije; tematskog kompleksa uvjetovanog diskurzivnom razvedenošću koja onemogućava imenovanje svih tematskih okvira unutar proze. Oni najfrekventniji su jednoličnost egzistencije, život ulice ili život na ulici, praznina svakodnevlja, seks, življenje tkiva teksta, grad kao izvorište egzistencije. Intertekstualnost, citatnost i intermedijalnost ogledavaju se u montaži citata, kolažiranju raznorodnih tekstovnih jedinica bez neke jače logičke povezanosti. Vrijeme je svedeno na jedan pogled po gradskim ulicama ili je ono bilježenje trenutka koji svojom važnošću nije značajan ni u životu pripovjedača ni u životu čitatelja. Vremenski je odmak često toliko nezamjetljiv da čitatelji dobivaju osjećaj ustajaloga vremena ili se radnja i likovi u vremenskom kontekstu neprekidno ponavljaju, što govori u prilog neizmjenjivosti egzistiranja, odnosno, prolaženja uvijek istim ulicama. Vrijeme je bljesak koji nije rezultat uzročno-posljedične povezanosti, nego kombinacije, odabira ili zamjene. Likovi su ili groteskni pojedinci obilježeni beskorisnim poslom ili su to samo naznačeni pripadnici ulice. Ludistički su elementi često puta obilježeni ili rječnikom novih riječi ili pokušajem stvaranja buke u komunikacijskom kanalu. Tada i prestaje komunikacija između pisaca i recipijenta, a odnos na semantičkom i izražajnom planu

¹⁹² Omar Calabrese, *L'eta neobarocca*, Laterza, Roma – Bari, 1989.

realizira se raznim jezičnim alkemijskim maštarijama – neologizmima, ili alogičnim sintaktičkim konstrukcijama, ili interpoliranjem anglističkog diskursa u hrvatski. Tradicija je u funkciji priče, ili kao odslik nje same, ili kao kvazimetatekstualni element, ili jednostavno kao pokretač priče koja će imati potpuno neočekivani kraj. Tako se često kroz izrazito sofisticirani izraz pokazuje i višak pripovjedačeve svijesti. Kriza komunikacije je također rezultat pripovjedačeva upletanja u sâm tekst. Zbilja je samo kontekst unutar kojega je priča ispričana, a ona je sama sebi svrhom. Prepoznaju se i neke Lodgeove karakteristike postmodernoga pisma – proturječje, permutacija, prekinut slijed, slučajnost, prekomjernost i kratki spoj.¹⁹³

Pregledom poetičkih obilježja proze projekta *Quorum* naslućuje se kako je upravo ona ponajbolje prepoznala hrvatske kulturalne prostore osamdesetih.

Hrvatski kulturalni prostor osamdesetih snažno je označen spomenutim projektom, koji medijskom osjetljivošću prema različitim stratumima mikrokulturne – kao što su strip, rock, video produkcija, film – naglasak stavlja na intertekstualne komunikacije književnoga teksta s različitim kontekstima, omogućavajući tim putem odašiljanje različitih kulturalnih informacija kroz časopis.

¹⁹³ David Lodge, *Načini modernog pisanja*, Zagreb, 1988.

5. Zašto se devedesetih najčešće piše autobiografskim diskursom?

KONTEKST

Važnost odnosa među kategorijama kao što su kontekst, tekst, autor i čitatelj nameće se kao pristup oblikovanju odgovora na naslovno postavljeno pitanje. Nekoliko sintetičnih objelodanjenja tijekom devedesetih vezanih uz istraživanja autobiografskoga diskursa upućuju na novi književno-povijesni pristup koji naglašava važnost razumijevanja teksta i konteksta ukazujući pri tome i na odnos autora i čitatelja.

Stoga odmah na početku treba zaustaviti pogled na knjigama Mirne Velčić *Otisak priče*¹⁹⁴, Vinka Brešića *Autobiografije hrvatskih pisaca*¹⁹⁵ i Andree Zlatar *Autobiografija u Hrvatskoj*¹⁹⁶ kao svojevrsnim sintezama, te preko tematske diskusije, objelodanjene u časopisu *Kolo* br. 3, 1999., da bi potom bio projiciran i prema autobiografskim predlošcima devedesetih. Spomenuti su naslovi prilog književnopovijesnom i književnoteorijskom određivanju korpusa hrvatske autobiografije, definiranjem autobiografije diskursom što je zasigurno pionirski posao takve vrste u hrvatskoj književnopovijesnoj priči o autobiografskoj prozi.

Vinko Brešić je panoramskim uvidom u genezu autobiografskoga diskursa književnopovijesno sistematizirao građu naznačivši uvodno kako su autobiografije bile pisane (većina onih objelodanjenih u knjizi) po narudžbi i kao takve u recentnom vremenu mogu biti dokumentarna slika razdoblja u kojemu je autor živio. Autobiografski su tekstovi, dakle, naručeni od autora kada je već postao društveno priznata institucija koja je tekstem u prvom ili trećem gramatičkom licu mogla autoreferencijalno oblikovati sebe kao model za javnost¹⁹⁷.

¹⁹⁴ Mirna Velčić, *Otisak priče: intertekstualno proučavanje autobiografije*, Zagreb, 1991.

¹⁹⁵ Vinko Brešić, *Autobiografije hrvatskih pisaca*, Zagreb, 1997.

¹⁹⁶ Andrea Zlatar, *Autobiografija u Hrvatskoj: nacrt povijesti žanra i tipologija narativnih oblika*, Zagreb, 1998.

¹⁹⁷ Pierre Bourdieu, "L'illusion biographique", *Actes de la recherche en sciences sociales*, 62/63, 1986., str. 69-73. Autor analizira društvene mehanizme koji dopuštaju da svakodnevno iskustvo o životu za nas postoji kao jedinstveno i cjelovito iskustvo zapažajući model predstavljanja sebe za javnost.

Andrea Zlatar će, za razliku od Brešićeva književnopovijesnog pristupa, strukturalističkom diskurzivnom analizom autobiografskih tekstova, posebice starije književnosti, nastojati ukazati na odnose unutar autobiografskoga sporazuma, na poziciju subjekta u tekstu s obzirom na gramatički oblik 1. ili 3. lica te na utvrđivanje razina javnog, privatnog i intimnog iskazivanja koje su, uostalom kao i spomenute kategorije o kojima autorica piše, nužno uvjetovane širim društvenim kontekstom. I jedan i drugi autor izradili su svojevrsni dijakronijski presjek korpusa autobiografskih tekstova naglašavajući njihovu znatniju pojavnost posljednjih desetljeća dvadesetoga stoljeća. Povećani broj knjiga strategijski oblikovanih autobiografskim diskursom tijekom devedesetih evidentan je pa stoga niti ne iznenađuje što se o autobiografiji kao književnopovijesnom, ali i kulturnom fenomenu, razgovara na okruglim stolovima ili se pak objelodanjuju književnoteorijski tematski brojevi časopisa (primjerice *Gordogana*)¹⁹⁸. Iz autorizirane diskusije (*Kolo*) vidljiva je nakana ovjeravanja i potvrđivanja autobiografskog fenomena, ali ostaje dojam kako ciljani razgovor nije potpuno završen, budući se iz njega ne vidi sustavnost suvremenog autobiografskog diskursa niti se on u razgovoru problematizira.

Dakle, dijakronijsko-sinkronijskim uvidom u suvremenu hrvatsku književnu produkciju nametnuo se zaključak kako je autobiografski diskurs taj koji je obilježio devedesete, a što je već prepoznato i od čitateljske publike i od dnevne i časopisne kritike. Stoga je pokušati dešifrirati stanje u kojemu je upravo autobiografski diskurs indikator posljednjega desetljeća dvadesetoga stoljeća.

HORIZONT OČEKIVANJA

Kategorije, uvodno spomenute kao inicijalne, samo su otisak Lejeunove rasprave *Autobiografija i povijest književnosti*¹⁹⁹, ali i one koju potpisuje Paul John Eakin, a koja je usmjerena problematiziranju odnosa *Ja i kultura u autobiografiji: modeli identiteta i granice jezika*²⁰⁰.

Propitivanje stanja, kako u književnopovijesnom procesu koji je doveo do nagle ekspanzije autobiografije tako i u izvanknjiževnoj kulturnoj zbilji, kretat će se između dva spomenuta teksta. Dok Lejeune već u četvrtoj rečenici naglašava kako se književna djela stvaraju i primaju u odnosu prema modelima i horizontima očekivanja čitatelja pri čemu je komunika-

¹⁹⁸ *Gordogana* br. 31, 32, 33, Zagreb, 1991.; br. 43-44, Zagreb, 1997-1998.

¹⁹⁹ Philippe Lejeune, "Autobiografija i povijest književnosti", zbornik radova *Autor, pripovjedač, lik*, priredio Cvjetko Milanja, Osijek, 2000., str. 237-270.

²⁰⁰ Paul John Eakin, "Ja i kultura u autobiografiji: modeli identiteta i granice jezika", zbornik radova *Autor, pripovjedač, lik*, priredio Cvjetko Milanja, Osijek, 2000.

cijski odnos između djela i čitatelja vrlo varijabilan pa tako nije u svakom književnom razdoblju *omiljen* isti književni žanr, Eakin smatra kako osim definiranja kulturnih prilika koje dovode do pisanja autobiografije (na tragu P. Lejeunea, K. J. Weintraub, E. Bruss) modeli identiteta funkcioniraju kao *glavni kanal oblikovanja kulture u konstrukciji povijesti života u autobiografiji*.

Dakle, uvidjeti je što očekuje čitatelj devedesetih od hrvatskih autora, zašto se rado čitaju upravo tekstovi oblikovani autobiografskim narativnim strategijama te kako se kroz njih može prepoznati identitet autobiografskoga subjekta. Demokratske promjene u društvu, stvaranje samostalne države, snažan nacionalni trend, rat od 1991. do 1994. godine, devalvacija društvenih i duhovnih vrijednosti te ekonomska kriza samo su neke odrednice društvene prakse kroz koju se artikulira život pojedinca. I autor i čitatelj svjedoci su događanja u zbilji, a pozicija svjedoka koji je rat vidio svojim očima osigurava im i pravo na zaštitu vlastitog povijesnog, psihoanalitičkog i autobiografskog identiteta. Tu su, dakle, vjerodostojnost i autentičnost te naglašena upotreba dokumentarističkih narativnih strategija koje preko osobnog izbora činjenica iz izvanknjiževne zbilje ukazuju i na kategoriju osobnoga vremena koja postaje zamjena za fizikalno i povijesno vrijeme. Takvu jaku poziciju i svojevrsnu odgovornost preuzeli su autori i čitatelji. Jedni i drugi kao subjekti komunikacijskog procesa književne proizvodnje, posljednjih su nekoliko desetljeća već razvili aktivan odnos prema zbilji koju su ovjeravali mimetičkim, tekstualnim, ironijskim narativnim strategijama kako bi u devedesetima iz pozicije autoreferencijalnog odnosa stvarnost pretvorili u tekst. Dekonstrukcija i demontaža totalitarnoga sustava projicira već sredinom osamdesetih žanr osobnih priča, a ideja civilnog društva, težnja prema građanskoj i kolektivnoj subjektivizaciji, demokratizacija pisma u devedesetima, upućuje na mogućnost zgušnjavanja tekstova oblikovanih autobiografskim diskursom te se čini kako je upravo zaliha osobnog povijesnog iskustva ratnih godina autorima i čitateljima ubrzano razvila *svijest o vlastitoj propadljivosti*²⁰¹. Hrvatske ratne prilike specifičan su kulturni poticaj za oblikovanje identiteta kroz autobiografske tekstove u odnosu na širi srednjoeuropski kontekst (kontekst kao kategorija preko koje o jednom dijelu hrvatske autobiografske književnosti možemo govoriti kao o specifičnom žanru koji se pojavljuje kao posljedica ratnog stanja) u kojem zavidan stupanj personalizacije i demokracije, projiciran kulturnim promjenama, nameće pojedincu određenu društvenu ulogu ma koliko se ona ili on čine marginalnima. Zanimljivo je ovdje citirati

²⁰¹ Andrea Zlatar, "U obranu budućnosti", zbornik radova *U obranu budućnosti*, Zagreb, 1999., str. 87-95.

riječi Dubravke Ugrešić koja pod idejom i ideologijom individualizma (nasuprot totalitarnom kolektivizmu) podrazumijeva *čovjekovu odgovornost za osobni život (za vlastitu sreću i nesreću). Ideja odgovornosti za osobni život podrazumijeva nadalje ideju rada na osobnom životu, a radnik je tko drugi nego osoba, personality. Pritom će strong personality od konfuznog života načiniti skladno umjetničko djelo.*²⁰²

Dakle, zgusnuta autorska personalizirana i individualizirana pozicija računa na *pakt* s čitateljima koji će se identificirati s njim uočavajući i prepoznavajući detalje vlastitoga životnog iskustva i mišljenja kroz autobiografske tekstove. Tako autobiografski diskurs postaje prilogom koji štiti autora i prostor od potpunoga memoricida, ali mu otvara i mogućnost osobnog obračuna s društvenom matricom. Pisanje u prvom licu početkom devedesetih egzistencijalni je imperativ s nakanom oblikovanja virtualne stvarnosti u kojoj se jedino moglo potpuno živjeti, a koja je u isto vrijeme pojedinca štitila od kolektivne sadašnjosti, ali i budućnosti. Kontekst u kojemu se autori i čitatelji počinju brinuti o vlastitom jastvu stavlja ih u subjektivnu poziciju prema zbilji – prvi je restauriraju i tekstom konzerviraju, a drugi čitateljskim konzumiranjem brinu da ne bi došlo do njezine deformacije. Postmoderna paradigma otvorila je prostor malim pričama čija brojnost stvara palimpsestnu cjelinu potrebnu za buduće znanje velike hrvatske povijesti.

PROJEKT AUTOBIOGRAFSKE KULTURE

Zgusnuta zbilja devedesetih opterećena postmodernim mišljenjem, narcisoidnom pozicijom autora, ali i čitatelja, razvija horizont očekivanja u kojemu se čini kako se jedino autobiografskim diskursom može afirmirati kultura individualizma.

Autor kao društvena funkcija, prepoznat kao nezaobilazno mjesto, nakon vlastite smrti²⁰³ biva reinkarniran i postaje katalizatorom suvremene društvene zbilje i indikatorom povijesti pri čemu osobno vrijeme preuzima zalihu Univerzalnoga, a tematizirana prošlost i sadašnjost postaju osobnim ulogom u budućnost. Uvidom u produkciju i recepciju književnosti devedesetih možemo reći kako je primarna pozicija autobiografskoga diskursa u suvremenoj hrvatskoj književnosti prepoznata i kritički ovjerena, a oblikovan je i novi horizont kojemu je potrebna tek nešto jača kodifikacija.

²⁰² Dubravka Ugrešić, *Američki fikcionar*, Zagreb, 1993.

²⁰³ Na poziciju autora upućuju tekstovi Michela Foucaulta, "Što je autor?", *Bulletin de la societe francaise de philosophie*, t. LXIV, 1969.; Rolanda Barthesa, "Smrt autora", u: *Suvremene književne teorije*, Miroslav Beker, Zagreb, 1999.

Sinkronijski uvid u recepciju autobiografskog diskursa ukazuje na njegovu materijalizaciju u obliku različitih žanrova. Oblik i sadržaj detektiranih tekstova ovjereni su autobiografskim sporazumom. Lejeune će također preko utvrđivanja autobiografskog ugovora s čitateljima prepoznati autobiografske tekstove, a nakon toga će krenuti u književnoteorijsko analiziranje i niza drugih čimbenika koji su bitni za emancipaciju autobiografije. Pri analizama upravo se spomenuti autor susreće sa sljedećim problemskim dvojbama:

- je li autor već poznat (ili je nepoznat) i na kojem području je poznat (očekivanje i način čitanja ovise o tome)
- način produkcije objavljenog teksta – problem koji se postavlja unazad nekoliko godina s intenzivnim razvojem *usmene* autobiografije i koji može izmijeniti uvjete komunikacije i oblike teksta
- *kolektivne konvencije* koje od autora do čitatelja dolaze posredstvom izdavača, čija igra s kolekcijama istovremeno upravlja i produkcijom i čitanjem tekstova²⁰⁴.

Na temelju gore navedenoga kao i nakon pročitano g korpusa reći je kako autobiografskim diskursom pišu već ovjereni hrvatski književnici²⁰⁵, znatan je broj i onih autora²⁰⁶ kojima je autobiografija prva objelodanjena knjiga, a autobiografije pišu sve više i oni kojima primaran interes nije književnost već nešto posve drugo (politika, sport, pjevanje, gluma). Sve je više tematskih publicističkih časopisa i književnih biblioteka²⁰⁷ koje objelodanjuju isključivo tekstove oblikovane autobiografskim narativnim strategijama.

Do sada je bilo riječi o kontekstu i horizontu očekivanja čitatelja, a rečeno je kako se naslovno pitanje može reflektirati i na samoga autora.

Koji su, dakle, motivi iz kojih autori pišu autobiografske tekstove? Autobiografski tekstovi kao što je već od kritike prepoznato²⁰⁸ objelodanjani u Brešićevoj knjizi pisani su po narudžbi ili ispunjavajući određena očekivanja javnosti što isključuje privatne ili intimne razloge njihovoga pisanja. Suvremeni autobiografi pišu pak iz osobne potrebe kojoj nastoje udovoljiti te vlastitog prepoznavanja senzibiliteta kulturne zbilje, ali i duha vremena koji oblikuje specifičnu koncepciju kulturnoga mišljenja – *projekt*

²⁰⁴ Ibid. pod 199, str. 267.

²⁰⁵ Kao na primjer: Pavao Pavličić, Goran Tribuson, Čedo Prica, Višnja Stahuljak, Irena Vrkljan, Julijana Matanović...

²⁰⁶ Alenka Mirković, Ratko Cvetnić, Slavica Tomčić...

²⁰⁷ Na primjer: biblioteka *Rukoljub*, *Subjekt*...

²⁰⁸ Okrugli stol s temom *Autobiografija u Hrvatskoj*, prilog A. Zlatar, *Kolo*, br. 3, 1999., str. 254.

autobiografske kulture. Nadalje, autori više ne moraju biti osobe građanske provinijencije već dapače, a svaki životopis ako je dobro napisan može izgledati kao fikcija.²⁰⁹

TIPOLOGIJA AUTOBIOGRAFSKOG DISKURSA

Autobiografski diskurs suvremene hrvatske književnosti može se usustaviti kroz dva tipa autobiografskog diskursa koji se međusobno razlikuju preko razine narativnih strategija kojima oblikuju tekst: 1) esejiističko-refleksivni tip, u kojem je naglasak na žanrovima kao što su esej, kolumna, novinski članak, i 2) pripovjedni tip, koji se materijalizira kroz autobiografsku prozu, dnevnik, memoare i pisma.

Drugi tip autobiografskoga diskursa čine dva niza autobiografskih tekstova koji se međusobno razlikuju u načinu oblikovanja osobnog iskustva:

a) autobiografskim narativnim strategijama primarno se rekonstruiraju detalji iz osobne povijesti;

b) autobiografskim narativnim strategijama primarno se komentiraju zbivanja i ljudi iz osobne, ali i šire društveno-političke povijesne matrice.

Tako se autobiografskim diskursom u prvom nizu²¹⁰, najčešće analeptično s većim ili manjim ironijskim odmakom, piše o razdoblju subjektova odrastanja ili dijela života, da bi u drugom nizu²¹¹ naglasak bio stavljen na autorski komentar ideologijskih matrica u kojima je subjekt djelatnik. Iz pozicije subjekta u prvome licu sve se više propituje stanje u suvremenoj hrvatskoj ideologijskoj zbilji, polemizira se s njom ili se o njoj

²⁰⁹ Antun Šoljan, "Kratki zapis umjesto autobiografije", *Telegram*, Zagreb, 27. ožujka 1970., str. 10.

²¹⁰ Navesti je samo neke od naslova prvoga niza autobiografskih knjiga: Pavao Pavličić, *Dunav-p.s. Vukovarske razglednice*, Zagreb, 1993.; Šapudl, 1995.; *Kruh i mast*, 1996.; *Vodič po Vukovaru*, 1997.; *Kako preživjeti mladost*, 1998.; Višnja Stahuljak, *Sjećanja*, Zagreb, 1995.; Irena Vrkljan, *Pod crvenim zidom*, Zagreb, 1994.; Julijana Matanović, *Zašto sam vam lagala*, Zagreb, 1998.; Zlatko Crnković, *Knjige mog života*, Zagreb, 1998.; Slavica Tomčić, *Brdo od marmelade*, Osijek, 1999.; Darko Orešković, *Odrastanje*, Zagreb, 1999.

²¹¹ Navesti je samo neke od naslova drugoga niza autobiografskih knjiga: Slavica Stojan, *Priča po Pavlu*, Zagreb, 1993.; Julienne Eden Bušić, *Ljubavnici i ludaci*, Zagreb, 1995.; Boris Maruna, *Otmicari ispunjena sna*, Zagreb, 1995.; Dubravka Ugrešić, *Kultura laži*, Zagreb, 1997.; Slavenka Drakulić, *Kako smo preživjeli komunizam*, Zagreb, 1997.; Goran Tribuson, *Rani dani*, Zagreb, 1998.; *Trava i korov*, Zagreb, 1999.; Čedo Prica, *Bilježnice namjernog sjećanja*, Zagreb, 1996.; Ratko Cvetnić, *Kratki izlet*, Zagreb, 1997.; Branko Matan, *Domovina je teško pitanje*, Zagreb, 1998.; Vesna Biga, *Autobusni ljudi*, Zagreb, 1999.; Miljenko Jergović, *Mama Leone*, Zagreb, 1999.

kritički i ironijski govori. Dva autobiografska niza, prvi koji je na tematskoj razini narativnog teksta usmjeren slikama iz osobne povijesti (djetinjstva, odrastanja) i drugi koji problematizira društvenu povijest, prilog su teoriji autobiografije kao najfleksibilnijem žanru koji može pratiti gotovo sve artikulacije života pojedinca te ponajbolje ukazati na odnos društvenih oblika i individualnih osobnosti.

1) Esejističko-refleksivni tip

To je tip autobiografskoga diskursa oblikovan dokumentarističkom strategijom koja podrazumijeva praćenje i komentiranje bitnih događaja, nizak stupanj literarizacije diskursa kojom se legitimira osobno iskustvo socijalne, političke i kulturne zbilje.

Autori²¹² su u razdoblju od 1991. do 1994. godine svoj nekada znanstveni diskurs književnopovijesnih ili teorijskih eseja kao i publicističkih tekstova strategijski oblikovali autobiografskim diskursom, njihove su knjige žanrovski kontaminirane i sastavljene od eseja, autokomentara, književnokritičkih tekstova, ispovijesti i pjesama pa i po strukturiranosti svake od njih možemo reći da se upisuju u postmodernu pa tako i autobiografsku matricu gdje je cjelina određena samouronjenošću vlastita bića u njezine fragmentarne dijelove.

Autori kolumni nisu samo novinari već i književnici, političari, profesori koji su svakodnevnim pisanjem nastojali iz pozicije 1. lica komentirati subjektivno iskustvo ratne zbilje²¹³, a nakon ratnoga stanja i društveno-političke prilike. Većina njih objelodanila je kolumne u knjigama, a dokumentaristička strategija praćenja i komentiranja bitnih događaja iz zbilje vjerojatno će biti nezaobilaznim prilogom pisanju budućih povijesnih pregleda.

Esej²¹⁴ kao žanr u kojemu se propituje socijalno stanje i subjektivna pozicija u vremenu i prostoru oblikovan je narativnim strategijama koje se prepoznaju u knjigama primjerice Andree Zlatar koja na stranicama svoje

²¹² Stjepan Čuić, *Lule mira*, 1994.; Branko Maleš, *Treniranje države*, 1994.; Ana Lederer, *Dobre slučajnosti*, 1994.; Goran Rem, *Čitati Hrvatsku*, 1994.; Delimir Rešicki, *Ogledi o tuzi*, 1995.; Dubravka Oraić Tolić, *Književnost i sudbina*, 1995.; Julijana Matanović, *Prvo lice jednine*, 1997.

²¹³ Više o žanru kolumne u kontekstu hrvatskog ratnog pisma u tekstu Helene Sablić Tomić "Osječke kolumne 1990-ih", zbornik *Književni Osijek*, Osijek, 1996., str. 483-495.

²¹⁴ Esej je etiketiran kao najspecifičniji žanr devedesetih tekstem Gordane Crnković "Esej žanr devedesetih", *Dubrovnik*, br. 5, 1995., str. 27-35.

knjige zapisa i eseja *Veliko spremanje: zapisi učene domaćice* (1993.), iz pozicije slabog ženskog subjekta, nastoji udovoljiti jakom povijesnom diskursu, zatim Gorana Rema *Čitati Hrvatsku* (1994.) koji preko ženskoga lika iz drame *Blueblanche, tango, rat* autorice Katje Šimunić posebno naglašava ratnu egzistencijalnu tezu – postoji samo privatna gesta, te Julijane Matanović *Prvo lice jednine* (1997.) koja zapisuje: *Ne znam da li bih, da se nije dogodio rat, osjetila potrebu da na znanstvenim simpozijima, na predstavljanjima novih knjiga i u pogovornim bilješkama, napustim strogi žanrovski ton i da svoju dotadašnju govorničku poziciju skrivanu iza autoriteta množine zamijenim pozicijom slabog govornika koji, makar i ne bio u pravu, pokušava nešto reći isključivo u svoje osobno ime.*²¹⁵

Upravo spomenuti autori esejističku građu crpe iz konteksta kojemu su i tjelesno pripadali, a u esejima Dubravke Ugrešić *Kultura laži: antipolitički eseji* (1996.) i Slavenke Drakulić *Kako smo preživjeli komunizam* (1996.) uočava se naglašena rubna pozicija autorica koje se nalaze izvan tematiziranoga prostora. U emigrantskoj su poziciji u stalnom traganju za potpunosti uspostavljanja osobnoga identiteta, a njegova se fluidnost, nedovršenost i fragmentarnost materijalizira na tematskoj razini preko koje autorice problematiziraju novonastalo društvenopolitičko stanje na prostoru Hrvatske tijekom devedesetih, vrlo sofisticiranim diskursom i provokativnim tonom, ne nudeći gotove odgovore već postavljajući isto tako provokativna pitanja. Njima je priključiti i knjige eseja Miljenka Jergovića koji kritičnost spram hrvatske ideološke paradigme, *kultu ličnosti* u vladajućoj političkoj sceni devedesetih te zbivanjima u svakodnevnom kulturnom i socijalnom životu, u medijima i oko njih, projicira provokativnom ironijom kao oznakom stila postmodernoga srednjoeuropskoga intelektualca:

Između Tita u Lifeu i Georga Washingtona u Tuđmanu ljudi su se spustili na Mjesec, televizija je premrežila zemlju, a kompjutor se smanjio od veličine zgrade na veličinu kutije žigica. Dakle, prošlo je vrijeme koje ljudsku vrstu možda nije učinilo ozbiljnijom, ali je informacije i njihovo prenošenje podiglo na takvu razinu da će svaka laž morati biti ozbiljnija žalost, nije baš sasvim jasno Sedlaru, Tripicianu, a ni Tuđmanu. Oni su proizveli nešto što u povijesnom i informacijskom smislu djeluje ireverzibilno u odnosu na Tita u Lifeu. Priča Vladimira Dedijera možda je bila sasvim izmišljena, ali se to nije toliko primjećivalo jer je Dedijer ipak bio povjesničar, dok je Hitrec samo humorist. Osim toga, Tito je u Lifeu bio samom sebi mjera, dok je Tuđmanova mjera George Washington. Za Washingtona je na kraju dvadesetog stoljeća potreban specifičan mentalni i psihički

²¹⁵ Julijana Matanović, *Prvo lice jednine*, Matica hrvatska Osijek, Osijek, 1997.

*status kakav je, možda, moguć u filmovima poput Leta iznad kukavičjeg gnijezda, ali je za dokumentarce sasvim neprikladan, osim ako se ne snimaju u posebnim ustanovama.*²¹⁶

Esejističko-refleksivni tip autobiografskoga diskursa kao postmoderne iskaz vodi primarno računa o personalizaciji, odnosno o individualnoj autonomiji subjektova mišljenja i stava u odnosu na izvanknjiževnu zbilju.

2) Pripovjedni tip

Takav tip autobiografskog diskursa osobno iskustvo oblikuje narativnim strategijama koje naglašavaju personalnost autora, njegova zapažanja i komentare o društvenom, privatnom i intimnom prostoru.

Osnovna značajka toga tipa diskursa ogleda se u mogućnosti prepoznavanja i ovjeravanja pozicije subjekta u tekstu, prava na priču o vlastitom životu²¹⁷, udovoljavanju načelnom zahtjevu autobiografskoga teksta vezanog za njegovu referencijalnost koja se materijalizira u iskrenom i istinitom pripovijedanju. Pripovjedni tip čine autobiografska proza, dnevnici, memoari i pisma.

Autobiografska proza naglasak stavlja, kako bi to rekao Cvjetko Milanja²¹⁸, na gnoseološki, samospoznajni moment u kojemu kategorija vjerodostojnosti proizlazi iz izjednačavanja sudbine romanesknog lika s privatnom sudbinom samoga autora i cilj im je prikazati sebe kroz svakodnevnne male privatne postmodernističke priče. Njihovo je pripovijedanje prisjećajuće pripovijedanje, obilježeno sindromom naknadne pameti. Ono ima autobiografski okvir životne priče koji se sastoji od pojedinačnih, u sjećanju obnovljenih scena. Višnja Stahuljak u *Sjećanjima* koja možemo odrediti najtipičnijim modelom suvremene autobiografije, iz pozicije odrasloga pripovjedača rekonstruira vlastito odrastanje preko kojega prepoznajemo zagrebačke tragove prošlosti. Na razini tematskog niza možemo uspostaviti komunikaciju s postmodernim afirmativnim odnosom s tradicijom, ali i s osobnim pričama slabih likova.

Ukoliko autobiografiju promatramo kao pripovijest o vlastitome životu koja se piše onda kada vlastiti život postaje vrijedan pripovijedanja i kada je odnos prema istini dovoljno sazrio da se i put do nje može komentirati, čini se kako Pavao Pavličić upravo tim povodom piše svoja memo-

²¹⁶ Miljenko Jergović, *Naci bonton*, Zagreb, 1998.

²¹⁷ Ibid. pod 194., *Pravo na priču o vlastitom životu*, str. 45-78.

²¹⁸ Cvjetko Milanja, *Hrvatski roman: 1945.-1995.*, Zagreb, 1997.

arska sjećanja. Na kraju *Šapudla* 1992. godine zapisuje: *počeo sam pisati zato što se u mojoj ulici – pa ni u mome gradu – nikad ništa značajno nije dogodilo, u želji da i grad i ulicu učinim značajnima onim što ću napisati.* Kod većine autobiografija toga tipa uočava se temeljni kriterij po kojemu su pisane – udovoljiti recepcijskom horizontu očekivanja svakodnevnih čitatelja koji u njoj žele pročitati retrospektivu ili kronologiju života onoga koji ju ispisuje, tekstualno uobličenu u društveno prihvatljiv model o vlastitom životu. U tim je autobiografijama naglasak stavljen na tematiziranje privatnog, dok se o odnosu prema društvenom progovara preko semantički jakih mjesta, a intimna kategorija je gotovo izjednačena s privatnom.

Autori, dakle, vrlo vješto koketiraju s narativnim strategijama autobiografskoga diskursa nastojeći što je moguće više približiti granice onoga što se stvarno dogodilo, realnog sa subjektivnim odnosom stvarajući na nekim mjestima pukotinu visokog stupnja fikcionalizacije koja spomenute granice destruiira dovodeći potom i samoga autora do vlastite narativne autodestrukcije kao što je primjerice slučaj u fragmentarnom autobiografskom romanu Marine Kovačević *Intimna teorija romana*²¹⁹.

Alenka Mirković i Željka Čorak napisale su autobiografije u onom trenutku u kojem se stvarnost počela deformirati jer im se tada učinilo kako književnost poprima svojevrsnu konzervatorsku ulogu. U knjizi *91, 6 MHZ, Glasom protiv topova* objelodanjenj 1997. osobna ispovijest Mirkovićeve ujedno je i kronika ekipe *Radio Vukovara* koja elemente vjerodostojnosti i autentičnosti napisanoga ostvaruje uvodnim napomenama: *svi događaji opisani u ovoj knjizi doista su se zbili, svi likovi su istiniti, ni jedno ime nije promijenjeno da bi zaštitilo bilo koga.* Autorice u tekstu nastoje umanjiti stupanj literarizacije i približiti se visokoj dokumentarnosti i provjerljivosti napisanoga te tako njihov zalag autentičnosti pripada izvantekstualnom prostoru osobnoga doživljaja, sa stalnom prisutnošću, kako je to naznačila Renata Jambrešić Kirin,²²⁰ osjećaja nedostatnosti autobiografske retrospekcije u tekstu, kojemu stoga često pridodaju dokumente jačeg referencijalnog djelovanja poput fotografija, službenih spisa, popisa suboraca, pisma, potpisanih iskaza drugih osoba.

Željka Čorak je u *Krhotinama*²²¹, asocijativnoj autobiografiji, privatne fotografije i fotografije predmeta, panorame prostora, intimna pisma i razglednice ispreplela s osobnim tekstom u prvome licu oblikujući cjelinu

²¹⁹ Marina Kovačević, *Intimna teorija romana*, Rijeka, 2000.

²²⁰ Renata Jambrešić Kirin, "Proizvodnja subjektivnosti", *Kolo*, br. 3, 1999., str. 223-240.

²²¹ Željka Čorak, *Krhotine – prilog poznavanju hrvatske provincije u devetnaestom stoljeću*, Zagreb, 1991.

te nastojeći rekonstruirati senzibilitet *hrvatske provincije u devetnaestom stoljeću*.

Temeljna nakana većine pripovjedača ogleda se u želji za proizvodnjom što dokumentarnijega zapisa o samome sebi, prostoru, o ratu, o ideološkoj matrici vremena, kako bi se udovoljilo ili iznevjerilo horizont čitateljevih očekivanja. Na tom tragu Čedo Prica u Proslavu svoje knjige ciljanih sjećanja napisanom u kolovozu 1991. navodi:

*Sve više opasna, društveno i politički zamućena zbivanja oko nas poticala su ova bilježenja i prisjećanja na bliže ili dalje događaje. Zapisano je ono što se nije moglo zaboraviti..., a ona su prilog ne odustajanju od svog naivnog nepristajanja i suprotstavljanja nimalo naivnim događajima ove političke epohe čije će zablude, moralne i egzistencijalne posljedice snositi ne samo generacije ovog vremena.*²²²

Subjekt koji proizvodi jezik, koji oblikuje tekst na razini njegova sadržaja, nastoji izboriti pravo glasa prema/u zbilji. To mu je omogućeno uz pomoć (post)modernističkog reflektiranja i razvodnjavanja osobnosti, kao i snažnim upletom ironizacijskog diskursa usmjerenog društvenoj matrici. Boris Maruna je dnevničkim diskursom u sudskoj kronici naslovljenoj *Otmičari ispunjena sna*²²³ nastojao rekonstruirati otmicu aviona koju su počinili hrvatski emigranti 1976. godine kao jedan od kontroverznih događaja iz života hrvatske političke emigracije. Samokritičkim ali i kritičkim mišljenjem, uklapajući u njega i dokumentarističku građu o otmici, Maruna problematizira ulogu i mjesto hrvatske političke emigracije u primarnom, ali i unutar sekundarnog, šireg društveno-političkog prostora.

Ironijski pristup ideologiji u kojoj je odrastao (doba visokog socijalizma u šezdesetima), ali ne poput Marune iz pozicije subjekta izvan prostora, već egzistencijom vezan uz tematiziranu ideološku matricu prostora, Goran Tribuson u *Ranim danima*²²⁴, a posebice u *Travi i korovu* osobnu povijest ponajbolje dovodi do razine opće povijesti jednoga društvenoga stanja. Gotovo istom ironijskom narativnom strategijom spram zbilje Ratko Cvetnić u *Kratkom izletu* oblikuje dominantnu ideološku matricu devedesetih nastojeći iz pozicije slaboga subjekta ukazati na nedostatke u proizvodnji jake hrvatske povijesti:

²²² Čedo Prica, *Bilježnice namjernog sjećanja*, Zagreb, 1996.

²²³ Boris Maruna, *Otmičari ispunjena sna*, Mozaik knjiga, Zagreb, 1995.

²²⁴ Goran Tribuson, *Rani dani*, Znanje, Zagreb, 1998.; *Trava i korov*, Mozaik knjiga, Zagreb, 1999.

BRZOPOTEZNA i razmjerno dobro izvedena pompa oko proglašenja tzv. Hrvatske Republike Herceg-Bosne pokazuje jednu tipično balkansku zakonitost: najveći i najefikasniji stupanj organizacije postižu oni koje ujedinjuje težnja da opljačkaju ostale. Ono s čime ćemo se kao Hrvati vjerojatno morati prije ili poslije suočiti, jest onaj nesporazum koji za svjedoka već ima jednu propalu državotvornu ideju, ideju južnoslavenstva, a koji bi nesporazum mogao upropastiti i napore oko ideje da se Herceg-Bosna civilizacijski – i šire – integrira s Hrvatskom (kad već ne ide obratno).²²⁵

Ironijska, gotovo cinička kritika prostora kojemu i subjekt pripada, duhovna i moralna devalvacija, slaba pozicija subjekta u globalnoj ratnoj zbilji samo su neka od otvorenih semantički jakih mjesta diskursa preko kojega se autori referencijalno obračunavaju i sa zalihom književnopovijesnoga znanja i s (post)modernim recentnim stanjem.

Mogući odgovor na naslovnu sintagmu koji smo ovdje ponudili mogao bi se prikazati i kroz nekoliko osnovnih zaključaka:

- *kontekst* – duh vremena s naglašenom tendencijom prema autobiografskoj kulturi koja projicirana postmodernim stanjem, demokratizacijom pisma, ratnom zbiljom i vjerom u buduće civilno društvo navodi na personalizirano, usuprot kolektivnom i totalitarnom, mišljenje;
- *autor* – subjekt u tekstu, a i izvan njega preuzima odgovornost konstruiranja društvene stvarnosti autobiografskim narativnim strategijama;
- *tekst* – autobiografskim diskursom konceptualiziraju se odnosi subjekta i kulture u dominantnoj matrici devedesetih;
- *čitatelj* – razvija horizont očekivanja u kojemu se čini kako jedino autobiografski diskurs može udovoljiti i afirmirati kulturu individualizma.
- Ovo su tek mogući odgovori temeljeni uglavnom na izvanknjiževnim uvjetima (kontekst, autor, čitatelj) koji su doveli do brojnosti autobiografija u suvremenoj hrvatskoj književnosti, premda bi dinamika književnopovijesne paradigme koja zahtijeva opsežniju (drugu!) analizu vjerojatno pokazala kako bi se i preko razine unutarnjeg razvoja literature moglo govoriti o autobiografskom žanru kao o indikatoru devedesetih.

²²⁵ Ratko Cvetnić, *Kratki izlet*, Ceres, Zagreb, 1997., str. 102-103.

PRIMJER AUTOBIOGRAFSKOG ZAPISA KOJI IZMIČE TIPOLOGIJSKIM ZAHTJEVIMA

Branko Čegec

GENESIS (DOMOVINA): VAZDA I DOVIJEKA

Istražujem terakotna zdanja glagoljice. Šupalj himben stisak domovine: Lijepa naša, usađujem ti jur uspaljen vrisak opstojnosti; morebit mora su ostaklila kurtizane i gimnastičare; morebit satanska sprega poputbina, roza ruka majke polag čega apstrahiramo tradiciju – poglavito njena prostrana suglasja – za da bismo ojezikovali drugove – bestjelesne – ki mru, ki sustaju, ki othode...

Posve sam besraman skrbnik. Drugda bih uzjahao abnormalnost, ma prelijepa, kao monstrum, kao suputnik; drugda bih – raspet na kakav usputni dub – garlio "livade i trave /brda i doline/ i rudna bogatstva"; poradi tvojega poroda raspirio bih plodnost – zdjelu od tamjana i kečaka – opscenu kritičku misal ka mlohavo a velebno – istom u gnusnom krležijanskom krugu – izdahnuje.

Ponovno bih ti prišao, ma prelijepa, angažiran i svjestan tve dijalektičke zbilje, tva ocalna scita, i mučeci izdvojio ušesa: drugo su tek izlišno poscani otkucaji neutvrđena podrijetla, ter ih zanemarih.

IV. INTERPRETACIJA

6. Kratka kratka priča

Autori koji su svoja književna javljanja zadržali na pričama od najviše 29 redaka²²⁶ su Stanislav Habjan u knjizi *Nemoguća varijanta* (Quorum, 1984.; 50% priča u spomenutoj knjizi možemo imenovati *kratkom kratkom pričom*, a ostale su tipični oblici *kratke priče*); Zorica Radaković, *Svaki dan je sutra* (Quorum, 1984.); Predrag Vrabc, *Juriš lake konjice* (Quorum, 1987.); Edi Jurković/Dragan Ogurlić, *Paralelni slalom* (ICR, 1988.); Boris Gregorić, *Teorijska gramatika* (Quorum, 1989.).

Osnovna formalna značajka modela *kratke kratke priče* jest *minimalizam*. Minimalizam kao formalna karakteristika u tijesnoj je vezi s krizom komunikacije i fragmentarizacije koja se, gledamo li je na razini općega, odrazila i na epohalnu krizu tematiziranja zbilje i fikcije. Autori koji su na taj način naglasili i vlastitu suženu romanesknu svijest više su pozornosti obratili na *začudni element* svojih fragmentarnih zapisa, nego na samu fabulu.

Takav mikrostilistički uplet u samo tkivo teksta ispisan je u maniri *o'henrijevskog* modela *sižejne novele*²²⁷. Fabularni tijek u *kratkoj kratkoj priči* samo je naznačen, gotovo neprisutan. Književno tkivo *kratke kratke priče* istrgnuto je iz konteksta i u osnovnim naznakama prikazano čitateljima.

Kratke kratke priče se zadržavaju na preslikavanju detalja iz svakodnevlja koji se predočava poput *dosjetke* ili *anegdote*, pa ironijskim obratom postiže začuđujući efekt kraja. Začuđujući efekt kraja je ujedno i osnovni stilski postupak u *kratkoj kratkoj priči*. Na prvi pogled banalni detalji svakodnevlja (bilo iz autorova iskustva, bilo iz zbilje) bivaju osnovni pokretači radnje i građa za konstrukciju priče. Često puta literarna obrada detektiranih detalja graniči s grotesknim, primjerice u priči *Ružna baba* Borisa Gregorića:

²²⁶ Ibid. pod 112.

²²⁷ Ibid. pod 137.

50. priča RUŽNA BABA

Bi li vam bilo žao kad bi neka stara ružna babuskara koja je živjela nekih sto, dvjesto godina, bog bi znao koliko godina slomila nogu na koru banane u 59. ulici? Meni sigurno ne bi.

A da li biste se smilili staroj, ružnoj babi kad bi joj poslije neki klinci strgali i drugu nogu, pa bi je poslije pokupio neki dobri čovjek u svoj kamion-kontejner i istresao na smetlište, negdje u Jersyju?

*Ja ne bih, a vama po volji!*²²⁸

Takva znatno sužena naracija u kratkoj kratkoj priči dobro funkcionira na svim razinama čitanja stvarajući dojmove *fantastičnoga* (na primjer, u pričama Zorice Radaković, *Kalendarska trka za pijetlom i klavirom. istovremeno: gluhe uši*; Stanislava Habjana, *Anđeli*; Zdenka Bužeka, *San*), *infantilnoga* (Boris Gregorić, *Zečevi se ludo fukaju, Banana Slim, Gdje je nestala deveta priča*), *bajkovitoga*²²⁹ (Stanislav Habjan, *Prpurada*; Zorica Radaković, *Djevojčica sa šibicama, Čudnovate zgode i nezgode dokonog popa dvonog lakavih kolača s naivnim jabukama*), *mitološkoga* (Stanislav Habjan je u priči *Ludilo* parodirao mit o narcisu) i *teorijskoga* diskursa (Boris Gregorić, *Teorijska gramatika*, zbirka od 99 kratkih kratkih priča koje su temeljene na otvorenom parodiranju teorijskoga diskursa).

10. priča METAFIKCIJA

*Zloduh Hipatemi selio se iz grada u grad. Jednoć, putujući državom Alinegro, u gradiću Amamakar susretne svoga brata dobroduha po imenu Dokjerak. Na prijeveru Hipatemi dođe do veće sume novca, koristeći lakovjernost naivnog brata. Ali novac nije proklet, ne bi ga umalo umlatila grupa noćnih tatova kad je bio onuda prolazio. Je li bilo baš, tak, il se dela o metafikciji, ja vam ne bi znal reći, pitajte mog suseda – on vam študira literaturu.*²³⁰

Takvo parodiranje i demistificiranje teorijskoga diskursa koje se ogledava u autorovu ironijskom odnosu prema *kratkim pričama*, likovima u njima kao i prema ulozi pripovjedača koji nastoji očuvati uvježbani *cool*

²²⁸ Boris Gregorić, *Teorijska gramatika*, Zagreb, 1989., str. 56.

²²⁹ Kada govorimo o bajkovitim elementima onda ih pronalazimo ili kao parodiju literarnoga klišeja bajke, ili kao kvazimetatekst, ili kao novo napisanu priču bajkovitoga karaktera.

²³⁰ Ibid. pod 228., str. 14.

senzibilitet, čita se i u pričama istoga autora: *Remocija, Ruska ljubav, Metaliterarni susret* te u priči *Trend ravnodušja*.

Elementi svakodnevnog stvarnog događaja koji upućuju na povezanost s usmenim oblicima pripovijedanja vidljivi su na razinama mikrostrukture u pričama Stanislava Habjana. Njegove su priče često puta *pričanja o/iz života*.

Stanislav Habjan izvatke iz novina (*faktocitate*)²³¹ označio je inicijatorima radnje priče, brišući na taj način granicu između zbilje i vlastite fikcije, orijentirajući tekst prema njegovoj *transtekstualnosti*²³². Oni svoju literarizaciju/ emancipaciju ostvaruju u priči *Padobranci se rađaju* u kojoj stvarna izjava Dustina Hoffmana biva generator za priču odnosno, *transemiotički*²³³ verbalni citat:

*'Zemlja vam je prekrasna u svakom pogledu', glasio je tekst u navodnicima ispod svježe novinske fotografije Dustina Hoffmana, 'ali nije to razlog zbog kojega mislim u Italiju. Dojadilo mi je, čovječe; pola me života zovu Malim velikim čovjekom... Visina vaših muškaraca oduševljava me, za te pojmove ja sam košarkaš!'*²³⁴

U priči *Nemoguća varijanta* Habjan će literarizirati novinsku vijest o švercanju leša, *obući će dokument u proznu formu* prepoznatljivu čitateljima, čija početna pozicija treba biti usmjerena na izvanliterarni kontekst.

Unutar *kratke kratke priče* još je nekoliko stalnih mjesta koja možemo imenovati njezinim stilskim osobitostima. To su prije svega nazočnost *autoreferencijalnih upleta* samih autora kao i sveprisutna *citatnost*, odnosno *intertekstualnost* i *intermedijalnost* što putem njih postaju signatura stanja kojemu poetička mreža autora pripada. *Autoreferencijalni diskurs* sveprisutan je, posebice na početnim stranicama knjiga *kratkim pričama*, kako bi istaknuo autorovu nadmoć u odnosu na tekst i u njemu kreiranu fikciju te nad samim čitateljem. U takvim *kratkim kratkim pričama* platonovska ideja zrcala simbol je *narcisoidne autoreferencijalnosti* koja je *obilježila i epohu postmodernističke samosvijesti*.²³⁵

Predrag Vrabcac će zbirku *kratkim pričama* započeti pričom naslovljenom *Kakav sam ja to čovjek* nabrajajući karakteristike koje mora zadovoljiti vlasnik pištolja ostavljajući čitatelje u dvojbi odgovara li on (autor,

²³¹ Dubravka Oraić Tolić, *Teorija citatnosti*, Zagreb, 1990.

²³² Ibid. pod 231.

²³³ Ibid. pod 231.

²³⁴ Stanislav Habjan, *Nemoguća varijanta*, Zagreb, 1984., str. 57.

²³⁵ Krešimir Bagić, *Poštari lakog sna*, Quorum, 2/3, 1996.

Predrag Vrabec) svim navedenim osobinama (*visoke moralne kvalitete, razboritost, hrabrost, plemenitost, zdravo rasuđivanje, odgovornost*) iskazanim u uvodnoj priči, stvarajući i svojevrсни sporazum s čitateljima, koji će potom u daljim pričama pokušati odgovoriti na uvodno postavljeno pitanje. Za razliku od Predraga Vrabeca, Zorica Radaković se u uvodnoj priči identificirala s vlastitim likom.

Priča je naslovljena *Ja sam Sylvija Plath*²³⁶ što odražava autoričino drugo ja ili njezin lijep, čist i uvijek tražen *alterego*.

Zaista, bila sam lijepa, neistinito lijepa, te večeri osvjetljavala sam uspomenu na lijepu mrtvu djevojku koja je imala sve, baš sve najljepše na svijetu. Imala je iste ruke. Kao ja. Ne. Ja sam imala iste ruke kao ona, kosu, nježnost. I neizbježnu smrt.

*Kao ona. U jednom trenutku ja sam postajala. Bila sam ja. Ja sam Sylvija Plath.*²³⁷

Odmah potom uslijedit će metastaziranje autoričine egzistencije u poglavlju *Iznenadjenje u ogledalu – definicije*.

Rodih se zbunjena.

Tada je započela nova era.

*Neka mi oprostite krivicu.*²³⁸

Zorica Radaković je svojim pričama istraživala vlastito jastvo unutar civilizacijskoga i kulturološkoga okruženja navlačeći masku drugoga u analiziranju same sebe. Tim postupkom *autointerpretacije/ postanalize*²³⁹ koji u neprekidnoj žudnji za onim što nedostaje traga za *eksplicitnom psihologijom stvaralaštva*²⁴⁰ koja tim autobiografskim postupkom želi i dalje tumačiti umjetnost kao proizvodnju, pa makar to bilo na razini sna. Istim postupkom poslužiti će se i Stanislav Habjan.

'Pa, Habjane, da vam pravo kažem, nisam vjerovao da ćemo uspjeti. U ovakvom slučaju, to je pravo čudo. Upravo zato, čestitam!... Vaša otpusnica čeka, vratite se u život, obnovite slobodno vaše ljubavi i prijateljstva, sada je pravo vrijeme za to. Vani je već proljeće, leđi se

²³⁶ Stanislav Habjan kao prvu priču u svojoj zbirci kratkih priča *Nemoguća varijanta* objavljuje priču *Donijeva slika ili ljubav gomile*.

²³⁷ Zorica Radaković, *Svaki dan je sutra*, Zagreb, 1984., str. 8.

²³⁸ Ibid. pod 237., str. 17.

²³⁹ Nirman Moranjak-Bramburać, *Pojmovnik ruske avangarde*, Zagreb, 1990.

²⁴⁰ Ibid. pod 239.

još po zakucima... No, pođite, pođite smjesta, zar niste već dovoljno vremena izgubili!

*Tim riječima, moj san najčešće završava.*²⁴¹

U priči *Izvanredna životinja* Habjan iz perspektive kućnog ljubimca – psa, otkriva pravo značenje vlastite uloge i mjesta u društvu. Njegova autoreferencijalna pozicija iskazana je kroz animalni lik što predstavlja i kratku paraboličnu ironizaciju samoga sebe. Intertekstualne komunikacije u *kratkoj kratkoj priči* vidljive su na nekoliko razina. Uočljive oblike intertekstualnosti imenovat ćemo *nekonvencionalnim*²⁴² u kojima na razini sinkronije, a u težnji za originalnošću dolazi do miješanja žanrova. Doktor Faustus (prepoznatljiv kao naslov Goetheove drame *Doktor Faustus*) sada je *kratka priča* Zorice Radaković u kojoj se izrijeком ime naslovne sintagme ne spominje, već je recipijent taj koji s obzirom na vlastito poznavanje književne tradicije intonira priču na sebi svojstven način.

Stanislav Habjan je literarni poticaj za priču *Izvanredna životinja* pronašao u priči Brune Schulza *Nimrod*, a priča *Greiner sindrom*, priča o elefantijazisu palca desne noge, odnosno o depresiji i ljudskoj nesreći, upućuje na priču Franza Kafke *Preobražaj*. Citatnost kao *oblik intertekstualnosti u kojem je citatna relacija postala dominantom*²⁴³ pojavljuje se i kao svojstvo umjetničke strukture priča koje su građene na principu upisivanja građe iz područja stripa, filma, glazbe ili zbilje. Najfrekventniji su intermedijalni citati, na razini mikrostrukture kao i na razini makrostrukture *kratke kratke priče*. Upotrebljavajući *ilustrativni tip citata*²⁴⁴ Habjan će njihovim miješanjem (motivi iz poznatih stranih književnih djela smješteni u suvremenu hrvatsku *kratku priču*) ironizirati korištenu literaturu. To čini u priči *Kratki sretni život prijatelja ŽM*, koji je parafraza djela Ernesta Hemingwayja *Kratki sretni život Francisa Macombera*, smještenoj u *Camusovu* legionarsku stanicu *Mersault*. Ta *citatna relacija* prepoznatljiva je samo odabranim čitateljima, dok će oni neupućeni tekst pratiti samo na razini sadržaja:

*'Imaš sreću, mali, što sam ja u službi', reče oficir legionarske stanice Mersault.*²⁴⁵

²⁴¹ Ibid. pod 234., str. 44.

²⁴² Pavao Pavličić, "Intertekstualnost i intermedijalnost – tipološki ogled", zbornik *Intertekstualnost & intermedijalnost*, Zagreb, 1988.

²⁴³ Ibid. pod 231.

²⁴⁴ Tekst imitira tuđi tekst tako da imitira njegov smisao, a tradicija je 'riznica vrijedna oponašanja'. Dubravka Oraić Tolić, *Teorija citatnosti*, Zagreb, 1990.

²⁴⁵ Ibid. pod 234., str. 61.

Outsiderstvo, slang, beletrizacija urbaniteta samo su neki od elemenata Kvesićeve poetičke matrice koja je pisana na temelju paradigme *jeans-proze*. Književni se utjecaj Pere Kvesića, dakle, osjeća u Habjanovim pričama primarno na razini stila i u odabiru teme. Sličnim načinom korištenja predložaka koji već primarnim konotacijama određuju smisao, poslužio se i Predrag Vrabec koji je ili prepoznatljive uvodne sintagme potpuno suprotno intonirao ili je nakon poznatoga naslova napisao drugi tekst, ali u maniri zadanoga. Takva *citatna imitacija*²⁴⁶ posebno je uočljiva u *kratkoj priči – Konj zelenko rosnu travu pase* koja upućuje na usmenu književnost. U njoj je zadržan instrumentarij usmenog pjesništva premda je tematska razina drugačija. Kvazimetatekstualnost je uočljiva i u priči *Zdravo Marijo, milosti puna* koja u Vrabecovoj obradi doživljava svoju potpunu parodiju:

Zdravo Marijo, milosti puna

*Budi krznašica i pčela, i nosi na jeziku svome, na ljuljašci svojoj, vodenicu. I konji jurišni, zeleni i plahi u vodama tvojim hrču. Potrči, u pregači svojoj ponesi nakovanj. Neka svi tvoji jezici budu vlažni, mirisni i čvrsti Marijo, milosti puna.*²⁴⁷

Na taj način *citatnu relaciju*²⁴⁸ uspostavlja i Boris Gregorić (*Večer na Pigalleu* u odnosu na podtekst napisanoga *Veče na škoju*). Međutim, u *kratkim kratkim pričama* književnog projekta *Quorum* ipak je najfrekventnije uspostavljanje *citatnih relacija* teksta s *izvanliterarnim medijima* kao što su strip, rock glazba ili film, kao i prisutnost *interlingvalnih citata*. Upletom iskustva drugih medija u kratke priče iskazuje se i novi vrijednosni odnos prema tradiciji – *subkulturalni elementi imaju važnost jednaku fenomenima etablirane, visoke kulture*²⁴⁹. U *kratkim kratkim pričama* oni se otkrivaju onim čitateljima koji ih prepoznaju na razini podteksta.

Promotrimo različite uporabe *intersemiotičkih citata*²⁵⁰ kojem podtekst pripada, a koji su najčešće upisani u već nešto promijenjenu matricu *jeans-proze*:

²⁴⁶ Ibid. pod 231.

²⁴⁷ Predrag Vrabec, *Juriš lake konjice*, Zagreb, 1987., str. 49.

²⁴⁸ Citatna se relacija sastoji od tri dijela: 1. vlastitoga teksta, tj. teksta koji se citira 'fenoteksta' ili 'teksta konsekventa'; 2. tuđega citiranog teksta, tj. eksplicitnog inteksta ili citata; 3. tuđeg necitiranog, podrazumijevanog teksta (prototeksta, genoteksta).

²⁴⁹ Mihajlo Pantić, *Aleksandrijski sindrom*, Beograd, 1987.

²⁵⁰ Ibid. pod 231.

a) Strip

U pričama Stanislava Habjana *Nešto u tim gredama* i *Letačev trač* potrebno je determinirati Mikija kao onoga koji je satkan od karakteristika likova strip-crtača Breccie i Maurovića, dok u drugoj priči *gostuje Corbenov mutant Dimento i to u svojstvu Srebrnog letača, također strip-junaka*²⁵¹.

Boris Gregorić infantilnim diskurzom također tematizira strip art:

63. priča Marvelovi stripovi
*Kad sam bio mali dečko stalno sam čitao
Marvelove stripove (posebno duboku
identifikaciju doživio sam kao dijete s pauk-čovjekom,
tzv. Spidermanom). Ništa drugo.
Sad sam velik i čitam, to jest gledam, samo
'Penthouse'. Mislim da Marvel i Guccione zaslužuju
Pulitzerovu nagradu, eto!*²⁵²

Zorica Radaković koristit će imena strip junaka kao naslovnu intenciju za priču (primjerice u priči *stolica taličnog toma u laboratoriju za otkrivanje sifilisa*).

b) Film

Osim citatne relacije sa stripom *Quorumovi* kratkopričači ovoga modela uspostavili su je i s filmom, na primjer, Boris Gregorić u pričama *Duboko grlo, Filmski kritičar, Gdje je nestala deveta priča, Inspektor Clouseau, Gramatika westerna, John Ford, Za šaku dolara, Filmofob Jaka*:

21. priča Gramatika westerna
*Sunce u zenitu. Vlak u stanici. Pusta ulica maloga
gradića. Cajger na cajgeru. Sedam bandita i jedan
šerif. Bljesak sunca na koltovima i znački od pet krakova.
Pucnji u podne. Zvezdana prašina. Romantični heroj
i zgodna plavuša u dvosjedu napuštaju gradić.
Građani-zečevi znatiželjno prate taj odlazak.
To je, dame i gospodo, Gramatika westerna.*²⁵³

²⁵¹ Vjekoslav Boban, "Nešto u tim pričama", pogovor knjizi Stanislava Habjana *Nemoguća varijanta*, Zagreb, 1984.

²⁵² Ibid. pod 228., str. 68.

²⁵³ Ibid. pod 228., str. 26.

Stanislav će Habjan iz *sentimentalnih razloga*²⁵⁴ u priču *Crni mercedes* uvesti anđela Belushija koji upućuje na preminuloga glumca Johna Belushija (1949. – 1982.) poznatoga iz filma Johna Landisa *Blues Brothers*.

c) Glazba

Isti autor u priči *Donijeva slika ili ljubav gomile* izravno upućuje na Đonija Štulića, dok se u zagrebačko svakodnevije opisano u njegovim pričama upisuju i Tom Waits i *Blues Brothers*.

Boris Gregorić u priči *Ramonesi rock* heroje dovodi u urbano-literarni kontekst.

Uporaba citata obično je u funkciji ironičnosti, što je također vidljivo u smještanju likova *mitopoetskoga imenovanja*²⁵⁵ u promijenjeni kontekst kako bi se osim željenoga efekta postigla i karnevalska pretjeranost.

Njihova imena za autore nemaju posebnu važnost u priči premda početne konotacije koje svako ime ponaosob determinira, usmjerava čitatelje na dodatno tumačenje priča. Ona su često puta zadržana samo na razini naslovne sintagme (Zorica Radaković u priči *Draga moja Lili Marlen*, Boris Gregorić u pričama *Sylvia Plath*, *Glumica Judy L. Andrews*, *Gospodin James Fox...*). Upletom drugih medija u tekst, kratka priča postaje *supstrat* koji svojim formalnim i strukturnim karakteristikama postaje zajednički filmu, stripu ili glazbi. Njezina otvorenost i fleksibilnost koja se ogleđava bilo na stilskoj, tematskoj ili formalnoj razini slijedi zakonitosti koje su joj nametnute izvana. Kratkoća, jezgrovitost, duhovitost, odnosno *skraćivanje* stripa kao i brza izmjena govornih perspektiva i situacija filma rezultirale su vrlo kratkim pričama koje udovoljavaju senzibilitetu mladenačkog čitateljskog kruga. Interlingvalni citati, također bliski spomenutom čitateljskom uzrastu, pojavljuju se kao obilježje svakodnevnih *ulične* komunikacije:

*Kroz sveopću strugotinu disca odnekud se, kao ruža iz đubrišta, izvijao razigrani barski pianino: Tom Waits, šapnu nježno djevojčine usne, bye, bye, Tom. I kad joj dva karakteristična dlana smjerno dodirnu lopatice, refren je bijaše već daleko ponio, pa nije čula kako se gordo i ponosno izriče jedna dugo, dugo očekivana replika: 'Adio, cara... adio per sempre!'*²⁵⁶

²⁵⁴ Nenad Rizvanović, "Odnjegovana emocionalnost", *Dubrovnik*, br. 2, 1996.

²⁵⁵ Višnja Rister, "Ime lika", *Pojmovnik ruske avangarde* 6, Zagreb, 1987.

²⁵⁶ Ibid. pod 234., str. 60.

Interlingvalni citati, uz prisutnost zvučnih jezičnih konstrukcija, bipolarnost kao i različito montiranje citata, svojevrsni su udio u *Quorumovoj jezičnoj alkemiji*²⁵⁷.

Takav se način izgradnje *kratkih kratkih priča* može nazvati *semiotičkom modelativnom matricom*²⁵⁸ kojoj je primarni cilj ludičkim intertekstualnim igrarijama, kroz fragmentariziranu sliku svijeta i samoga sebe, spoznati činjenicu da je *ljudska egzistencija samo puka slučajnost* (vidljivo u pričama primjerice Zorice Radaković) koja posjeduje i svijest o znakovnosti jezika (Boris Gregorić *Teorijska gramatika*), odnosno pucanju lanca komunikacije u kojem se brišu granice kako između *označitelja* (vlastitoga teksta) i *označenoga* (citatnoga inteksta). Semiotičnost proznoga izričaja autora *kratkih kratkih priča* ogleđava se unutar same proizvodnje teksta (uzmimo za primjer priču Zorice Radaković, *Prijatno, dobar tekst!*).

Dakle, jezikom se kod kratkopričača *projekta Quorum* spoznaje na dva načina – ili putem *autorefleksivne gnoseologije* ili *refleksijom otuđenoga horizonta*²⁵⁹.

Da se ljudska egzistencija događa samo kao proizvod slučaja govore u prilog i naslovne sintagme analiziranih zbirki *kratkih kratkih priča*.

Zbirka Stanislava Habjana naslovljena je *Nemoguća varijanta*, što s obzirom na autorovu autopoetiku, što na uopćeni pogled na literaturu i zbilju. Literatura bi trebala biti ona duhovna proizvodnja stvarnosti koja je u potrazi za iznalaženjem nekih promjena u njoj samoj kao i pripadajućem joj kontekstu, što iz perspektive pripovjedača ipak izgleda kao *nemoguća varijanta* pa će i on naposljetku zapisati: *Uostalom tko je tada, osamdest treće, u onom hladnom sivilu srednje Europe mogao uopće pretpostaviti da će se stvari ovdje izvrnuti tako šugavo.*²⁶⁰

Zorica Radaković ispraznu cikličnost istoga u kojoj pokušava ući u trag i *tijelu* i *jeziku* naslovljava *Svaki dan je sutra*. Kod oba autora odnos literature i stvarnosti, objektivnoga i subjektivnoga još je uvijek samo na tragu.

Za primijetiti je i nazočnost vulgarizama u tekstu, kao i uporabu svakodnevnih govornih fraza i izraza. Na taj način u *kratkim kratkim pričama* pratimo i odjeke proze u trapericama. Pripovjedač govorom ulice izjednačava vlastitu nazočnost u priči sa samim recipijentom. Većina priča napisana je iz pozicije pripovjedača u 1. licu koji kroz tkivo teksta, osim što

²⁵⁷ Cvjetko Milanja, *Doba razlika*, Zagreb, 1990.

²⁵⁸ Ibid. pod 257.

²⁵⁹ Ibid. pod 257.

²⁶⁰ Ibid. pod 234., str. 70.

pokušava uspostaviti komunikaciju s čitateljima, istražuje i vlastite pozicije u literaturi i zbilji.

U *kratkim kratkim pričama* uočljive su Lodgeove odrednice metafikcionalne pripovjedne proze:

- *protuslovlje* se iskazuje na sintaktičkoj razini uspostavljanjem kontradiktornosti u samom rečeničnom nizu:

*Pršljeni paučine zastali su i više ne rastu. U vodi, voda se počestljala i k sebi nas pozvala, avaj. Kolo zaigrale, kolo zmijoliko. Na stolcu skakučući, grbući, uvijajući se obitava Gregor, sin i otac svoj. U očima mu zelenac kamen.*²⁶¹

- *permutacija* je bliska protuslovlju, a podrazumijeva potpunu nekauzalnost događanja što govori u prilog nepostojanju određenoga vremenskoga slijeda, već su u *kratkim kratkim pričama* nazočne brojne alternative, kombinacije, odabiri ili zamjene. U isti tekst uklopljeni su različiti pripovjedni tijekovi koji se međusobno isključuju:

*Kobila se nasmješila zanosno šejirajući repom. Potok se cvrdljuda pod sunčanim trakama. Lončana pčela, tkajući, namiještala je zastore za novi džemper i haljinu žute boje, odbleskajući se u zrnu izgubljene pšenice i nade za povratak vojnika. Čizmajući kapu hlačama, jurio je uz noge. Kesten je upitao mjesec što čeka.*²⁶²

- *prekomjernost* se prepoznaje u prenaplašenoj prisutnosti stilskih figura na jezičnoj razini, što upućuje na autora koji takvim načinom montiranja teksta želi stvoriti komunikacijski kaos. Montiraju, odnosno, kolažiraju se različite sintagmatske cjeline bez neke logičke povezanosti, na temelju *puke slučajnosti*, što često puta dovodi do *kratkoga spoja* između zbiljskog i fikcijskog koda, odnosno, između *horizonta očekivanja*²⁶³ recipijenta i ponuđenoga diskurza.

Često puta *kratke kratke priče* najbolje funkcioniraju na razini *inicijalne ideje* (vidljivo u pričama Edija Jurkovića i Dragana Ogurlića, *Daniil*

²⁶¹ Ibid. pod 237., str. 78.

²⁶² Ibid. pod 237., str. 72.

²⁶³ H. R. Jaus, *Estetika recepcije*, Beograd, 1978.

Harms na generalnoj probi, 2 + 2 = 5, Je li pidžama metafora), negoli kao realizacija početnih zamisli.

U tematski kompleks *kratkih kratkih priča* za ubrojiti je nekoliko najfrekventnijih tema – praznina svakodnevlja, proizvodnja teksta, smrt kao konstanta egzistencije, ironizacija vlastitoga jastva, konstanta *urbanog vremena*.

Osnovna se obilježja *kratkih kratkih priča* projekta *Quorum* 80-ih godina tako svode na nekoliko zajedničkih nazivnika:

- naglasak na minimalizmu – formalnom, stilskom i tematskom
- većina *kratkih kratkih priča* upućuje na usmeni podtekst, odnosno na obradu priča iz života koje često puta imaju anegdotski karakter
- fabula je samo naznačena, ona je prostor montiranja sintagmi
- likovi bez funkcije, samo površinski ubačeni u priču
- teorijska koncepcija *kratkih kratkih priča* temelji se na tzv. *teoriji o sokolu* (iznenadni, snažni obrat), sve sa željom postizanja što veće začudnosti
- ludičko osporavanje literature i zbilje
- brisanje uzročno-posljedičnih vremenskih odnosa
- *kratke kratke priče* izraz su postmodernoga traganja za malim pričama koje nastaju kao *kombinacija melankolije i narcizma, ironije i samoironije, destrukcije koja prethodi kreaciji i kreacije koja tendira svome dokinuću*.²⁶⁴

²⁶⁴ Ibid. pod 235.

Stanislav Habjan

Ljubavnice

Praktičnim malim vozilima, za slobodnih večeri, iz novijih dijelova grada u Centar stižu ljubavnice. Dolaze same, već prirodno posla nikad u parovima i onako elegantne, vitne i raspoložene, unose u naša društva pozitivan efekt, entuzijizam i energiju. Sa ženama su ubrzo vrlo intimne i prisne, tu negdje i počinje njihova igra, element i umjetnost. Noću rijetko ostaju do kasno, posao im nikada ne strada zbog zanimanja, a kad ih ispratimo, njihov nam pogled još dugo poslije bridi u očima. Ponekad i nelijepo, ali savršeno iscrtane, izvlače iz svojih izražajnih lica maksimum; njihova strategija nije blitz-krieg nego strategija krpelja.

One ranije osviještene posjeduju srednju stručnu spremu i rade na vrlo povoljnim mjestima. One koje studiraju čine to redovno i nikad predugo; u međuvremenu, raskidaju perspektivnu ljubavnu vezu i također nalaze izvanredna radna mjesta. To su rođene ljubavnice. Njihovi mali stanovi ugodni su i opremljeni; u slobodno vrijeme one se bave fotografijom, dizajnom, krojenjem, ali nikad poezijom. Zvučnu kulisu čine Jarre, Satie, Eno, ali nikad Strummer, Štulić ili Brečelj. Kuhaju izvrsno i tim je večerama nemoguće odoljeti; u seksu, njihova je moć bezgranična, čine to strpljivo, znalački i bez tragova.

Ljubavnice su vrlo postojane i lako podnose život; kapital emocija istodobno ulažu u nekoliko akcija, pa teško zapadaju u bankrot. Kao i svi umjetnici strahovito su tašte, teško odolijevaju samohvali i to je ono stoje za njih opasno. Dogodi se da prilikom budućih promjena već sam glas o njima bude brži, a to je karta koja obara strategiju krpelja. Neke od njih tada produžuju dalje, odlaze na periferiju i tonu stepenicu niže. Nadarenije, međutim, vladaju osjećajem za vrijeme i priliku, pa se negdje oko tridesete sretno udaju. U trokutima sljedećih godina one i njihovi muževi čine jedine fiksne kutove.

7. Orijentacija kratke priče quorumaša

Književna produkcija *kratkih priča* autora okupljenih u biblioteci i časopisu *Quorum* na planu globalne poetičke matrice podlegla je svojevrsnim tematskim kriterijima, ali kada se o njima govori treba imati na umu i činjenicu da autore zbirke *kratkih priča projekta Quorum* nije moguće uvući u pojedine skupine, već se takva selekcija može koristiti samo ako je riječ o svakoj priči zasebno. Gotovo svi su autori koristili većinu tema na osnovi kojih je postavljeno sljedeće razlikovanje:

- a) urbani pejzaž kao tema *kratkih priča*
- b) likovi kao tema *kratkih priča*, i
- c) tekst kao tema *kratkih priča*.

Ukazati je i na načine upisivanja teksta kao teme u *kratke priče* budući je to jedan od primarnih pokazatelja pripadnosti *Quorumove kratke priče* poetičkoj prizmi postmoderne, ali ujedno i ponajbolji pokazatelj njezine razlike u odnosu na *kratke priče* autora čije se ime ne pronalazi u poetičkoj paleti quorumaša.

Tekst kakvim ga prikazuje Dubravka Oraić Tolić²⁶⁵ sadrži dvije osnovne orijentacije:

- a) orijentaciju na prirodno – jezik ili zbilju, transtekstualnost, i
- b) orijentaciju na tuđe tekstove ili jezik kulture, intertekstualnost.

Promotriti je posebice drugu orijentaciju teksta. Pitanja prisutnosti i intenziteta metatekstualnosti, autoreferencijalnosti, citatnosti i intermedijalnosti unutar *Quorumove kratke priče* može se postaviti kao jedno od ključnih pitanja za razumijevanje njihove književne poetike. Razlog tomu je i činjenica da su oni objavljivali sredinom 80-ih, dakle, u razdoblju koje je obilježeno jednim postmodernim stanjem. Tomu u prilog govore i mišljenja teoretičara književnosti koji ističu kako je *formalna i tematska samosvijest metafikcije danas paradigmatična za većinu kulturnih oblika onog što J. F. Lyotard naziva postmodernim svijetom... Čini se da smo fascinirani u zadnje vrijeme sposobnošću ljudskih sustava da referiraju na sami sebe u beskonačnom zrcalnom procesu... bilo bi ludo nijekati da je metafikcija danas prepoznata kao manifestacija postmodernizma*²⁶⁶. Patricia Waugh se

²⁶⁵ Ibid. pod 231.

²⁶⁶ Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, Methuen, New York-London, 1984.

od takva eksplicitnoga mišljenja ograđuje ističući da je *metafikcija samo jedna od formi postmodernizma, ali da skoro sva suvremena eksperimentalna pisanja iskazuju neke eksplicitne metafikcionalne strategije*.²⁶⁷ Meta-narativni komentari i komentiranje pojedinih postupaka u tekstu u funkciji su same tvorbe teksta koji sam sebi postaje temom. Tim se samokomentarom autor smješta u tradiciju i vlastiti metaiskaz.

Ljiljana Domić je u priči *Šest smrti Veronike Grabar ili uništavanje teksta* objasnila čitateljima na koji način pravilno pročitati cijelu zbirku: *Čitaocu sugeriram da se glavno žensko lice, imenuje Veronika, iz priče u priču transformira u četiri različita lika (Neki od njih pripadaju i mitskom i science fiction vremenu.). Svaka priča govori o nemogućnosti, o smrti, o represiji... I nije slučajno da ti ženski likovi, kao simboli alternativnog, idu ka uništenju*.²⁶⁸ Autoričin odnos prema stvaranju *novohibridnih književnih inačica*²⁶⁹ iskazan je u završnoj rečenici posljednje priče koja glasi: *Pita Veronika bombu: 'Buš eksplodirala?' A bomba odgovori: 'BUM!'*²⁷⁰

Jedno od temeljnih obilježja suvremene metatekstualnosti jest i problematiziranje i tematiziranje jezika koji se pojavljuje kao tema.

Edo Popović je zauzeo potpuno suprotan stav. U svojim pričama ističe postojanje samo istrošenih književnih matrica. Originalnost se, međutim, prema njegovu mišljenju, može postići njihovim ponovnim reinterpetiranjem i tako ostvariti pravo na razliku: *Želiš li reći ili napisati nešto novo moraš izmisliti novi jezik koji će se potpuno razlikovati od svih dosad poznatih jezika...*

On potom omalovažava medij jezika (*sve su riječi ravnopravne, riječi su male pizde, riječi ne pišu, ne jebu...*) kako bi istaknuo njegov referencijalni hendikep. Ignoriranje svih gramatičkih i pravopisnih normi iskazuje proizvoljnim pisanjem interpunkcije, manipuliranjem gramatičkim vremenima, raznim nedorečenostima. Većina autora *Quorumovih kratkih priča* upisuje u vlastiti tekst i svoj autoreferencijalni odraz, metaforom zrcala, kako bi to rekao Krešimir Nemeć, s ciljem da se tim *autoreferencijalnim tekstom razotkrije autorova superiornost u odnosu na kreiranu fikciju*.²⁷¹ Takve autoreferencijalne uplete čitamo u pričama Irene Lukšić *U očekivanju*, Carmen Klein *Henri i ja*, *Paranoidna ispovijest*, Ede Popovića

²⁶⁷ Patricia Waugh, *Metafiction – Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Rotledge, London-New York, 1990., str. 22.

²⁶⁸ Ljiljana Domić, *Šest smrti Veronike Grabar*, Zagreb, 1984., str. 153.

²⁶⁹ Milorad Stojević, pogovor knjizi Ljiljane Domić, *Šest smrti Veronike Grabar*, Zagreb, 1984., str. 162.

²⁷⁰ Ibid. pod 268.

²⁷¹ Krešimir Nemeć, "Autoreferencijalnost i romaneskna samosvijest", *Intertekstualnost & autoreferencijalnost*, zbornik radova, Zagreb, 1993.

Žuta olovka, Mate Bašića *Led & dugi marš*, Mladena Kožula *Novi poznanici*.

Iz navedenoga je vidljivo kako velik broj autora *Quorumove kratke priče* postaje predmetom vlastitoga teksta. Također je već pri prvom čitanju njihovih priča uočljiva činjenica da autor, pripovjedač i glavni lik tvore jedinstven subjekt.

Tekst kao tema *kratke priče* najizraženiji je na razini interliterarnosti²⁷². Tako se intertekstualno komuniciranje s tuđim tekstovima uspostavlja na sljedećim razinama:

1. jezično-stilističkoj razini

Jedno od obilježja *jeans-proze* jest uporaba urbanoga idioma, odnosno slenga, koji je svoje stalno mjesto pronašao i u pričama Quorumovih prepisivača ulice. Subjekti se u njihovim pričama identificiraju s *mladim pripovjedačem koji izgrađuje svoj osebujan stil na temelju govornog jezika gradske omladine i osporava tradicionalne i postojeće društvene i kulturne strukture*²⁷³. Jezično-stilistička gesta posebice dolazi do izražaja u *kratkim pričama* Ede Popovića.

Osim uporabe govora ulice, u *Quorumovim kratkim pričama* pisanim na tragu proze u trapericama, pojavljuje se i pozicija infantilnog pripovjedača. Njegova primarna zadaća jest naglašavanje odnosa *odrasli-neodrasli*, odnosno *svijet konvecija-svijet bez njih*, unutar kojih se ispisuje kontrast među izvanjskim normama nametnutoga svijeta i svijeta osobnih sloboda.

Za prepoznati je i elemente fantastičarskog diskursa koji su također stalno mjesto u *Quorumovim kratkim pričama*, a koji su posuđeni od prozaika iz 70-ih. Prepoznatljiviji su u pričama Carmen Klein *Gospođica Amanda* i Ljiljane Domić *Po Ifigeniju nitko nije došao*, *Ahil i Penteseleja*, *Bolska Venera prema Prosperu Merimeeu*.

2. razini lika

Ljiljana Domić u zbirci *kratkih priča – Šest smrti Veronike Grabar* uspostavlja dijalog s mitovima (priče *Make up*, *Ahil i Penteseleja*, *Po Ifigeniju nitko nije došao*), kao i s predlošcima iz literature i teorije umjetnosti (*Bolska Venera prema Prosperu Merimeeu*). Autorica naslovnom sintagmom upozorava na prototekst svojega teksta, u ovom je slučaju riječ o predlošku koji je determiniran putem imena mitskih osoba sadržanih u njoj, kako bi potom krenula u njihovu što bolju beletrizaciju. Začudni efekt u pričama postignut je kako na razini podteksta, tako i na razini teksta u

²⁷² Magdalena Medarić, "Intertekstualnost u suvremenoj hrvatskoj prozi", *Intertekstualnost & intermedijalnost*, zbornik radova, Zagreb, 1988.

²⁷³ Aleksandar Flaker, *Proza u trapericama*, Zagreb, 1983., str. 37.

kojem se likovi iz svojih povijesno određenih staništa (mitskih) premiještaju u priče koje odišu suvremenim vremenskim kodom, ponešto začinjenim elementima fantastičnoga. Takvim postupkom autorica *destruira našu denotativnu svijest o mitu*.²⁷⁴ Tomu u prilog govori i ubacivanje nemitskih tema, poput razgovora o jeziku, arhitekturi ili stripu, kako zapisuje pogovaratelj zbirke Milorad Stojević:

*Prava je avantura, gotovo neizrecivo zadovoljstvo predstavlja prelistavati stranice stripa o Flashu Gordonu, gdje se na naslovnoj strani pojavljuje jedan ogroman plavi monstrum sa zanosnom mladom ženom u kandžama, ili u jednoj od mnogobrojnih priča naići na jajolika stvorenja koja nakon dugog galaktičkog putovanja na Zemlji nalaze ljude, za njih, monstrume.*²⁷⁵

3. tematskoj i fabularno-kompozicijskoj razini

Intertekstualno je komuniciranje, promatrano na ovoj razini u većem broju *Quorumovih kratkih priča*, iskazano prenamaglašavanjem strukture priče ili parodiranjem osnovnih tematskih i strukturnih zakonitosti koje primarni predložak sadrži.

Inicijalna rečenica je ona koja ima funkciju usmjeravanja čitateljskog horizonta očekivanja na stilsku razinu priče i samim tim pripadajući joj žanr. Promatramo li priče na tragu bajki one obično započinju stereotipnim početcima poput *bio jedan čovjek, pa imao jako velike ušne školjke*²⁷⁶, kao što i završavaju stereotipnim završetcima. Kompozicija im je temeljena na Proppovim funkcijama koje svaka bajka nužno sadrži²⁷⁷. Naime, Vladimir Propp će u knjizi *Morfologija bajke* izdvojiti ograničen broj indikativnih funkcija likova (trideset i jednu)²⁷⁸ koje u bajci slijede nakon stereotipne početne situacije. One tvore jednu sukcesivnu priču i predstavljaju morfološku osnovu bajke. Ukoliko u bajci funkcije nisu napisane redom kojega navodi Propp, budući one logično i umjetnički nužno proizlaze jedna iz druge, dolazi do parodiranja genoteksta. Carmen Klein se u pričama *Čudnovati prikaz* i *Izuzetno nadahnuta bajka o pogovoru (i predgovor)* ruga moralu koji je iskazan u bajkama:

²⁷⁴ Ibid. pod 272.

²⁷⁵ Ibid. pod 269.

²⁷⁶ Ibid. pod 237.

²⁷⁷ Vladimir Propp, *Morfologija bajke*, Beograd, 1979.

²⁷⁸ Radi ilustracije navest ću samo nekoliko funkcija: I. udaljavanje od kuće; II. zabrana; III. kršenje zabrane; IV. raspitivanje; XIV. dobijanje čarobnog sredstva; XXV. teški zadatak; XXX. kažnjavanje; XXXI. svatovi.

*Gajio je vrlinu antikaraktera i principijelnosti po kojoj je njegov jedini princip bio da nema nikakvih principa*²⁷⁹.

U priči *Rođaci* autorica do apsurdna dovodi bajku u kojoj princeza ljubi žabu kako bi se ova potom pretvorila u lijepoga princa. U njezinoj se priči taj motiv dovodi do svog bizarnog antipoda u kojemu lik postaje sve sličniji žabi.

Osim parodiranja cijeloga žanra, u *Quorumovim se kratkim pričama* pojavljuje i kombiniranje sižea dvaju različitih žanrova. Ljiljana Domić priču *Po Ifigeniju nitko nije došao* temelji na spoju mita i znanstvene fantastike. Tuđi se tekstovi u *kratkim pričama* pojavljuju i kao organski dijelovi njezinoga tkiva. Takvo je *inkomponiranje drugih tekstova*²⁸⁰ čitljivo u priči Ljiljane Domić *Razlog za ubojstvo* u koju je utkan tekst Gilberta Lascaulta *Pokušaj formalne klasifikacije čudovišnih formi u europskoj umjetnosti*. Lascaultov tekst ima funkciju *komentiranja, refleksije ili poante*²⁸¹ autoričine priče.

Quorumovi su kratkopričači koristili i intrasemiotičke citate, koje su na razini podteksta mogli pravilno pročitati samo oni čitatelji koji nisu hipotetičke nule.

Intrasemiotičke citate prepoznamo u pričama Ede Popovića i Ljiljane Domić.

Edo Popović u priči *Amok Cafe* bilježenje o ulicama koje tvore gradski labirint ispisuje na tragu Henryja Millera. U priču upisuje i vlastiti udio u njemu (labirintu). Poznavatelji millerovskog podteksta u priči koji glasi:

*Bio sam potpuno sam na svijetu, ulice su mi bile prijatelji i ulice su mi se obraćale svojim tužnim gorkim govorom sastavljenim od ljudske bijede, žalosti, propasti, straćenih napora*²⁸²

mogu ga i determinirati. Popović je svoj odnos prema literarnim konvencijama i osobama uz literaturu temeljio na poetici Charlesa Bukowskog koji kaže: *Daj čovjeku pisaću mašinu i dobio si pisca*²⁸³. Podtekst svojih priča, Popović na jednom mjestu u *Ponoćnom boogieu* iznosi na sljedeći način:

²⁷⁹ Ibid. pod 229.

²⁸⁰ Julijana Matanović, "Potreba za promjenom", *Republika*, br. 7-8, 1987., str. 209-211.

²⁸¹ Ibid. pod 269.

²⁸² Henry Miller, *Rakova obratnica*, Rijeka, 1978., str. 188.

²⁸³ Charles Bukowski, *Bludni sin*, Beograd, 1987., str. 269.

Da Miller, Bukowski, Ginsberg i sva ta škvadra, da nisu lokali, ubijali se kurvama, cigaretama, travom, kužiš što ti hoću reći, kurac bi napisali ovo što su napisali.

*Marisky je izvrsno kužio neke stvari. Izvrsno je kužio većinu stvari. Ali nikad nije skužio da su ti frajeri i PISALI.*²⁸⁴

Iz opisanoga je vidljivo kako u *Quorumovim kratkim pričama* tuđi tekst, ili njegovi dijelovi i djelići, različitim montiranjem, kalamljenjem ili kolažiranjem, postaje osnovnom odrednicom njihovoga književnog teksta.

Prema tome slijede karakteristike *kratkih priča projekta Quorum*:

- naglasak na intertekstualnim komunikacijama
- intermedijalni upleti u tekst, posebno iz stratuma mikrokulture kao što su strip, rock, video produkcija
- sveznajući pripovjedač koji tako ističe vlastitu nadmoć nad napisanim tekstom (ukoliko se pripovjedač pojavljuje u 1. licu onda su i radnja i likovi u funkciji osobe koja govori)
- naglasak na pojedincu izvan klape usmjerenom samo na sebe (ostali su likovi u funkciji glavnoga lika/pripovjedača/autora)
- grad kao temeljna tematska okosnica priča,
- jezik kao tema, i
- postmoderni stilski kompleks.

Većina će se kritičara (J. Matanović, M. Tatarin, M. Vučić) oko *projekta Quorum* složiti s činjenicom da su njihovi tekstovi temeljeni na postmodernom načinu ispisivanja vlastitog umjetničkog kôda, na tragu intertekstualnosti i metatekstualnosti kojom isti ostvaruju pravo na razliku, ne samo u odnosu na kontekst pisanja, već i u odnosu na kontekst življenja. Oni se (autori) kao individue realiziraju unutar teksta pokušavajući uporabom različitih govornih situacija i perspektiva ostvariti vlastitu afirmaciju. Stoga je i jedna od temeljnih zamjerki autorima *projekta Quorum* sadržana u činjenici da na razini inicijalne ideje oni uspijevaju realizirati pravo na osobne geste/razlike (zato ne iznenađuje kada *kratke kratke priče* kritičari imenuju najuspjelijim uradcima autora *projekta Quorum*), ali razvijajući tekst u *kratke priče*, novele i kratki roman, njihova se ideja gubi. Želja za dokidanjem *ubitačne jednoobraznosti* svakodnevlja iskazana je na razini podteksta kao pokušaj nadvladavanja animoziteta i praznine.

Na stranicama časopisa *Quorum* pojavilo se tijekom 80-ih godina prošloga stoljeća pedesetak autora *kratkih priča*. Njihove su priče pisane na tragu poetičke matrice *projekta Quorum*.

²⁸⁴ Edo Popović, *Ponoćni boogie*, Zagreb, 1987.

Delimir Rešicki u *Quorumu* br. 5/6 iz 1989. objavljuje priču *Bajka* u kojoj naglasak stavlja na slabljenje granice među medijima, kao i na odnos zbilje i fikcije, odnosno fikcije i faksije. Naime, u na prvi pogled jednostavan fabularni tijek, koji prati djelić života vlasnice videoteke *Plavi anđeo*, Rešicki uvodi lik Damira Miloša, autora romana *Bijeli klaun*. Fragmenti iz romana vezni su elementi unutar teksta priče. Damir Miloš i likom u priči upućuje na stvarnoga autora spomenutog romana za djecu:

*Sitno mršavo tijelo, neuredna, podulja kosa, brada boje kestena koji tek zrije. I oči. One beskrajno plave i tužne oči što su ličile na napaćene ždralove. Ona beskrajna daljina u njima koja je čuvala taj daleki grad, mrtve i žive, snijeg i pepeo. A tek one nepovezane, eliptične rečenice!*²⁸⁵

Osim intertekstualne komunikacije s tekstom iz romana *Bijeli klaun*, Rešicki uspostavlja citatnu relaciju i s filmom *Sedmi znak*, kao i s glazbenim predlošcima. Takav *transmedijalni uplet*²⁸⁶ u njegov prozni iskaz rezultat je vremena i prostora unutar kojega Rešicki uspostavlja vlastitu poetičku matricu. Transmedijska koncepcija *Quorama* (književna teorija, lingvistika, aktualna književna produkcija, tekstovi o glazbi, filmu, televiziji, video i likovnoj umjetnosti...) bila je sukladna koncipiranosti poetika koje su nastajale u tom razdoblju.

Priča *Bajka*, dakle, montirana je od tekstualnih, medijskih, svakodnevnih i fiktivnih isječaka. Ona počinjem citatom iz pjesničkog opusa Emily Dickinson i pričom iz kršćanske mitologije kako bi potom bili umetnuti citati izjave Thurstana Moorea, gitarista *noiserskoga* banda *Sonic Youth*, kao i već spomenuti navodi iz romana za djecu i iz filma.

BAJKA

(guf)

SJEĆANJE JE POLA BUDUĆNOSTI
A NEKADA, BIT ĆE, I VIŠE.

Emily Dickinson

Po židovskoj i kršćanskoj mitologiji, Božji Dom ili – popularnije kazano Raj – ima nekoliko cjelina.

*Jedna od njih je i skup Duša i zove se GUF. Legenda kaže da čovjeku kada se rodi, odande dolazi i potječe Duša...*²⁸⁷

²⁸⁵ Delimir Rešicki, *Sagrada familia*, Zagreb – Osijek, 1993.; *Bajka*, str. 19.

²⁸⁶ O tome više u: Sanja Jukić, "Transmedijalnost u poetici Delimira Rešickog", zbornik *Književni Osijek*, Osijek, 1996., str. 439.

²⁸⁷ Ibid. pod 285., str. 14.

Sanja Jukić ističe kako *naizgled nemotivirano uplitanje tih izvantekstovnih informacija komplicira semantiku, umnožava značenja i otvara tekst individulanim tumačenjima.*²⁸⁸ Dakle, osim transmedijalnih upleta, Rešicki u tekst upisuje i stilističke postupke karakteristične za književni predložak koji je istaknut naslovnom sintagmom. Miloš kao stalni posjetitelj video kluba gleda potpuno druge filmove od onih koji se najčešće posuđuju pa bivaju izloženi na policama na kojima je istaknuto *hitovi*, što govori o potrebi naglašavanja njegove osobnosti kao i prava na postizanje svojevrsne razlike u odnosu na gomilu članova kluba. Nadalje, ono što je bitno za uspostavljanje veze s bajkom iskazano je unutar posuđenih filmova. Miloš je na *blank* filma nasnimio motiv iz svoje knjige *Bijeli klaun*, oslijepivši samoga sebe pred kamerom, kako bi potom nestao iz videoteke i iz grada, kao da nikada nije ni postojao:

Sjedio je potpuno nag u praznoj sobi u kojoj je jedini namještaj okno kroz koje je s vremena na vrijeme propuhivao snijeg...

*A tada, tada je desnu ruku počeo polako dizati k licu i strpljivo si, posve polagano, na živoj koži, kao igla tankim šilom ispod lijevog oka naslikao jednu veliku suzu i potom, jedno po jedno, iskopao oči.*²⁸⁹

Delimir Rešicki je u priču upisao elemente bajke, filma, romana i zbilje naglasivši pritom kako struktura *kratke priče* omogućava takvo igranje sa žanrovima te kako je komunikacija i u izvanjskom svijetu svedena na isključivo medijsku kulturu.

Tih nekoliko istaknutih elemenata iz priče Delimira Rešickog *Bajka* usmjeravaju na pripadnost poetičkoj matrici projekta *Quorum*.

*Odsuće krutoga modelativnog pisanja bjelodano je, a ono je rezultat dominantnih postupaka u kreiranju literature toga razdoblja koje, prema tome, funkcionira postmodernom*²⁹⁰ pa Sanja Jukić ističe sljedeće prepoznatljive postupke: *orijentacija književnog teksta na druge tekstove i kulturno-civilizacijske djelatnosti (televizija, film, glazba, video, slikarstvo, kazalište...); semantički pluralizam kao posljedica takve otvorenosti teksta; odsuće žanrovskih imperativa, odnosno ispreplitanje različitih žanrovskih struktura; narušavanje čvrstih fabularnih linija iz čega proizlazi fragmentarnost te mozaična usložnjenost takvih tekstovnih fragmenata; odustajanje od logične prostorne i vremenske organizacije teksta.*²⁹¹

²⁸⁸ Ibid. pod 286., str. 452.

²⁸⁹ Ibid. pod 285., str. 23.

²⁹⁰ Ibid. pod 286.

²⁹¹ Ibid. pod 286.

Zaključiti je kako je *kratka priča* tijekom 80-ih postigla zavidan stupanj emancipiranosti i čitanosti u odnosu na zatečeni književni kontekst pa je kao takvu određujemo genološkom nositeljicom 80-ih godina. Tomu u prilog napose govori hiperprodukcija *kratke priče* iz projekta *Quorum* koja svoju poetičku matricu ispisuje i na stranicama matičnoga časopisa.

SLUČAJAN PRIMJER 2

Stanislav Habjan

Ludilo

Mjesecima, sve do jutros, ludilo je živjelo u kupaoni, na dnu duboke košare za veš, u plavoj plosnatoj kutijici za dijafragmu. Sve što je trebalo učiniti bilo je da zavučem ruku pod plahte i košulje i protresem kutijicu kao Aladin lampicu. Ludilo, čisto kao napalm, briznulo bi iz košare, opeklo mi obraze i bućnulo u ogledalo, odakle bi tada dugo i odlučno gasilo moj pogled, mijenjalo mi lice u njušku a ime u Kropilak.

Danas, međutim, primjećujem njegovu nazočnost neovisno o kontaktu s kutijom za dijafragmu. Probudilo se sa mnom i tiho me prati, sve onako usput, nije da se nameće; lizne mi prste kada kresnem šibicu ili me poljubi, dodirne noktom, gricne mi resicu... Bojim se, moje se vlastilo ludilo zaljubilo u mene!

"Ti ludo ludilo", kažem stoga ogledalu, "ne budi toliko ovisno o meni. Olabavi malo, neću ti pobjeći!"

"Pobjeći ćeš, pobjeći", namreška se ludilo. "O tome se i radi. Na mom dlanu ne postoji brazgotina ljubavi; to što stvari gledaš usko, i što sudiš po sebi, samo je dokaz da smo još vrlo daleko od cilja. A vremena je malo. I zato od danas..."

"... radiš prekovremeno, u redu", prekinem nestrpljivo, "ali zašlo nema vremena, i kamo ću ti pobjeći?"

"Pa zar ti zbilja još ne osjećaš? Tko ti to odande namiguje, ustobočen i nalarfan? Osvijesti se, prijatelju, nismo više sami... Smrt ti baca liru, kako ne razumiješ?"

Nepuna tri mjeseca kasnije, u državi Illinois, u plavom separeu mirisne "Napoleone's Pizza House", jedan će mi mladi Rastaman, ogledajući svoje izmučene oči u tamnim staklima mojih naočala, dugo i sugestivno pričati o tome kako se nakon pola godine paklenske ljubomore zamalo pretvorio u pravog pravcatog đavola, ali ja ću na tu divnu priču samo odmahnuti rukom.

"Have you got any rolling paper, man?"

V. KRITIKA

8. Kratki rezovi – kritička šetnja kroz zbirke kratkih priča

Gotovo uvijek kad trebam poslati kritiku od dvije kartice ustajem rano ujutro, uzimam bilješke sa stranica knjige koju sam upravo pročitala i o kojoj kanim pisati, skeniram njezinu naslovnicu i potom počinjem pisati. Prva rečenica je uvijek najteža. Jer kako započeti dovoljno intrigantno da bi nestrpljivi dnevni čitatelji zaustavili na njoj pogled i nastavili čitati. Kad *probijem* početnu kritičarsku tremu, pojavljuje se nova zamka. Kako kroz dnevnu kritiku, koja ne želi biti sveobuhvatna već sažeta i informativna, kratko popisati osnovne karakteristike djela, kako argumentirano, a jasno naglasiti neke inovacije u odnosu na dosadašnju poetiku autora, kako sve to upakirati u primjerenu teorijsku analitičnost, te kako navesti publiku da prihvati kritikom ocrtane vrijednosne koordinate i posebnost upravo prikazanog djela.

Dnevna kritika, za razliku od ostalih tipova književne kritike, mora biti u trendu, mora prva dati informaciju o djelu inicijalno temeljenu na intuitivnom predosjećaju – upravo u njoj dominira eksplicitna subjektivnost kritičara.

Naime, kada i sama iz mnoštva knjiga u izlozima i na web-stranicama, bez neke pretjerane uzročno-posljedične veze, izaberem upravo *tu* knjigu, najčešće se tješim iluzijom o vlastitoj sistematičnosti, a privukla me je zanimljiva naslovnica ili strašno zavodljiv naslov. Ili je pak pri mom izboru presudilo ime autora o kojemu već vodim virtualni kritički dnevnik čitanja pa bi bilo dobro pročitati i *ovu* njegovu knjigu. Namjera je dnevne kritike čitateljima pomoći pri odabiru knjiga za čitanje, navesti ih na prepoznavanje njihovih vlastitih osjećaja u/prema literaturi. Jer upravo dnevna kritika ima onaj prikriveni eros koji se gomila u kritičarevoj težnji za racionalizacijom koja mu se *otima*, koja će se obično, kako se pisanje kritike primiče kraju, ipak prepustiti pisanju o osobnim utiscima, osobnim zapažanjima i ponekad vrlo intimnim asocijacijama. Pisana kao prva reakcija u točno određenom trenutku, odmah po objavljivanju knjige, ona sudjeluje u oblikovanju šireg konteksta vrednovanja literarne produkcije.

Jedno je ipak sigurno. Književna kritika u dnevnim novinama u isto je vrijeme neophodan katalizator kulturnih procesa, kao i mjesto selekcije duhovnih i estetskih vrijednosti. Preko njih se može uspostaviti dijalog s

drugim oblicima mišljenja iniciranim stanjem u književnom životu kojim je i sama dnevna kritika uvjetovana.

Kroz nekoliko sljedećih kratkih kritičkih rezova biti će riječi o naslovima zbirki priča koje su se pojavile u prostoru hrvatske književnosti u razdoblju od 2004. do 2006. godine. U ovom uvodu posebice treba istaknuti dva autora – Denisa Lalića i Olju Savičević Ivančević. Njihove su knjige recepcijski prepoznate, a zasigurno će upravo one označiti i novo poglavlje hrvatske kratkopričačke prakse.

Denis Lalić (pravim imenom Vlado Bulić koji se pseudonimom Denis Lalić koristi samo u virtulanom prostoru; u njegovom romanu *Putovanje u srce hrvatskog sna* Denis Lalić je glavni lik) autor je prvoga hrvatskoga bloga – <http://www.indeks.hr/pusiona> – kao virtualnog prostora iskazivanja mišljenja o recentnim zbivanjima. Njegova su kratka virtualna polemična pričanja objavljena u knjizi *Pušiona* (AGM, Zagreb, 2006.). U formi kratke priče, pisane obično u prvom licu jednine ona se čine poput otvorenog prostora u kojemu se osim autora susreću i komentari mnogih neimenovanih osoba koji se često pretvaraju u svjetonazorske ratove. Blog Denisa Lalića komentar je i hrvatskog političkog života te recentnih događaja na političkoj sceni, ali i u kulturološki različitim prostorima (posebice su zanimljivi komentari odnosa provincije i metropole). Kada se blogovi pretoče u knjigu, granica između zbilje i fikcije postaje jedva primjetna. Čini se kako je upravo blog najradikalnije približio javno i intimno. Blog priče iz knjige Daria Rukavine *Buddha u supermarketu* (Naklada Ljevak, Zagreb, 2006.) zaustavljene su primarno u prostoru socijalnog komentara i recepcijski su isto tako poprilično zamijećene.

Splicanka Olja Savičević Ivančević piše književnu i kazališnu kritiku, eseje, novinske članke i kolumne, tekstove za glazbu, uređuje studentske časopise i zbornike. Zbirka od dvadesetdvije *kratke priče – Nasmijati psa* (AGM, Zagreb, 2006.) posljedica je pobjede na natječaju novina za kulturu Matice hrvatske *Vijenac* i nakladničke kuće AGM u kojemu je upravo ona prepoznata kao najbolji mladi prozni autor u 2006. godini. Njezine su priče od kritike i čitateljske publike prepoznate kao one koje *svojim šarmom, zrelošću pripovijedanja, jednostavnim ali vrlo izbrušenim stilom naprosto plijene*. Autorica je u njima uspjela održati svježinu *naivnog dječjeg pogleda* s jedne strane, ali i oporost, ranjivost, tragičnost ženstva u susretima s intimom, bolešću, svakodnevljem s druge strane. Posebna skoncentriranost na detalj, na upotrebu *prave riječi* ono je što njezinim čitateljima osigurava pravi užitek u tekstu.

Sljedećih desetak kritika zbirki *kratkih priča* podsjetnik su na carvevsko pitanje – o čemu govorimo kada govorimo o *kratkoj priči*.

DUHOVITE, AUTOIRONIČNE ŽENSKÉ PRIČE

U nastojanju da popuni pukotine svakodnevne dosade, u stalnom tražanju za novim i zanimljivijim, Martina Aničić, autorica nagrađene priče u časopisu *Plima – Evandjelje po Magdaleni* (1993.), zbirke triju priča o ljubavi *Raspukline* (1995.), televizijskog scenarija *Obiteljska stvar* (1998.), različitih radiodrama i književnih kritika, predavačica na Akademiji dramske umjetnosti i prevoditeljica, odlučila je objelodaniti novu knjigu.²⁹² I ovoga se puta odlučila za *kratku priču* kojih se u *Nebeskoj košarci* može pobrojati četrdesetak. Oblik *kratke priče*, legitimiran svojom fleksibilnošću, intrigantnošću i narativnom zahtjevnošću, pokazuje se kao izvrstan prostor u kojemu lucidan autor može zaintrigirati čitatelje svježinom ideja, uočavanjem prikrivenih izvanjskih detalja, oštrim komentarima, iznenadnim i efektним završetcima. Upravo je to učinila Martina Aničić – usporila je fragmente urbane gužve, *dovukla* ih iza zidova pa se preko njih nabacivala ironičnim opaskama ne bi li čitateljima ponudila uzbudljiv narativni, ulični basket sa svojim osobnim *anđelom*. Jer anđeo se Damijel pokazuje kao njezin najbolji prijatelj, kao onaj koji zna slušati, kao najtoplija zaštita od Drugih i same sebe, kao izvrstan partner u dugim, praznim, blagdanskim noćima.

Autorica se kroz većinu priča, a unutar postavljenoga autobiografskog okvira, duhovitim najčešće autoironičnim dosjetkama, nastoji othrvati svakodnevnoj ispraznosti, usamljenosti, stereotipnim obavezama, ustaljenim navikama. Ova lucidna promatračica sredine u kojoj živi kroz žensku perspektivu komentira osobne frustracije, potrebu za drugim, tugu, strah, glupost (posebice žensku!), naivnost, sreću. Razgovori s *alter-egom*, osobnim anđelom, pokazuju se kao jedina moguća ravnoteža koja ima funkciju relativiziranja apsurdnih poslovnih i privatnih diskusija, ispraznih poznavanja, dosadnih uhodanih dnevnih rituala i nezanimljivih tv-emisija.

Gotovo u svakoj priči, više ili manje eksplicitno, prikazana je očajna potreba za nadvladavanjem komunikacijske tišine. Martina Aničić uvodi običnog i nevidljivog sugovornika uz kojega nastoji, kroz protočne, mirne i duhovite rečenice, probiti silne *blokade* javnog nepričanja. Kako bi uspjela ući u tuđi, ali i osobni intimni prostor, ne bi li osobnu jedninu nadvladala *nebeskom* dvojinom, ona se služi različitim narativnim strategijama oblikovanja teksta. Diskurzivna različitost priča tako se kreće od onih označenih minimalizmom forme, preko onih natopljenih internetovskom virtualnom komunikacijom toliko potrebnom noćnim usamljenicima, kroz terapeutske dijaloge s filmskim zvijezdama, ili kroz prikazivanje rezultata telefonskih anketa i upitnika. I neke naslovne sintagme to potvrđuju – Riječi;

²⁹² Martina Aničić, *Nebeska košarka*, Znanje, Zagreb, 2004.

Terapija; Komplimenti i sentiment; Zamrzavanje odnosa; Telefonska anketa; Jesenska sonata za balkon, anđela i glumca; Čovjek koji mi je pokazao Atlantski ocean; Stavljanje točke; Gubitnici. Svojim su izrazom ove priče jasne, jednostavne i zabavne.

U većini iznenađuje upravo autoričina ženska intuitivnost zaustavljanja naracije na prepričavanju toliko potrebitih *običnosti* koje, devalvirane brzinom SMS komunikacijskih odnosa, postaju potisnute i gotovo nikada iskazane. Krećući se uz rub filma *City of Angels*, upadajući ponekad u dnevničku bilješku Bridget Jones, Martina je Aničić nenametljivo otvorila još jedan prostor ženskoga teksta u kojemu se borba sa sve naglašenijom egzistencijalnom tjeskobom rješava bez naglih obrata i strasnih izleta. *Nebeskoj košarci* nedostaje možda nešto više eksplicitne energične provokacije – možda nešto više nagloga ženskoga bunta. Ali možda bi baš upravo tada ona izgubila narativni šarm koji se ogleda u autoričinu izboru lucidne duhovitosti, urbane autoironije i jednostavnosti kao strategije preživljavanja svakodnevnog.

BRILJANTNE PRIČE O PROSTORIMA

Zasigurno je dovoljno otvoriti tri polja na ploči asocijacija na kojima piše časopis *Quorum*, naklada MD i suvremeno hrvatsko pjesništvo kako bi se konačno rješenje nametnulo samo po sebi. Miroslav Mićanović, osim što potpisuje dvije zbirke poezije (*Grad dobrih ljudi*, *Zid i fotografije kraja*), suautor je u tri knjige – u knjizi kritičkih čitanja *Četiri dimenzije sumnje*, u izboru pjesama za dvojezično izdanje knjige *Nitko ne govori hrvatski/No parlare croato* i u grafičko-pjesničkoj mapi *More i prašina. Trajekt*²⁹³ je njegova prva zbirka *kratkih priča* nastala kao posljedica dvogodišnjeg pisanja dvoipolkartičnih tekstova za kolumnu Jednosmjerna ulica *Jutarnjega lista*.

U ovom prvom izboru iz kolumnističkih zapisa (drugi je već najavljen na samome kraju knjige), Mićanović pedesetak tekstova okuplja u pet cjelina – Dvije, Pohvala vatri, Vrata mora, Kvart, Tri. Priče su pisane iz pozicije autora u prvome licu jednine, u njima se obično bilježe gotovo nevidljivi dijelovi svakodnevlja koji upravo svojom ritualnom uklopljenošću u ritam vremena ostaju izvan vidljivoga. Mićanović kroz priče najčešće opisuje zbivanje vezano uz različite prostore kroz koje sâm u jednom trenutku prolazi. Pri tome nije riječ samo o prolaženju izvanjskim prostorima, već i tematiziranju osobnih lutanja privatnim i intimnim. U *Trajektu* se otkrivaju zanimljiva mikrohistorijska zapažanja koja prikazuju različite društvene i kulturološke mijene, trenutke, dvojbe. Moguće je, dak-

²⁹³ Miroslav Mićanović, *Trajekt*, Meandar, Zagreb, 2004.

le, kroz Mićanovićeve priče prepoznati energiju koja proizvodi svakodnevlje. Teme o kojima piše tipične su upravo za uočavanje mikrohistorijskih tragova kronotopa kao što su obitelj, stanovanje, djetinjstvo, slobodno vrijeme, bolest, putovanje, smrt, žudnja, osobna razmišljanja i književne asocijacije. U njima se autor prepoznaje kao štovatelj moralnih vrijednosti (neki će zlobnici vjerojatno reći tradicionalist), ali njegova osobna spisateljska energija trajanja obnoviteljski genotekst vrlo često veže uz biblijske arhetipske motive (kao što je to u pričama *Pohvala vatri* i *Stara mama*).

Preko urbanih tematskih prostora Mićanović je recentnu kulturu življenja prikazao kao antropološku posljedicu osobne *simboličke stvarnosti*. Tako shvaćena kultura prostora u kojima se subjekt nalazi zanimljiva je autorska komunikacija s nizom znakova i normi. Prostori su to Slavonije, Gunje, mora i Komiže, Malte i Opuzena, Zagreba i kvarta u kojemu autor stanuje. U pričama koje svjedoče o čestim promjenama prostora, riječ je o odsutnim prolaženjima kroz njih, ali i o bliskim intimističkim zapisima vezanim uz osobno traganje, osobnu žudnju i povremenu prazninu. Ritam privatnog vremena okupljen je oko rečenica koje se u njima ponavljaju više puta, ukazujući na autorovu svijest o prolaznom i nužno iznovljenom kretanju svakodnevljem, o *uzaludnoj i radosnoj energiji* trajanja, o cikličkim šetnjama javnim i privatnim, uz prolaznost i strepnju, uz osamljenost.

Posebnost je ovih priča što je, premda pisanih za dnevnu novinu, autor disciplinirano uspio održati zavidan stupanj njihove literarnosti. U pričama Mićanović ne odustaje od složenih i fino iznijansiranih opisnih rečenica. Stilska dotjeranost naracije odražava se kroz složene rečenice, kroz opise atmosfere izabranoga trenutka, ali i u autorovoj zamjetnoj sklonosti otvaranju prostora za priču *besmislenim detaljima* kao što su cijene dječjih majica, lovačkog pribora, ženskog rublja. Fluid koji se prepoznaje u Mićanovićevim pričama je prostor preko kojega se one čitaju kao izrazito intiman tekst. U njima se tuđa iskustva proizvode kao osobna, a izražajnom sofisticiranom blagošću autor odustaje od pomodnih, često puta agresivnih i vulgarizmima natopljenih priča.

Upravo se zbog toga za Miroslava Mićanovića može reći kako je jedan od rijetkih autora koji je uspio održati spisateljsku strast za pronalaženjem osobnoga zadovoljstva u tekstu, ali i briljantni literarni osjet za narativno *seciranje* vidljivoga.

KONKRETAN AUTORSKI PEČAT

Dobitnica nekoliko nagrada za dramsku književnost – Ivana Sajko, autorica knjige *Smaknuta lica – četiri drame o optimizmu* (2001.) odlučila se na objedinjavanje i objelodanjivanje tri već poznata (mono)dramska

teksta, *Arhetip Medeja – monolog za ženu koja ponekad govori* (2000.), *Ženabomba – monolog u kojem sudjeluju ženabomba, bezimeni političar, njegovi tjelohranitelji i ljubavnica, bog i zbor anđela, jedan crv, Mona Lisa Leonarda da Vincija, dvadeset mojih prijatelja, moja majka i ja* (2003.) i *Europa – monolog za majku Courage i njezinu djecu* (2004.), u jednoj knjizi²⁹⁴.

Njezinu zbirku monologa *Žena-bomba* moguće je čitati i kao svojevrsan oblik tematski povezanih *kratkih priča* napisanih u prvome licu jednine. Monologe Ivane Sajko karakterizira konkretno, sažeto i tvrdo detektiranje arhetipskih motiva koji će biti povodom za priče iz pozicije suvremenog ženskog subjekta osviještenog i jasnog svjetonazora, precizne ideološke angažiranosti i pročišćenih stavova u odnosu na temu. Teme o kojima piše nisu nove, kroz njih autorica analizira već *ovjerene* stavove, provjerava mogućnost kristaliziranja osobnoga identiteta u kaosu urbanih i socijalnih problema, ona nameće pogled prema otuđenom odnosu u obitelji, prema zamkama europske kontekstualizacije, prema oporosti tranzicijske svakodnevnosti. Ona osobno pokreće potragu za identitetom *nikoga i nekoga drugoga*. Analitički okvir ovih triju monologa može se svesti na kritiku dominantnih civilizacijskih *fenomena* – medijskog, potrošačkog i ideološkog. *Žena-bomba* je knjiga analitičkoga promišljanja u kojoj autorica karakterističnom monološkom tehnikom vrlo često postavlja sama sebi pitanja, nudi na njih odgovore, ukazuje na nastale probleme ukoliko se prihvati ponuđena opcija preživljavanja. Pripovjedačica je u monolozima vrlo često ironična i cinična, autorica je na nekim mjestima autoironična, depresivna i kritična. Socijalna osjetljivost autorice posebice dolazi do izražaja u drugom, najdužem monologu u kojemu se uspostavlja eksplicitni autobiografski sporazum s čitateljima uvođenjem autoričina prezimena. Iznenaduje način na koji Ivana Sajko, svojevrsan osobni apel u borbi protiv terorizma, preoblikuje u ozbiljan, energičan, slojevit i zahtjevan, teatrološki zanimljiv tekst.

U sva se tri monologa prepoznaje jasna kritika jednostavnog ženskog pristajanja na patrijarhalnu konvenciju, kao i kritika sveopće šutnje i mirenja sa zatečenim i uhodanim stereotipima, nezainteresiranosti i inercije, kritika općeprihvaćenog banalnog sentimentalizma. Ti su monolozi cinička gesta protiv *modernog, imućnog i kaloričnog* mentaliteta. I sve uz bučan komentar koji se doima kao *rapanje razmetnute djece Europe*.

Na nekim se mjestima diskurs čini neprohodnim i zamornim, posebice ako se želi u dah čitati sva tri monologa. Međutim, ovo je knjiga za

²⁹⁴ Ivana Sajko, *Žena-bomba*, Meandar, Zagreb, 2004.

spore, pažljive čitatelje koji ne žele štivo za jednokratnu upotrebu. Jer Ivana Sajko od jednostavnih, naizgled nekonfliktnih situacija, kroz prvo lice jednine, razotkriva nagomilani talog sjećanja, žudnje, tegobe i tjeskobe, potisnutosti, ljubavi, istine i laži, podrške i poslušnosti, frustracije izazvane rodnim, nacionalnim ili moralnim identitetom. Upravo takav slojevit, hermetičan i višeznačan diskurs privilegij je Ivane Sajko koji je izdvaja iz lakočitljive *chicklit-literature*. Čitanjem ovih triju monologa stječe se dojam kako Ivana Sajko ima još niz pripremljenih odgovora koji se *kuhaju* u njezinoj intimi jer je ovo trbuhozbojenje otvorilo prostor još oporijim, težim i eksplicitnijim temama o kojima vrijedi, i u dijaloškoj formi, progovoriti. Njezini tekstovi ostavljaju konkretan autorski pečat koji udovoljava zahtjevima postmodernih tekstova kojima je stvarni cilj otkriti i predstaviti riječima ono što ne privlači pozornost na prvi pogled. Ovi tekstovi stoga i nastoje projicirati buku u kontekstu u kojemu *nitko ništa ne čuje*.

IRONIČNA SKICA ZA PORTRET HRVATSKE STVARNOSTI

Kultnog se *Quorumovog* kratkopričača Edu Popovića čita s pažnjom već gotovo dva desetljeća. Njegov je *Ponoćni boogie* (1987.) recepcijski ovjeren kao svojevrsni eksperiment montaže različitih detalja urbanoga pejzaža u kojemu se narativni subjekt, uz pivo i glazbu, nastojao usustaviti, smiriti i samoidentificirati. Sklonost narativiziranju sažetih impresija prostora u kojima se trenutno nalazi, Popović je od spomenute zbirke priča, razvio i u ostalim knjigama. Kroz tematiziranje različitih gradskih mozaika (od Zagreba do Graza), kvartova, ulica i osoba (*San žutih zmija* (2000.), *Kameni pas* (2001.), *Koncert za tequilu i apaurin* (2002.), *Izlaz Zagreb-jug* (2003.)), Popović kao jedan od rijetkih quorumaša ostaje dosljedan prikazivanju oporosti života u gradu. Poput svojih likova i on sam usprkos svemu pronalazi u njemu jedinu, iako samozatajnu, formulu preživljavanja. Postupnim razotkrivanjem tog kolektivnog prostora, on nastoji pronaći mjesto u kojemu će njegovi junaci moći prepoznati i svoj identitet. Poseban je Popovićev ironijski kut promatranja utjecaja medija na senzibilitet svakodnevlja koji na dnu stranice ostavljaju blagu nihilističku iluziju *prave istine* i bolje budućnosti. Pritome je obično riječ, kao i u kratkoj prozi *Plesačica iz Blue Bara*²⁹⁵, o rubnim sudbinama koje svojom pozicijom na društvenoj ljestvici legitimiraju marginalnost pravde i istine.

Popovićev pripovjedač ulazi u kvartovske birtije, rubne egzistencije kao što su one vezane uz ukrajinski djevojački internetski san o Hrvatskoj kao obećanoj zemlji koji se vrlo brzo pretvara u otvorenu porno javnost.

²⁹⁵ Edo Popović, *Plesačica iz Blue Bara*, Meandar, 2004.

Mafijaši obučeni u gospodstva odijela, nervozni i neurotični marginalizirani novinari željni žutih priča, policajci skloni nemoralnim ponudama, dolutala postratna gospoda i generali, narkomani, kurve i noćne plesačice, socijalni je *milieu* koji se susreće u ovoj krimi priči koja pokušava rasplesti *smrt u veceu*. Autor je uz njezin rub utisnuo i provokativnu skicu za moguću veću priču o potrošenim emocionalnostima u kojima se zrcali nemoć i rezignacija hrvatske svakodnevice. Kao vrlo vješt naratolog, on na nekoliko mjesta u tekstu uspostavlja otvorenu citatnu relaciju s *Koncertom za tequila i apaurin* navođenjem imena prepoznatih u obje knjige (Ožujski zec – drucker; Gušter – novinar; Folo – policajac) kao i eksplicitnim, gotovo marketinškim obraćanjem čitatelju kojim ga upućuje na njezino obavezno i neophodno čitanje. Komunikacija među likovima doima se kao *background* novinskim člancima s dna crne kronike, a marginalnost dijaloga bez želje za funkcionalnošću i opravdanošću nekih situacija u *Plesačici* ukazuje na pripovjedačevu težnju prema rušenju onih konvencija u kojima sve ne može postati literaturom. Skeniranjem marginalnog dijela hrvatske stvarnosti, Popović ne pravi razliku između literature i zbilje, već u tekst prepisuje pažljivo izabrane fragmente iz publicističke faktografije, ne bi li crnomornim tonom i ciničkim opaskama uzburkao inertnost i nezainteresiranost recepcijske mase. Mikrosvijet kojim se bavi sastavljen je od osoba čiji se odnosi temelje na površinskim vezama koje se stvaraju u trenucima kada njihov socijalni okvir postane izložen krizama. Likovi i sukobi među njima prikazani su jednodimenzionalno, među njima se ne razvijaju ni izvanjski ni unutarnji odnosi. *Plesačica iz Blue Bara* razlomljena je kroz dvadeset i jednu narativnu skicu, nema krutu fabularnu organizaciju, a većina je sukoba svedena na opisni minimum. Zastupljen je socijalni oblik evazije, pojedini su prizori uglavnom bez konteksta i prostorno-vremenskih koordinata. Budući pripada generaciji, kako je to primijetio Branko Maleš, koju je ulica natjerala pisati, Popović je još jednom oblikovao vjerojatni urbani krug koji nastoji u tekst uliti elemente onih vjerodostojnih tragova koji se ne podudaraju s vladajućom makrokulturom.

PROZA ZA POZU

Nakon romana *Dvori od oraha* (2003.), Miljenko se Jergović ponovno vratio svojoj omiljenoj književnoj vrsti – pripovijetci – objavivši zbirku devetnaest, što dužih što kraćih, priča *Inšallah Madona, inšallah*²⁹⁶ (Ako Bog dâ, Gospo, ako Bog dâ).

Većina priča genotekst pronalazi u bosanskim gradskim ljubavnim pjesmama – sevdalinkama, tri su nastale na tragu dalmatinskih klapskih pjesama (priče *Misir, Jid, Lepant*), a jedna, *Tespih* – poseban je slučaj: *srpska borbeno pjesma* Nizozemski rastanak *devedesetih godina prošloga stoljeća bosanskim tekstom je preoblikovana u sevdalinski* Šehidski rastanak – ali njezina nedovoljna ekspresivnost potaknula je Jergovića da ju *ovom pričom vrati na početak*. Priča *Tespih* objelodanjena je i u zbirci *Rabija i sedam meleka*, a prije nekoliko mjeseci knjiga *Inšallah Madona, inšallah* objavljena je u istoj biblioteci sarajevskih *Dana*.

Jergoviću namjera nije bila pisati o pjesmama, nije mu bila želja otkrivati posljedice koje one imaju na slušatelje/čitatelje, već ga je, kako autopoetički u Napomeni ističe, zanimao uzrok, poticaj, događajni povod, neko osobno iskustvo koje je bilo predtekstom za stihove (sevdalinki poput *Okreni se niz đul bašću* ili *Bosa Mara Bosnu pregazila*) koji će oblikovati pjesme u čijem će se sadržaju prepoznavati i identificirati različite kolektivne emocije.

Autor je priče nastojao vezivati uz gotovo petstoljetnu urbanu tradiciju prostora (Sarajevo, Tuzla, Mostar, Zadar, Šibenik, Primošten, Hvar, Zagreb) koji je profilirao određeni duhovni i kulturni identitet. Ispreplićući različite tradicije bosanske i dalmatinske mikroregije, Jergović naglašava kako su dva slična, ali i različita pjevanja postala amblemom njihovih stanovnika. Upravo se zbog toga većina priča ne iscrpljuje samo na motivu ljubavi, već i drugi arhetipski motivi poput osamljenosti, gubitka dragoga bića, patnje, rata, zatočeništva, odlaska od kuće, postaju povodom pripovijedanju koje obično završava tragično. Autor se u silnom nastojanju da prenese na čitatelje duh vremena u kojemu se događaj zbija, nastojeći prodrijeti u unutrašnjost pojedinoga lika, na nekim mjestima pripovjedački gotovo izgubio u pretapanjima narodnih istina s čudesnim zbivanjima u prirodi (*Zulum*), u prepletanju gotovo dokumentarnoga pripovijedanja s tonom legendi i usmenih kazivanja. I da se nisu objavile sve priče na tu temu napisane, da se napravio autorski pa potom i urednički izbor, dobili bismo upola tanju, ali znatno bolju zbirku priča. Ipak, mora se priznati vrhunski stilski razina nekih priča (posebice *Jilduz*, pa potom *Gurbet* i

²⁹⁶ Miljenko Jergović, *Inšallah Madona, inšallah*, Durieux, Zagreb, 2004.

Asag). Jergović u njima od zanimljive inicijalne ideje kreće u njezinu postupnu literarnu materijalizaciju pogođenim prikazivanjem bosanskoga mentaliteta i prepoznatljive ambijentalnosti. Izuzetnim rečenicama natopljenim životnim detaljima i istinama bez pretjeranoga afektiranja, autor prodire ravno u čitateljevu utrobu.

Zaista je šteta što većina priča nije takva. Naime, Jergović se često, posebice u dužim pričama, autoritarno nameće kao poznavatelj povijesnih mijena i iskustava različitih naroda i vjera (*Jid, Idžitihad*) koje se susreću na prostorima Bosne, njegovo inzistiranje na prepletanju različitih sudbina i različitih prostora naraciju često izbacuje iz zadanoga okvira (*Lepant*), digresivni pomaci često su nedovoljno motivirani, najčešće su čak predugački, a uzročno-posljedične veze događaja i sudbina s citiranim stihovima genotekstne pjesme čine se namještenima i isforsiranima (*Jatrib, Mejtaš*). Ženskim je likovima isključivo namijenjena tragična sudbina (*Teman*), dok su pripovjedačevi komentari na račun žene, možda jer su posljedica kronotopa koji se opisuje, konzervativni i izrazito patrijarhalni.

Upravo spomenuto prenaplašavanje povezanosti specifičnih glazbenih formi s oblikovanjem tradicije regionalnog identiteta neke Jergovićeve priče pretvara u nategnute i pozerske. Naime, u njima autor zauzima poziciju bosanskog sveznadara (iako se knjiga Gorana Samardžića *Šumski duh*, kao i priče Muharema Bazdulja doimaju *bosanski* snažnijima i uvjerljivijima) koja ga stavlja u kontekst onih pisaca kojima je cilj omasovljenje različitih lokalnih tradicija bez obzira na *civilizacijsko iskustvo* svake od njih. Iz pozicije autora egzistencijalno vezanog uz hrvatski književni prostor, Jergović se u ovim pričama silno trudio biti prvi među jednakima koji razumije duh i dah bosanske baštine. Ako tomu i jest tako, ako se željelo osobnu nataloženu životnu i literaturnu filozofičnost prenijeti na hrvatske čitatelje, onda je barem sam autor kod urednika trebao inzistirati na rječniku turcizama kojima su priče natopljene. Jer, čitateljim kojeg govornog prostora se ovom zbirkom autor obraća? Je li ipak, kako je to napisao jedan kritičar, *Jergovićev idealni čitatelj Bosanae*? Ili je možda česta neupućenost hrvatskoga čitatelja u značenje pojedinih riječi još jedan prilog željenoj pozi narodnoga bosanskoga poslanika za Hrvatsku?

NEDOVRŠENI ZAVIČAJNI PROJEKT

Rijetko koje književno djelo hrvatskog autora svoju sudbinu otpočne u Beču.²⁹⁷ Upravo stoga se čini zanimljivim naglasiti kako su prvi dio *Simurga*, šeste knjige Stanka Andrića, prvi imali prilike pročitati austrijski

²⁹⁷ Stanko Andrić, *Simurg*, Durieux, Zagreb, 2005.

čitatelji, dok su ga hrvatski prvotno čitali na stranicama časopisa (*Republika, Quorum*).

Simurg je ambijentalna autobiografija – okvir unutar kojega autor pripovijeda o svojem životu u Slavoniji. Razdoblje je od ranog spoznavanja svijeta pa sve do gimnazijskih dana. Inicijaciju za narativno oblikovanje sebe samoga kroz tekst Andrić pronalazi u prostoru kojemu generacijama pripada njegova obitelj. Osobna potreba dokumentiranja egzistencijalnih istina koje su bile presudne u razvitku njegova senzibiliteta (od užitka u ravnici do čitanja knjiga iz bakine, očeve ili župnikove biblioteke) u *Simurgu* se prepoznaju kao spoj dvije autorske dimenzije – one historio-grafa i one književnika.

U prvom dijelu *Simurga* autoru polazi za rukom različite slike iz života na slavonskom selu povezati u ritmičnu, stilski dojmljivu, gotovo lirski melodičnu, specifičnim ravničarskim mirnim fluidom, natopljenu cjelinu. I ne samo to – Andrić je šokačkim sokacima uspio udahnuti vjetar *ravno s Balatona* utiskujući u njih širi europski šarm, sluteći kako će tek tada čitava *arheologija preživjelih olupina iz prošlosti* izaći iz anonimnosti.

Bez obzira što je riječ o prozi koja se sastoji od dvanaest dijelova, čini se kako sedmo poglavlje označava početak drugog polidiskurzivnog dijela *Simurga*. Na tome mjestu poziciju pripovjedača preuzimaju drugi glasovi (posebno je zanimljiva pradjedova galicijska pustolovina prenesena s audio kasete u tekst), tada *Simurg* postaje svojevrsni autorski *work in progress* pisan u potpuno drugom ritmu, s čestim izletima u povjesničarska esejiziranja, uz nagle prelaske pripovjedača iz prvoga lica jednine u množinu, s brojim citatima. Drugi je dio stoga i izgubio onu andrićevsku *osjetljivost za riječi*, onu dojmljivu atmosferu Slavonije s početka.

Neosporna je činjenica da je Andrić – nakon što je objasnio naslov romana i ukazavši kako je *Simurg neka vrsta zrcala* jer svi koji vide tu čudotvornu pticu, tog ptičjeg kralja, ustvari vide sebe sama – ponudio čitateljima ključ za čitanje. Naime, naslovno alephovsko mjesto otvara mogućnost pristupanja tekstu kao refleksiji autora u kojemu se održavaju individualna iskustva s, naznačenim citatnim relacijama, iskustvima drugih. Naslovna metafora upućuje i na cijeli semantički spektar antropološke Slavonije koji Andrić kroz *Simurg* nastoji obuhvatiti.

Piše on s prizvukom nostalgije, čežnje i ljubavi za slavonsku provinciju u koju ga vraćaju odjeci sjećanja, riječi s osobnih književnih i povijesnih traganja. Različiti kršćanski, poganski i filozofski motivi simboličnošću ili alegoričnošću isprva se projiciraju na sociološku, a potom i na intimno-emotivnu razinu Andrićeva pripovijedanja. Pripovjedač se, kao biće koje je antropološki ukorijenjeno u anonimni kolektivitet slavonskih

Šokaca, modelira na često puta biblijski uzvišen, retoričan, na nekim mjestima i blago patetičan način.

Ako je *Simurg* ambijentalna autobiografija (može se isto napisati i za Pavličićev *Šapudl*) onda autor, pripovjedač i lik, bez obzira što su izbjegli tipičnom autobiografskom sporazumu o identičnosti, osobnu realizaciju pronalaze upravo u prostoru. Nadalje, impresija provincijom u širem smislu te riječi u *Simurg* utiskuje i odraz slavonskog historiografskog toposa, kao i pripadajuću duhovnu baštinu.

Otvoreni kraj, namjerno ostavljeni rezovi u naraciji, djelomično naslućene teme čije se dubine još kriju ispod vanjske površine slavonskog potonulog svijeta, autorski priznata nedovršenost *Simurga* upućuju na činjenicu kako će se Andrić još vraćati u prostore ovog, posve osobnog, zavičajnog projekta.

ISPISIVANJE PROSTORA

Nakon knjiga *Dok prelazim asfalt* (1988.) i *Vrtlar* (1994.), Krešimir Mićanović potpisuje zbirku priča *Treba se kretati*²⁹⁸. I u njoj slijedi osobnu poetiku slaganja dijelova urbanoga pejzaža kojim prolaze osobe različitih bioritmova i čija se individualna krhkost iznova usustavljuje u naizgled nevezanim razgovorima, slučajnim asocijacijama, neobaveznim susretima.

Treba se kretati montaža je pedesetak krhotina gradskoga teksta centripetalno prikupljenih u šest *kratkih priča*. Sve se one kreću oko onog famoznog pitanja egzistencijalne (ne)moćnosti nadvladavanja stereotipa koji se nameće subjektu kada prolazi prostorom svoje primarne pripadnosti.

Pripovjedačevo kretanje različitim prostorima, fragmentarno bilježnje zbivanja, radnji i stanja zatečenog u gradskom, socijalnom, privatnom, intimnom i virtualnom prostoru, otvara mogućnost susretanja i *bučne* komunikacije među likovima kroz koju se otkrivaju različita zbivanja među zidovima stanova. Na tim se mjestima u naraciju obično uvodi usporavajuća recepcijska zamka – gomilanje opisne fragmentacije iskustava s kojima se likovi susreću. Takvim postupkom priče postaju mikročipovi kojima se može nadomjestiti dominantni nedostatak kulturne retorike u širem civilizacijskom *milieu*. Registriranjem različitih amblema svakodnevne egzistencijalne rutine (ručkovi, rođendani, prislušivanja) razotkrivaju se društveni identiteti koji projiciraju *iluziju neprozirnosti* teksta/prostora u većini priča ove zbirke.

²⁹⁸ Krešimir Mićanović, *Treba se kretati*, Naklada MD, Zagreb, 2005.

Mićanovićev je pripovjedač krenuo, dakle, iz naizgled jednostavne egzistencijalne simbioze života u dvoje iz priče *U muškom i ženskom društvu*, kroz *Tramvajske razgovore*, u istraživanje i ispisivanje granica prostora teksta i jezika. Autor to čini u maniri probranih carverovskih kratkih rezova koristeći se više-manje prepoznatljivim ironično-ludističkim citatnim asocijacijama, zasigurno dobro natopljenim i pažljivo probranim višestruko složenim rečenicama. Upravo se uslijed dominacije glagola u njima, kao i zbog silnoga nabranja i gomilanja značenja, Mićanovićeve sintagme čine poput namjerno izazvanih naratoloških kratkih spojeva s čitateljskom percepcijom ovih priča.

To se posebno prepoznaje u onim pričama koje su montirane od kraćih asocijacija kao što su *Liftom* (koju čine asocijacije Soba, Brat, Holandez, Zec Vaillant, Lift, Iznenadni ručak, Copycard, Žlica), potom priče *Aids aid, Noć i dan kada smo obranili republiku* i *Zajednička soba* čiju cjelinu oblikuje čak petnaest asocijativnih slika. Mićanović kroz naizgled nepovezane dijaloge, kalamljenjem različitih životnih istina i preslagivanjem istih, propituje još jedan prostor – naratološku mogućnost prelaženja *kratke priče* u romanesknu cjelinu. U njima se autorova spisateljska disciplina slijedi kroz mikrostilске zahvate kojima on pokušava pripovjedača i likove *gurnuti* u prostore urbane neuhvatljivosti i nepredvidljivosti.

Zbirka *Treba se kretati* bljesak je slike Grada čija će jeka odzvanjati u različitom opsegu, s različitom snagom i smislom, ovisno o senzibilitetu njezinih primatelja. Od čitatelja se traži da ove priče ne doživljavaju kao puki objekt ili kao nadomjestak zbilje, nego da primarno pojme njihovu specifičnu stvarnost koja se prelijeva i zrcali u urbanom svakodnevlju kojim i sami prolaze.

EMOCIONALNIM ISKUSTVOM URONJENA U TEKST

Gabriel García Márquez je u prvome dijelu svoje trosveščane autobiografije uvodno napisao kako mu se čini da mora što duže živjeti kako bi mogao što više pripovijedati. Julijana Matanović mijenja upravo izrečeno mišljenje gradeći svoju književnu poetiku u smjeru – pripovijedati kako bih mogla (pre)živjeti. Rijetki su autori na hrvatskoj književnoj sceni koji toliko vjeruju u čin pisanja, u moć priče (možda Aralica, Fabio ili Jergović), u priču koja se mora zaslužiti emocijom iz životnoga iskustva, kao što je to autorica *bestsellera* *Zašto sam vam lagala* (1997.). Za poduzimanje bilo kakve narativne akcije Julijani Matanović je neophodno iskustvo koje ne podrazumijeva uvijek radnju djelovanja, već primarno osjećanja svim osjetilima – očima, ušima i srcem.

U novoj se knjizi²⁹⁹ nastavlja pripovijedanje životnih priča unutar tridesetšest, događajima u zbilji potaknutih, asocijacija (Nova knjižara; SMS; Slavonska prasetina na gazdinoj trpezi; Na početku *Daytonske godine*; Neću *ne ću*; Politički diskurs trogodišnje djevojčice; Zašto je moj Rudi uništio mog Tita?; www.-kraljeva-sutjeska.com). Upravo su u njima vidljiva autoričina autopoetička *opravdavanja* tipa pisanja koji lovi žive trenutke, a koji je iniciran potrebom za *dugim pamćenjem*, nemogućnošću *potiskivanja i zamagljivanja* događaja u stvarnosti pred narativnim tekstom jer će se tek na taj način *zbijske stvari učiniti jasnijima*. Svijest o važnosti prve rečenice u pripovijedanju, nužno uspostavljanje citatnih relacija suvremenih zbivanja s onima pročitanim u knjigama koje potpisuju primjerice J. E. Tomić, M. Begović, J. Ivakić, J. E. Bušić, V. Desnica, I. Andrić, meandri su preko kojih Julijana Matanović upućuje osobnu, blagu kritiku nekih društvenih, kulturoloških ili političkih događaja iz recentnog vremena.

Srž se gotovo svake priče prepoznaje na onim mjestima koja u drugi plan ubacuju iskazivanje spisateljske individualnosti, osobnosti i želje za originalnošću kako bi u prvi izbila inicijalna potreba za narativnom proizvodnjom životnosti.

Osim toga, pričama se diskretno provlače već poznati autoričini motivi iz prethodnih njezinih knjiga (*Lijepi običaji*; *Prvo lice jednine*; *Kao da smo otac i kći*; *Krsto i Lucijan*) poput odlazaka i povrataka s putovanja po različitim prostorima (hrvatskim, bosanskim, slavonskim, europskim), kao i nostalglična potreba za prikupljanjem osobnih kockica emotivnog identiteta. Vidljiva je u njima gotovo neurotična vjera u emociju i iskustvo koje ona potiče spremajući ga u literaturu (*Priča o Lauri*; *Posveta*; *Knjiga u štaubšećeru*; *Literatura kao oružje*). Takva uzročno-posljedična povezanost eksplicitna je, osim u priči *Parovi*, i u priči o prijateljici Nietzschea, Rilkea i Freuda, Lou Andreas Salomi. Ova prva moderna žena, prema mišljenju Anäis Nin, svojom je potrebom za prekoračenjem pravila, običaja i tradicije jasno ukazala na važnost priznavanja uloge ženskoga identiteta u kontekstu kao i u tuđem ili vlastitom tekstu.

Julijana je Matanović upravo ovom pričom potvrdila osobno literarno (i životno) sazrijevanje natopljeno jakim senzibilitetom za stvaranje priča istkanih izvan realnoga.

Mnogi će čitatelji stoga s pravom očekivati buduću prozu dužega daha (*Bilješka o piscu* njezin je do sada prvi i jedini roman) jer je ona svojim tekstovima postigla ono što mnogi *novi* hrvatski pisci nisu. Kreirajući svoj vlastiti utvrđeni svijet, suptilno je mijenjala čitateljevo poimanje onoga što

²⁹⁹ Julijana Matanović, *Laura nije samo anegdota*, Mozaik knjiga, 2005.

je moguće ili je istina. Njezine se priče gotovo uvijek s dozom dječjeg zaigranog nestašluka obraćaju širokom recepcijskom spektru zamućujući im granice između stvarnoga i onoga što nije.

Oni koji su iz tjedna u tjedan tijekom 2004. godine čitali priče iz zbirke *Laura nije samo anegdota* kao kolumne u *Vjesniku*, zasigurno će priznati kako one mogu biti i dnevnik jednoga razdoblja. Čini se stoga kako ovaj privatni dnevnik bez kalendara Julijane Matanović ipak narativno punije, intrigantnije, literarnije i životnije *zvuči* unutar stranica knjige.

POSVETA ONOME ŠTO JE LIJEPO

Kada se pojavila Carverova zbirka *O čemu govorimo kad govorimo o ljubavi* veći je broj čitatelja očekivao priče prepune narativnog lamentiranja o ljubavi. Na dar i užitak dobili su *samo* izvrsnu prozu koja eksplicitno ne spominje *light motiv* naznačen naslovom. Autor je, naime, ovim pričama postigao željeni efekt – naglasiti prisutnost osjećaja ljubavi u naizgled nevažnim trenutcima kao što su na primjer pripremanje za odlazak na vikend kod punice ili rasprodaja starih predmeta koji ostaju *nakon ljubavi*.

U novoj knjizi Krešimira Pintarića *Ljubav je sve*³⁰⁰ čita se sličan narativni sudar intimnog i globalnog, ljubavi i načina ostvarenja ljubavi kakvu žive jedan muškarac i jedna žena. Čini se stoga kako je ovdje riječ o posve osobnom konceptu kojim Pintarić prikazuje nevidljive granice osobitog emotivnog stanja koje u općem kontekstu devalvacije osjećajnosti nalikuje endemskom. Ovih sedamnaest izvrsno posloženih priča, koje otvaraju stihovi Wislawe Szymborske *Sretna ljubav*, a zaključuju stihovi Tomaža Šalamuna, čine narativnu cjelinu koja tematizira ljubav kakvu pripovjedač i njegova sustanarka/Žena žive iz dana u dan. Pintarićevo iskustvo pisanja poezije (*Tour de force*; *Divovski koraci*; *Commedia*), proze (*Rebeka mrzi kad kokoši trče bez glave*) i elektroničkih knjiga (*Tour de force*; *Commedia*; *Divovski koraci*) u ovoj je knjizi poslužilo kao zanimljiv autorski poticaj kojim se može uspostaviti ravnoteža između sažetosti jezika i dubine osjećaja, između naracije i opisa, dijaloga i unutarnjih monologa. Jer upravo je pjesnička jezgrovitost bliža *kratkim pričama* nego li romanu, a *Ljubav je sve* zasigurno se može čitati kao vrlo uspješna zbirka takvog ljubavnog govora.

Pintarić se zaista potrudio približiti atmosferu zdrave simbioze u kojoj parovi nisu *slijepjeni*, već pripadaju jedno drugome ma gdje se koji od njih u nekom trenutku nalazio i o čemu god tada razmišljao. To znači da neke priče o vezi dvoje partnera tematiziraju njihove individualne želje

³⁰⁰ Krešimir Pintarić, *Ljubav je sve*, Profil, Zagreb, 2005.

koje ih približavaju (*Nevini smo dok sanjamo?*; *Moj omiljeni mali rudar*), dok ih ponekad upravo one i udaljavaju (*Kome trebaju manekenke?*; *Ponekad mislim da me vara*; *Teški problemi srednje klase*). Naracija se najčešće temelji na autorovom dobrom osjećaju za dijalog, dok se ritam nekih priča održava prepričavanjem svakodnevnih banalnosti o kojima se čovjeku obično šuti ili se o njima on sam ne usuđuje pričati drugima.

Nije ovdje riječ o *kič-instant* pričama u kojima je autor svojevrsni voajer opsjednut pogledom na život svojih likova, želeći preko dominantnoga pripovjedača u prvome licu čitateljima ponuditi recept za *sretnu vezu*. U njima se primarno prikazuje atmosfera prostora u kojemu egzistira dvoje emotivno i tjelesno bliskih individua. No ipak, najveća je i neosporna kvaliteta i draž ove knjige u iznimnom stilskom minimalizmu kojim autor pažljivo osluškuje nježne šapate Njega i Nje ne zanemarujući pri tome niti jedan aspekt njihova intimnoga proživljavanja.

Zapanjuje Pintarićeva izoštrenost detaljističkog opisa dok se istovremeno ne prepušta digresivnim odmacima prema nužnom oživljavanju konteksta nekih zbivanja. Svako od sedamnaest poglavlja Pintarićeva ljubavnog govora tematski je zaokruženo bez obzira obrađuje li se nježan osjećaj ili duhovito seciraju mane i vrline pripovjedačeve sustanarke/Žene, dok su najzanimljivija ona u kojima se priziva u sjećanje vrijeme nakon svađa ili seksa.

Iz toga se razloga ova knjiga može čitati i kao posveta onome što je lijepo, *onome što će čovjeku dati snage da preživi sva sranja*.

SJAJNE TOPOANALIZE

Pravi je užitak u vrelim danima naići na knjigu koja svojom svježinom, duhovitošću, sofisticiranom ironijom i *pisanjem na dah* uspijeva održati čitateljsku pozornost.³⁰¹ Rijetke su i knjige koje zrače zadovoljstvom pripovjedača koji može zamisliti *toliko različitih stvari skrivenih u zrcu prašine*, otkrivši kako *samoća i nakupljena šutnja progovaraju jezikom bolje od bilo čega* te koji ne mora *štalu pretvoriti u apartman*. Jedna od takvih knjiga je zasigurno i zbirka kratkih zapisa *Vodič po otoku* Senka Karuze.

Važno je još uvodno pripomenuti kako autor zadovoljstvo, osim u pisanju kratkih priča (za *Polet*, *Studentski list*, *Rival*, a objavio je i knjige *Busbuskalai* (1997.); *Ima li života prije smrti* (2005.); *Tri krokodila* (s B. Čegecom i M. Mićanovićem) 2005.), pronalazi i u kuhanju na različitim

³⁰¹ Senko Karuza, *Vodič po otoku*, Naklada MD, Zagreb, 2005.

festivalima i jedrenjima. Karuza je i osnivač neformalnog *Multimedijalnog mobilnog centra za istraživanje alternativnih oblika preživljavanja na malim i pučinskim otocima*.

Prvotno objavljivane na stranicama *Slobodne Dalmacije*, pedesetak minijatura iz *Vodiča po otoku* kondenziraju atmosferu jednog posve specifičnog života na neimenovanom otoku koji je uspio odoljeti većini stereotipa brze svakodnevice. Naime, mjesto radnje svih priča je onaj dio otoka koji svojom prostornom izolacijom kao i oslabljenim djelovanjem povijesnih, ideoloških i inih procesa omogućava stanovnicima i ostale slobode u odnosu na dominantu u kopnenom prostoru. Karuza je pozornost u *Vodiču* zaustavio upravo na tim *oslobađajućim* mjestima otočke egzistencije, na mjestima prednosti koja određuju poseban životni ritam. Dakle, vodič nije napisan kako bi poetički baštiniio širi kontekst otočke proze kakvu pišu Ferić, Baretić ili Štikis jer pripovjedač iz pozicije prvoga lica množine jasno daje do znanja kako je njegov pogled na otok onaj iznutra. On se može čitati i kao sublimat iskustva mnogih otočana koji su u njegovoj mirnoći proboravili duže vrijeme (neki i cijeli život).

Iz priče u priču mijenja se samo pripovjedačeva energija i pozicija, od one dječje razigrane, kada je riječ o asocijacijama na djetinjstvo, preko opisa ugodne lijenosti i uhodanosti svakodnevnih rituala, do ironične spram onih koji na otok pristižu i ubrzo odlaze. Svaka prozna minijatura iskrena je emocija prema prostoru koji je pomno i potanko opisan. Prikazani se priori pred čitateljskim okom razotkrivaju i slažu strpljivo oblikovanom diskurzivnom dovitljivošću.

Pišući o nevidljivostima za brzo oko turista ili rođaka koji se usputno dolaze odmoriti u pokoju *mirni* apartman, pripovjedač se odvaja od svijeta približavajući se na taj način još više sebi i otoku. U pričama se razjašnjavaju brojni intimni pripovjedačevi prostori utkani u niz detalja koji čine otočku svakodnevnicu. Te su Karuzine topoanalize napisane pitko i jednostavno, premda se doimaju umirujućima, one ipak, zahvaljujući specifičnom jeziku i zaključnim dosjetkama autora, ne uspavljaju. Prihvate li se kao svjedočanstvo iskusnog poznavatelja života na otoku, one postaju sjajnim vodičem u otkrivanju često puta krhkih i nestalnih prostora koji su prepuni dubinskog titranja. U njegovim se tišinama i samoći pronalaze oni tragovi koje civilizacijska brzina briše. Riječ je ponajprije o ljudskom vremenu, govoru, samom ljudskom biću.

Upravo su stoga priče o otočkom ritmu vremena i ljudima u njemu (*Ponistra*, *Redikul*, *Veja*, *Amerika*), o tajnama otočkih delicija (brujetu, noninoj *maništri na pomedore*, gradelama, formuli za poseban okus mramornog kolača tete Kate), o prirodnim ugodama koje odišu kozmičnošću (*Škoj*,

Brod) skupljene u jednu cjelinu. Uz njih se treba opustiti i prepustiti se užiticima koje nude mali, još uvijek nedirnuti prostori. Karuzin je pripovjedač prepoznao otočke nevidljivosti u vidljivom (poput Calvina ili Matvejevića) usmjeravajući pri tome pozornost na sasvim obična mjesta koja su pravo na priču o sebi osigurala svojom svakodnevnosti i samim time neprimjetnošću. A čitatelji će se otkrivajući ih osjećati *oslobođeni od svega što moraju!*

MUŠKI CHICKLIT

Na sam spomen imena, voditelja nedjeljnog razgovora *Kava i kolači* u zagrebačkoj knjižnici Bogdan Ogrizović, suurednika usmenog časopisa *Zagrijavanje do 27 stupnjeva*, stand up komičara u *Tiger Lillyju*, suradnika *Cosmopolitana*, *Globusa*, *Vjesnika*, pjesnika (*Sezona otrova*; *Rimljanima nedostaje milosti*; *Na zemlji je sjena*; *Između usana*; *Laku noć*, *Garbo*; *Gmund*; *Nula nula*) i prozaika (*Konstantin Bogobojazni – manjinski roman*), Sime Mraovića kao potpisnika zbirke kolumni s temom seksa³⁰², čitateljska će se publika podijeliti. Jedni će je s oduševljenjem uzeti u ruke očekujući duhovite, originalne, lucidne i provokativne odgovore na brojna pitanja postavljena na *T-portalu* njihovom omiljenom književnom performeru, a drugi će samo hladno odmahnuti dajući jasno do znanja kako je ispod razine dobrog ukusa još jednom čitati nečije tjedne odgovore na virtualna pitanja o seksu i sličnim nedoumicama iz rubrike *Sex i Simo*. I jedni i drugi će zasigurno, barem u jednom dijelu svoje reakcije, imati pravo. Izniman utjecaj medija te medijalizacija iskustva dovodi često do transformiranja pa čak i parodiziranja ljubavnog govora, a kodiranje intimnosti u javnost navodi na depersonalizaciju i hladan pogled koji isključuje emociju, što i jest namjera postmodernog poimanja erotike. Proces seksualizacije kulture uključuje demokratizaciju i grananje seksualnog diskursa, ali i potrebu za iskazivanjem različitih praksi ljubavi. Knjiga *Varaj me nježno*, baš kao i *Seksopolis* Milane Vuković Runjić nudi pak još uvijek ružičastu sliku o romantičnoj ljubavi i o *real-life sexu*. Međutim, instant recepti za zavođenje, za dobar seks i nježne dodire, za brze *SMS-veze*, još brže virtualne prijekave u velikim količinama kao što su u ovim slučajevima, postaju predvidivima, napornima i dosadnima.

Kako to ipak nisu knjige za čitanje u jednom dahu, onako od stranice do stranice, redosljedno, sigurno je kako će se čitatelji, uz komunikativnu ležernost Sime Mraovića, njegove ironične i često puta autoironične, duhovite komentare na račun muškaraca i žena, moći opustiti, prepuštajući se

³⁰² Simo Mraović, *Varaj me nježno*, Durieux, Zagreb, 2006.

njegovim zabavnim, nježnim šaputanjima intimnih dosjetki kao i nekontroliranim izljevima gnjeva i osjećaja ukoliko se pojavi neko potpuno besmisleno, ali opet šarmantno postavljeno pitanje. Moglo bi se ovom zbirkom nastaviti niz koji oblikuje prostor u kojemu se prepoznaju pripovjedni stereotipi *chicklita* s onim ključnim temama kao što su seksualnost i užitak, kao što je inzistiranje na sretnom kraju bez obzira koliko se elementi kao što su *privremenost i relativnost* prepoznavali u svakom od njegovih odgovora. Ili se *Varaj me nježno* može čitati u kontekstu onih malobrojnih knjiga hrvatske erotske književnosti jer ovaj muški *chicklit* nudi jedan otvoren pristup, jedan razgovor s temom suvremene urbane seksualnosti. Većina onih koja postavlja pitanja nalikuje junacima *chicklita* koji su uvijek u potrazi za boljim životom, boljim partnerom ili boljim seksom jer im je dosta napornog šefa, dosadne punice, brbljave prijateljice i napornog susjeda. Ta potraga za nečim boljim incijalna je energija kojom oni tragaju za odgovorima, a Mraović kao da im želi opuštenim virtualnim dijalogom osnažiti proces samospoznavanja i samopotvrđivanja. Premda pozvan na suradnju, kako sam kaže kao *pisac po zvanju koji treba veselo i iskreno odgovarati na vreckava pitanja bez obzira bio u pravu ili ne*, njegovi su odgovori često puta diskretne kulturalne i sociološke analize moderne hladne seksualnosti. Narativni se Mraovićevi dijalozi uklapaju u onaj poetički prostor u kojemu je eros pokretačka snaga, a on sam satkan od elemenata u kojima se prepoznaje zanimanje za iskazivanje istine o tijelu, uživanju u tjelesnosti, u mogućnosti odlaganja zadovoljstva, u sreći, u nježnosti i u iskrenoj žudnji za osjećajima.

Stanislav Habjan

Nemoguća varijanta

Posao s ogledalima neočekivano se pretvorio u krah, i to začinjen smrtnim slučajem. Da bih prošao jeftinije, ukrcao sam Borisa na prvi vlak za Kanadu. Mlitaog, otežalog, uspio sam ga krišom uvući u prazan kupe posljednjeg razreda. Ovdje sam ga učvrstio koliko je išlo; s jedne strane naslonjen na prozor, s druge strane poduprt mojim ramenom, klatio se kao da diše u snu. Tako je trebalo izdržati punih dva sata i četrdeset, koliko ima do granice, a onda kidnuti; dokumenti su mu u džepu i kad jednom bude preko, država će ga na svoj trošak spakirati rodbini. A i ja ga neću morati cijeli život sanjati kako izboden i bijel izlazi iz one proklete jame pune tokarskih otpadaka, s pogledom koji govori: "Je li moguće, buddy, da si ti mene ovdje ostavio?"

Povremeno bi mi spuznuo, onakav kilav i mek, i tada bi mu donja vilica klonula na grudi, a naočale kliznule niz narumenjene obraze. Bio je to položaj u kojem sam ga znao vidati pijanog, pa mi je palo napamet da ga natopim viskijem; to će biti uvjerljivije, jer teško će se desiti da nam baš nitko ne uleti do granice. Pokrio sam ga balonerom i trknuo u vagon-restoran po Kentucky i novine.

Sve to nije trajalo ni četiri minute, ali kad sam se vratio, na Borisovom su mjestu sjedila dva nova putnika, nervozni blijedi momci drhtavih prstiju i sitnog kalibra. Shvativši da je policija obostrano najgora varijanta, ušao sam kao da prvi put ulazim u taj kupe, otvorio sam bocu i ponudio šakale; za deset minuta zašustao je špil i u sljedećih je pola sata sve što su imali, uključujući i Borisove bedževe i narukvicu, prešlo na moju polovicu sjedala. Preostalo vrijeme do granice zatvorenih sam očiju slušao najgoru moguću verziju "St. James Infirmary", garniranu pričom o Jakeovom nehotičnom smrtonosnom krošeu i svoj sreći što su se dosjetili da klipana istog časa iskipaju kroz prozor u kukuruz. Pri tom sam potezao iz boce što je preostalo i uzalud pokušavao pronaći neki ritam koji tračnicama ne bi odgovarao: polako sam tonuo u san, sada sam imao sasvim zgodnu svotu za novi početak, a u krajnoj liniji, mislio sam, ipak je to bilo lukavije nego da švercam leš u frižideru, ili da mu odrežem palac i još godinu-dvije, dok se skroz ne raspadne, falsificiram potpis za socijalnu pomoć. Uostalom, tko je tada, osamdeset i treće, u onom hladnom sivilu srednje Evrope mogao uopće pretpostaviti da će se stvari ovdje izvrnuti tako šugavo.

9. Grad koji miriše po tebi³⁰³ – panorame i antologije kratkih priča

Panorame i antologije kratkih priča obično na jednome mjestu okupljaju različite energije autora koji su označili jedno razdoblje. Poetički gledano, na taj se način čitateljima nudi mogućnost da na jednome mjestu dobiju informaciju o najznačajnijim imenima hrvatske kratke priče, o strujanjima i utjecajima koji se u njihovim prozama prepoznaju, o razlici koja se prepoznaje u njihovom diskurzivnom pogledu na izvanjsko ili pak na samoga sebe.

U sljedećih nekoliko prikaza upozorit ćemo na značajne sinteze, na knjige objavljene od 2003. do 2007. godine, u kojima su njihovi prireditelji (Krešimir Bagić, Jagna Pogačnik, Stjepan Balent, Miljenko Jergović, Tomislav Sabljak) posve autorski i naglašeno individualizirano napravili izbor autora i kratkih priča koje su prema njihovu mišljenju relevantne za razotkrivanje kronologije zbivanja u hrvatskoj književnosti, posebice u ovome žanru.

STAROMODNA IZJAVA

Krešimir Bagić³⁰⁴ – književnik, teoretičar, pjesnik i prireditelj antologije *Goli grad* – sustavno je pratio produkciju autora, posebice osamdesetih godina, bez obzira jesu li isti pisali prozu ili poeziju. Njegovo fokusiranje kritičarske pozornosti na kratkopričače evidentno se vidi u pregledu *Poštari lakog sna* objavljenog u časopisu *Quorum* (broj 2/3, Zagreb, 1996.) u kojemu je nakon opširnoga uvoda o karakteristikama proze Quorumova naraštaja čitateljima ponudio na užitek dijelove njihovih romana, odnosno kratke priče u cjelini.

U *Golom gradu* Krešimir Bagić već na prvim uvodnim stranicama eseja naslovljenog *Proza urbanog pejzaža* naglašava razliku u poetici autora koji su objavljivali osamdesetih godina u odnosu na one koji to čine u devedesetima. *Za razliku od prozaika osamdesetih koji su bili skloni autoreferencijalnom propitivanju samog čina pisanja te koji su uglavnom*

³⁰³ *Grad koji miriše po tebi* kratka je priča Gorana Habjanca objavljena u zbirci *Ekran priče_03*, Zagreb, 2005., str. 84-85.

³⁰⁴ *Goli grad – antologija hrvatske kratke priče 80-ih /90-ih*, priredio Krešimir Bagić, Naklada MD, Zagreb, 2003.

polazili od ideje da je zbilja jezični konstrukt, piše Bagić, *devedesete su obilježene oblikovanjem što komunikativnijeg teksta, jednostavnim rješenjima i dokidanjem svih distanci (spram događaja, jezika, stvarnosti, narativnim formama)*. Uvrštavajući u antologiju sedamnaest autora (Davor Slamnig, Edo Budiša, Stanislav Habjan, Milko Valent, Edo Popović, Boris Gregorić, Carmen Klein, Delimir Rešicki, Krešimir Mićanović, Zoran Ferić, Miljenko Jergović, Robert Perišić, Borivoj Radaković, Roman Simić, Ante Tomić, Stanko Andrić, Željko Zorica) prireditelj je na trenutak svjestan i ostalih imena koja su zasigurno *zadužila* hrvatsku književnost svojim kratkim prozama (Zorica Radaković, Marinela, Julijana Matanović...). No, kako piše Boris Gregorić u *kratkoj kratkoj priči Staromodna izjava – moje tijelo prođu žmarci kad čujem Star Spangled Banner* – zasigurno će biti onih koji će se u tom trenu prisjetiti i priča Gorana Tribusona, Pavla Pavličića, Stjepana Čuića. Upravo spomenuti autori pripadaju nekom posve udaljenom senzibilitetu i naraštaju od ovih koje je Bagić kroz antologiju nastojao usustaviti unutar jednoga prostora.

Međutim, vidljivo je kako i unutar toga izbora postoje dvije linije kratkopričačke poetike. Jedna koja je prozu urbanog pejzaža prihvatila kao nuždu kako bi se uspostavila neka prividna razlika u odnosu na trivijalizaciju konteksta u kojemu su se zatekli (Budiša, Popović, Habjan), i druga koja je urbanost podrazumijevala kao nešto što im pripada samim time što su svoje stavove, tekstove i privatnost uz pomoć medija iznosili javnim čitanjima u još javnijim urbanim prostorima (kafićima, trgovima, *shopping-centrima*). Pri tome se misli na autore poput Tomića, Simića, Ferića.

Čini se ipak kako Borivoj Radaković niti poetički niti naraštajno ne pripada tom nizu i ovom izboru. Njegova jasna pozicija u energiji *FAK-a* (festivala alternativne književnosti) kroz koji se *institucionalizirala prezentacija nove proze*, koji je *oživio izravan kontakt s publikom i pretvorio prozni tekst u provokativnu javnu i medijsku činjenicu*, više je kulturološki označena, nego što njegove priče *zaslužuju* biti dijelom ove antologije.

Jedno je posve sigurno – antologija *Goli grad* otvorena je struktura u kojoj će upravo njezine pukotine plijeniti čitateljsku i kritičarsku pozornost.

MOŽE I BEZ SEKSA

Primijeni li se jednostavna formula – *sex + shopping + New York* – na niz kratkih proza hrvatske verzije knjige *Seks & grad*³⁰⁵, onda ona ne bi baš dobro funkcionirala. Naime, čitatelji željni takve priče svakako ne bi

³⁰⁵ *Seks & grad – nova hrvatska proza*, priredila Jagna Pogačnik, Matica hrvatska Osijek, Osijek, 2004.

našli ono što inicijalno traže. I to samo zato što je ponuda u trinaest različitih pripovjedačkih situacija gotovo dijametralno suprotna onome što je prikazano u istoimenom serijalu i objavljeno u knjizi Candace Bushnell. Ipak se i u ovim pričama može pronaći ponešto iz formulom najavljenoga seksa, *shoppingholičare*, međutim, zamjenjuju urbani samci prepuni sumnjivih bolesti, a metafora prostora označena imenima New York, Zagreb, Osijek i Slavonski Brod, u ovim urbanim pejzažima i nije tako bitna.

Naime, prirediteljica urbanog *sex shopping proznog centra*, Jagna Pogačnik, uvodno je eksplicitno naglasila kako je naslov *više marketinški trik, fraza i parafraza*, baš kao i provokativna svjetlucava ružičasta naslovnica. Zajednička, inicijalno zadana tema, bila je samo povodom za oblikovanje još jedne zbirke nove hrvatske proze.

Vodeća su se imena recentne prozne produkcije, na nagovor Pogačnikove, upustila u traganje za osobnim oblikovanjem najindividualnijega iskustva (ako takvo uopće postoji!) u jednom posve univerzalnom prostoru. Skupina je pisaca – Zoran Ferić, Rade Jarak, Rujana Jeger, Zoran Lazić, Simo Mraović, Gordan Nuhanović, Jurica Pavičić, Edo Popović, Borivoj Radaković, Delimir Rešicki, Milana Vuković Runjić, Roman Simić i Tomislav Zajec – iz perspektive urbanih pripovjedača pokušala raskrinkati događaje u pejzažu između zidova nebodera, ali i preko njih. No, čini se kako im druga vizura, vizura rastvaranja tjelesnog identiteta kroz prozni tekst, još uvijek nije baš po volji. Većina njih je spremna ironijom ili parodijom problematizirati *zadanu izravnu temu* (Z. Lazić), neki se prema tabuima seksa ogledaju kao prema zadanoj sociološkoj nužnosti u sveopćoj urbanoj otuđenosti (D. Rešicki, M. Vuković Runjić), neki ju trivijaliziraju, marketinški osmišljavaju i posredovanom stvarnošću narativiziraju (R. Simić, T. Zajec), neki pri tome na površinu dovode niz devijacija urbanoga svakodnevlja koji gotovo uvijek kulminira nekom bolešću (Z. Ferić, J. Pavičić) ili namjerno odlaze u pornografiju (B. Radaković) ili ih pak oaza ruralnoga (R. Jarak) štiti od urbanih truleži.

Zanimljivo je pročitati i premijerni fragment novoga romana Ede Popovića *Tango* kojemu je prostor ulice metafora gradskoga života i izazov na kojemu se prelijevaju oba zadana tematska *inputa*. Slično je, ali nešto gušće i sažetije, o uličnoj praznini i urbanoj uličnoj vrevi pisala Rujana Jeger. No, oni koji očekuju izravan seks morat će se zadovoljiti *samo* opisima iz perspektive psa koju nudi Simo Mraović, a nešto posve suprotno, gotovo platonsku vizuru istoga napisao je vrlo duhovito Gordan Nuhanović.

I ovaj izbor govori u prilog činjenici kako tema spolnosti još uvijek ne dominira suvremenom prozom. Seks još nije došao do potpune slobode

prepoznavanja (onog demokratskog, kako bi rekao autor pogovora Zlatko Kramarić). Stoga se čini kako je gotovo nužan taj *revival* seksa (slobode/oslobođanja) u literaturi pa makar se krenulo, kao što čine ovi prozaici, od same njegove ideje.

Priče iz ove zbruke mogu poslužiti kao skica za tu ideologiju oslobođanja tjelesnosti te kao itinerer u traganju za emocionalnim. Ono je, kako se čini, još uvijek u nekom egzilu u odnosu na grad.

Ovih trinaest izabranih željelo je izgleda biti isključivo u gradu kako bi mogli pisati o drugima, o umornosti, o gladi za seksom i za jelom, o bolesti, stripu i DVD-u. Njihove priče pokazuju kako je upravo grad *background* različitih individua, želja, ideja, nagona, karaktera i vremena, kako je on trka puna ljudi i puna samoće.

Kao takva, zbirka *Seks & grad* dobrodošla je upravo u ljetnim danima, u kojima je za *Libido* ionako prevruće!

TREBA SE KRETATI

Činiti izbore, žanrovske ili po autorima koji su amblemi jednoga poetskoga kruga, nije niti malo jednostavan, lagan ili neopterećujući posao. Jagna Pogačnik je *dorasla* je tom izazovu jer upravo je ona jedna od rijetkih hrvatskih kritičarki koja već desetak godina kontinuirano prikazuje i kritički valorizira, na stranicama *Jutarnjega lista*, nove knjige hrvatskih prozaika. Tomu u prilog govore i njezine knjige kritika *Backstage* (2002.) i *Proza poslije FAK-a* (2006.).

U ovom posve osobnom izboru³⁰⁶ čita se trinaest *kratkih priča* autora koji su u njemu posloženi abecednim nizom (Zoran Ferić, Senko Karuza, Dražen Katunarić, Maša Kolanović, Krešimir Mićanović, Tanja Mravak, Zorica Radaković, Mima Simić, Roman Simić, Davor Slamnig, Nenad Stipanić, Svjetlan Lacko Vidulić, Borislav Vujčić, Milana Vuković Runjić). Upravo su oni tijekom 2005. godine objavili, kako piše prirediteljica *solidne zbirke priča* ili su se pak njihove priče po prvi puta mogle pročitati na stranicama nekih drugih izbora (primjerice, priča *Ime mi je Davor* Tanje Mravak koja se mogla pročitati u zbirci *Ekran priče_03*), odnosno na stranicama časopisa za književnost (poput priče *Akcija dr. Kajfeš* Maše Kolanović) u ovom dvanaestomjesečnom razdoblju.

Uvodom u izbor *Važno je promašiti idealan broj*, Jagna Pogačnik objašnjava niz dvojbi i problema na koje je nailazila kao čitateljica i prirediteljica jer nije posve jednostavno odlučiti se samo za jednu priču autora

³⁰⁶ *Najbolje hrvatske priče 2005.*, priredila Jagna Pogačnik, Profil, Zagreb, 2005.

koji je napisao i više od nekoliko sjajnih priča u tom limitiranom razdoblju. U uvodu piše: *Kod Senka Karuze potpisnica se ovih redaka, ipak morala ponešto i namučiti. Prošle je godine, naime, taj autor objavio dvije solidne zbirke priča, Ima li života prije smrti i Vodič po otoku, a s kolegama je Brankom Čegeom i Miroslavom Mićanovićem, također, sudjelovao u zanimljivom šestoručnom proznom projektu Krokodil, u koji je preselio istoimenu priču ranije zastupljenu u Ima li života prije smrti. Dvojba (ili čak trojba) bila je u tome kakvoga Karuzu ovdje predstaviti – u krizi srednjih godina, zaljubljenog ili preljubničkog iz prve zbirke ili pak fetivog bodula iz druge. Na koncu je izbor pao na priču Brod iz Vodiča po otoku, kratku, toplu i nostalgičnu prozu barba Senka s otoka Visa.* Sa sličnim se dilemama autorica suočavala i u izboru priča ostalih autora.

Posebice je važno ovom prigodom spomenuti kako je ovaj uvodni tekst i neka vrsta vodiča za brzo spoznavanje osnovne poetike pisaca čije se priče u izboru nalaze. Nakon izbora priča knjiga je opremljena i vrlo kratkim, ali važnim pogledom na biobibliografiju zastupljenih predstavnika ovoga žanra koji je upravo zahvaljujući fleksibilnosti forme i komunikativnosti sadržaja sa širim recepcijim kontekstom odašiljao dobre vibracije tijekom 2005. godine. To čini i ovaj izbor.

BOJE KAO TAJNA

Na natječaj *Ekran priča*, koji se od 2002. godine pojavljuje na internet stranicama *iskon.hr-a*, javlja se iz godine u godinu sve više recepcijski anonimnih kratkopišača čije priče, nakon što prođu ocjenjivački tim (priče za zbirku 03 izabrali su Katarina Peović Vuković, Roman Simić, Edo Popović, Robert Mlinarec i Simo Mraović) postaju dijelom knjige koja će možda imati manji broj čitatelja u odnosu na onaj koji u virtualnom svijetu spoznaje samoga sebe, ali će zasigurno biti poticaj za pisanje.³⁰⁷ Različiti i stvarni identiteti autora (liječnik, pravnik, dizajner, noćni čuvar) ostaju obično prikriveni, ali njihov je tekst mjesto uz koji se može provesti noć, kako bi to rekao Roman Simić. Prikrivenost identiteta, imena koja možda i nisu ona ubilježena u putovnicama i osobnim iskaznicama (Chombe, Hey, Tigrić, DK, Delphi, SK, Lebowski, Pijanac i Propalica, Manjakovski, Vitez...), sloboda izbora, pisanja, oslobođenost misli, poruka, otvorenost za kritiku i pohvalu, pisanje *bez dlake na jeziku*, sve su to priključci na koje se hvataju autori koji su se odvažili svoj tekst i po nekoliko puta ponuditi na prosudbu (Feđa Šiširak, Irena Buttzuege, Inga Kiseljak – Jarec, Lejla Kalamujić, Sanja Erceg...) kao i oni koji su već ovjerena ili će tek postati neza-

³⁰⁷ *Ekran priče_03*, urednik Stjepan Balent, Naklada MD/Iskoninternet, Zagreb, 2005.

obilazna imena suvremene hrvatske ili neke druge književnosti (Krešimir Pintarić, Dario Rukavina, Olja Savičević Ivančević, Aleksandra Kardum, Muharem Bazdulj).

Upravo su se oni upustili u beskrajnu i beskonačnu virtualnu avanturu u kojoj vjetrovi pušu iz različitih smjerova, a čitatelji se čine poput mitskih bića skrivenih, okrutno realnih, užasno drskih, nepopustljivih, beskompromisnih virtualnih noćnih šetača, kojima svjetlost ekrana, njihovo treće oko *život znači*.

Dakle, zbirka virtualnih ekran priča na jednome mjestu okuplja sto različitih pogleda na žanr, sto različitih tema, senzibiliteta, glasova koji osiguravaju raznovrsnost i dinamičnost u čitanju.

OD EROTSKOG DO POLITIČKOG

Ako je poznata trendovska pojavnost *kratkih priča* različitog sadržaja, od erotskog do političkog, u novinama i časopisima, onda niti malo ne iznenađuje što je nakon knjige iz 1994. godine *Hrvatska kratka priča – antologija priča Večernjeg lista 1964-1994* Tomislav Sabljak desetak godina kasnije priredio i zbirku ženskih *kratkih priča – Svaka priča na svoj način*³⁰⁸. Upravo se kroz žanr *kratke priče* ponajbolje odražavao često puta provokativni segment svakodnevlja. Ovaj je izbor ženskih priča objavljivanih u novinama prilog upotpunjavanju, kako teorijskih misli o poetici *kratke priče*, tako i konkretnih podataka o kontinuitetu proze koju od 1964. do 2004. godine potpisuje četrdesetak žena. Pri tome izbornik Tomislav Sabljak nije imao niti malo jednostavan zadatak. Ponajprije je trebao odlučiti koje će priče objaviti, koji to zapisi o fragmentu iz svakodnevice upućuju na stanje unutar njega, ostvarujući tako formalnu i stilsku ekonomičnost, a sve s ciljem postizanja jedinstvenoga dojma. Njegov je uvodni esej dovoljno polemičan različitim feministički raspoloženim čitateljicama, obavijestan onima koji tragaju za kontekstom, i analitičan za sve koji se odluče dobiti informaciju o kulturološkom značenju njegovoga izbora. Autorovo *žestoko* nepristajanje na podjelu ženske i muške literature može blago *naljutiti*, ali sama činjenica da ipak On potpisuje ovaj getoizirani ženski izbor, govori suprotno. Nadalje, prirediteljeva je namjera bila čitateljima podastrijeti različitost ženskoga modela *kratke priče* (od Višnje Stahuljak preko Marije Paprašarovske do Carmen Klein), njihove različite poglede na zbilju, na privatnost, na sebe samu. Izbor donosi i priče preminulih autorica (Nada Iveljić, Ivanka Vujčić – Laszowski, Mirjana Matić – Halle), odnosno

³⁰⁸ *Svaka priča na svoj način – hrvatska ženska priča, Večernji list 1964-2004*, priredio Tomislav Sabljak, Naklada MD, Zagreb, 2006.

manje poznatih imena (Jadranka Kosor, Tatjana Arambašin, Lada Kos) u ženskim proznim čitankama. Njihove su priče uvrštene kako bi se istaknulo stalno titranje ženske riječi unutar različitih prostora književnoga govora.

Čini se da je ovoga puta Sabljak namjerno posložio autorice u knjizi, ne po abecednom nizu (kao u prethodnoj antologiji), već po kronološkom slijedu – prema datumu objavljivanja priče (prvu priču za *Večernjak* napisala je 26. 3. 1964. Sunčana Škrinjarić), ne bi li ukazao na nijanse u diskurzivnom oblikovanju *kratke priče* unutar četrdesetogodišnjega razdoblja. Knjigu *zatvaraju* kratki biobibliografski podatci o autoricama koje su priredile Ana Batinić i Ivana Sabljak.

Čitateljima će zasigurno biti zanimljivo pratiti na koji se način sažetost pričanja odražava u kompoziciji, izboru teme, motivacijskom sustavu, kao i u karakterizaciji likova u ovako široko postavljenom prostoru ženske pismenosti. Većina se autorica (Adriana Škunca, Sonja Manojlović, Daša Drndić, Nives Madunić) odlučila za opisivanje jedne jedva zamjetljive epizode iz života. Stoga je ovaj izbor zaista kondenzat ženskoga sažetog daha promatra li ga se na globalnom planu koji prikazuje vremensku ograničenost na jedan trenutak raspršen na radnju i likove. Prepoznavanje narativnih razina u oblikovanju osobnog identiteta, kao i uočavanje različitih tipova iskazivanja ženske subjektivnosti, tjelesnosti i seksulanosti u okviru određenog vremena i prostora, poći će za rukom onim čitateljima koji poznaju barem djelić konteksta ideoloških, socioloških ili kulturoloških mijena razdoblja u kojemu su priče nastale.

Svaka priča na svoj način izbor je *kratkih priča* koje odslikavaju stvarni djelić četrdesetogodišnje zbilje oblikujući pri tome žensku *atmosfersku kabinu* (Hollerer) u kojoj se uspio iznijansirati i prikazati ton svakodnevlja koji je autorica u trenutku pisanja željela. Svaki ženski tekst sadrži i neku vrstu privatne znatiželje vezane uz moduse razotkrivanja modernističkog projekta oslobađanja ženskoga jastva, uz kodiranje intimnosti u tekst, konstrukciju privatnosti, ili uz preispitivanje odnosa ženskoga identiteta i kronotopa.

FINALE

Prozaik, publicist, nešto manje pjesnik, a još manje književni kritičar, ali zasigurno onaj koji čita sve, koji čita mnogo, koji piše o svemu čineći to u nekim trenutcima i previše lakonski lako, Miljenko Jergović, odvažio se biti i izbornikom *kratke proze*.³⁰⁹

³⁰⁹ *Najbolje hrvatske priče – 2006*, priredio Miljenko Jergović, Profil, Zagreb, 2007.

Pri tome se pred njega postavio nimalo jednostavan zadatak – načiniti izbor unutar erupcije žanra u kojemu se ogledaju i oni već ovjereni na hrvatskoj sceni i oni koji na nju tek izlaze, ali i oni koji priče pišu iz viška vremena, iz mode, iz izazova prostora u kojemu će iste biti objavljene. A htio je Jergović učiniti *pošten posao*! Kroz izbor *Najbolje hrvatske priče – 2006* upozoriti na neka imena koja će možda u budućnosti nešto značiti na hrvatskoj književnoj sceni, na one autore/*blogere* koji su već pravi majstori, brzopotezni kratkoprizači virtualnog prostora, nije htio zanemariti niti one čije priče nije uvrstio u izbor 2006. pa ih je stoga *opjevao* u uvodnom eseju naslovljenom prema prvoj priči u knjizi *Očev čuveni bijeli grah sa svinjskim repićima*.

Zato se čini kako sva ova imena i sve ove priče možda i nisu trebale biti predstavljene kao one koje označavaju 2006. godinu, ali s druge strane možda je dobro na jednome mjestu vidjeti to jedinstvo razlika koje označava kontekst hrvatskih kratkoprizača. No, sada je o tome kasno razmišljati ili prigovarati prireditelju.

Čitatelji će se, dakle, u ovom izboru suočiti s imenima kao što su – Mario Brkljačić, Kruno Čudina, Marija Dugandžija, Vladimir Devide, Mario Dominiković, Viktorio Faust, Maja Hrgović, Rade Jarak, Edi Jurković, Senko Karuza, Jasenko Kodrnja, Svjetlan Lacko Vidulić, Marko Marciuš, Julijana Matanović, Damir Miloš, Simo Mraović, Tanja Mravak, Željko Mužević, Damir Naumovski, Predrag Orešković, Jurica Pavičić, Boris Perić, Samir Raguž, Igor Rajki, Delimir Rešicki, Olja Savičević Ivančević, Ante Tomić, Anastazija Vržina. Njihovi životopisi nakon izbora još su jedan signal koji je Jergović želio izborom postići – dozvati živost u predvidljivost hrvatske književne scene!

Čini se kako je ovim izborom najboljih *kratkih priča* iz 2006. godine prireditelju to i uspjelo bez obzira što me ljuti činjenica da u ovoj paleti nema imena primjerice Damira Miloša i Senka Karuze. Ipak, više me raduje što prireditelj priznaje kako imena poput Ivana Lacka Vidulića, Olje Savičević Ivančević i Rade Jarka govore u prilog istini kako javna priznanja, kao i široka recepcija, nisu ništa bitno u odnosu na dobro ispričanu priču. Samo je treba znati gledati. I čitati!

SLUČAJAN PRIMJER 4

Stanislav Habjan

Donijeva slika ili ljubav gomile

Dugo sam radio na Donijevoj slici. Puno je crnila, masnoće i ljubavi trebalo da od male mutne fotografije napravim reljefnu siluetu u prirodnoj veličini. No jednom završena, slojevita i sjajna, hrpava i teška, Donijeva je slika postala pravo, dostojno srce mog zidnog kolaža.

Uvečer, moji su se prvi gosti, moji stari momci, čudili: da kako mogu imati tu sliku kada čovjeka poznajem osobno; da kako mogu imati sliku kada mi on sam tako često navrati; da je to isto kao kad bi oni prikucali na zid neku moju sliku ako; na primjer, dobijem Nobelovu za kolaže; da je to isto kao kad bi oni sakupljali salvete s mojim potpisom ili konzerve s mojim dahom, ako bih ja, recimo, uspio u nečemu.

Zbunjen, nisam odgovarao. Ali poslije, u mraku, gledao sam kako Donijeva slika, šibana farovima s ulice, bukti kao prava freska i shvatio sam: bilo bi užasno da samoga sebe zatičem tako uramljenog, da me vlastiti momci zidaju u spomenik, da mi aureolu uklešu u svijest a ime u planine... Pa što da radim onda s tim slikama?... U sklopu kolaža držim i portret svoje Bibe, a ona mi bez sumnje najčešće navrati. Uznemiren, upalio sam svjetlo, skočio na stolicu i za svaki slučaj skinuo njeno uokvireno lice; Isuse, pa tu je i cijela serija mojih profila, a ja sam gotovo neprestano ovdje!... Odlučnim pokretima skidao sam slike, jednu za drugom, jednu za drugom; čavlići su padali, olakšanje raslo: prava je sreća što su moji stari momci stigli prije svih!

Ostala je posljednja, na iskasapljenom zidu, Donijeva slika. Krenuo sam oštro, službeno, kao da je ne poznajem, kao da joj nisam tata; naravno, uzalud. Lako me obuzdala, kočeci mi ruku snagom poruge i samoće. Ono što mije tada palo na pamet, ispunilo me dubokom radošću: ako pazim, ako samo dobro slušam, uvijek ga mogu čuti kako dolazi. Skinut ću sliku i sakrit ću je pod krevet, bilo kamo. Nema dakle potrebe da uništim svoj trud.

Ponekad, osluškujem odjeke tupih koraka čiji redosljed povezuje predgrađa. Ponekad, on silazi u grad odozgo, praćen gomilom dječurlije i meleza čašćenih sladoledom.

Vrisku te bagre čekam na prozoru već od prvog sutona.

III. dio: *PRAKTIKUM ČITANJA*
- *ŽANR I AUTORSKA POETIKA*

UZ PJESNIČKI OPUS BRANKA MALEŠA³¹⁰

Cilj je ovoda teksta naznačiti neke od ključnih poetoloških značajki pjesničkoga opusa suvremenoga hrvatskog pjesnika Branka Maleša.³¹¹ Radu je prići kroz više aspekata, svakako primjerenih ne samo načelima istraživanja teksta nego prvotnije i zahtjevima samoga opusa i njegove poetske emisije.

Mogućim je aspektom približiti teoriju informacije i teoriju medija danas/već više desetaka godina vrlo važnim teorijskim shvaćanjima koja je moguće primijeniti i u samim književnim pitanjima. Radnim je aspektom uzeti svakako problem intermedijalnosti i masmedijalnosti u pjesništvu Branka Maleša. Taj treći čin ovoga teksta, možda očekivan i kao prvi/a

³¹⁰ Goran Rem i Franjo Nagulov

³¹¹ Branko Maleš rođen je 1949. godine u Zagrebu. Pisac je mnogobrojnih poetskih, proznih, esejističkih, kolumnističko-feljtonističkih tekstova. Maleš neosporno spada među vodeće književne ličnosti označiteljske scene u suvremenoj hrvatskoj književnosti. Počevši od zbirke *Tekst* (1978.), sve do "*bibe posavec*" (1996.) i *trikstera* (1998.), Branko Maleš uvodi multimedijalne mogućnosti u primarno pjesnički izričaj. Od strukturalističko-poststrukturalističkih nastojanja u *Tekstu*, preko tehnike videospota u kulturnoj zbirci *Praksa laži* (1986.), do ironične dosjetke sociološko-socijalnoga, psihološkoga i antiprovincijskoga karaktera u npr. "*bibi posavec*", zbirci koja na specifičan način emitira stanje duha jedne nacije kroz stanje duha pojedinca u toj jednoj naciji. Osim navedenih zbirki (a koje su 2002. okupljene kroz izbor iz njih samih u zbirci *Sjajno ništa* i čiji je urednik profesor-poststrukturalist Cvjetko Milanja te na temelju čega se ima izvršiti ova analiza), Maleš je i autorom značajnih eseja kao i urednikom svojevremeno važnih književnih časopisa, *Off*, *The Bridge*, *Republika*, *Oko*, *Heroina*, *Quorum*. U navedenim časopisima Maleš se pokazuje osobito osjetljivim u odnosu na mlade i neafirmirane autore. Osim toga, Maleš je i velikim zastupnikom *urbanoga* u životu jednoga književnika-pjesnika-inteligenta. Pa tako sam Maleš izričito tvrdi da *Ne poznavati rock znači živjeti nepismen u gradu*. Dobitnikom je Goranova vijenca za 2002. godinu. Objavio je sljedeća djela:

Tekst (poezija), Zagreb, 1978.

Praksa laži (poezija), Zagreb, 1986.

Crveni zec (kolumne), Zagreb, 1989.

Placebo (poezija), Zagreb, 1992.

Treniranje države (kolumne), Zagreb, 1994.

"biba posavec" (poezija), Zagreb, 1996.

trickster (poezija), Zagreb, 1998.

Male ljubavi (proza), Zagreb, 2000., vidi u: Goran Rem, *Koreografija teksta 2, pristup korpusu hrvatskog pjesništva iskustva intermedijalnosti (1940 – 1991)*, Zagreb, 2003., str. 439. i 440.

moguć i kao jedini, ako ga se postavi sintetično, što zapravo implicira i uvjerljivo zahtijeva, osobito je nužnim iz razloga što je Maleš upravo u pogledu intermedijalnoga u vlastitom izričaju otišao relativno daleko.³¹²

Poći je dakle od prve zbirke *Tekst* i završiti je *triksterom*. Ono što je važnim jest i nastojati pronaći i utvrditi sličnosti na navedenim razinama po kojima možemo povezati svih pet rukopisa objavljenih, u skraćenoj verziji, u zbirci *Sjajno ništa*.

Malešovo pjesništvo, uvjetno rečeno, prve faze, koju čine zbirke *Tekst* (1978.) i *Praksa laži* (1986.), valja motriti unutar semiotičkoga modela označiteljske scene, koji je manipulirao sasvim određenom koncepcijom pjesništva, pa je nužno s tim u vezi govoriti i o projektu, koji je nastojao isključiti transcedentalno i metafizičko označeno logocentrične provenijencije, što ne znači da je uspio potpuno eliminirati i logocentrizam, kao što to nije uspjelo ni Josipu Severu, kojega Maleš u pojedinim strukturnim segmentima slijedi. Doduše, istih se godina Maleš počeo aktivnije baviti i književnom kritikom, naročito u praćenju pjesnika svoje generacije i pjesnika istoga modela označiteljske prakse. Zato je uočljiva svijest o znakovnosti jezika, pa i pragmatizaciji jezičnoga iskaza, odnosno određena scijentifikacija (ovdje mišljena kao kulturacija u širem smislu riječi, te sfere teorijskog uma) i 'tehničnost', ali 'iza' nje ipak ne stoji takva epistemološka svijest kakva će stajati iza *Prakse laži...*", (naznačio F. N.). Još je naposljetku ukazati na homonimiju u odnosu na riječi koje u jeziku postoje kao standardizirane (prvenstveno omogućenu autorskom rječotvornom intervencijom, kao npr. *Waljda*³¹³ *me stoga walja pregaziti autom*, (naznačio F. N.), u pjesmi Cipela) ili npr. na povremeno korištenje okrnjenoga (svakako stilski obojenoga) glagolskoga priloga sadašnjega: *šaka koja se rastvara žičasto u 5 smislova / rastuć cvatuć lokvanj jest posve*³¹⁴, (naznačio F. N.).

Zaključkom se naprosto nudi kako je postmoderno vrijeme iz Malešove perspektive ovo ovdje i sada vrijeme, vrijeme koje ne trpi odgode, čak ni onda kada se sagledava kroz eventualnu prizmu povijesti (s obzirom na misao kako se povijest ponavlja). Npr. *knjiga uči manju knjigu / ova deblja / kao na podmukli asfaltov / lakat / nasukan obraz epileptičara*

³¹² U daljnjem je tekstu svakako bitno ukazati na neosporno veliku ulogu intermedijalnosti u hrvatskom pjesništvu čiji je Maleš svakako recentni i možda najistaknutiji predstavnik.

³¹³ I u daljnjim će se dijelovima teksta pojaviti slični primjeri koji svakako mogu biti dvojbeni po pitanju pristupa kojega je odabrati. Međutim, ovdje se logično javlja i pitanje izgovornih varijanata koje ostavljaju prostor potreban za fonostilematski pristup problemu.

³¹⁴ Branko Maleš, *Pravim tekst*

// ova mala knjiga puni mozak ova / mala knjiga čak je / svih svojih stranica // prazni livadin mozak // tako puna ničega / ona je kontinent / evropa rijeke / itd.³¹⁵

Postmoderno je vrijeme vrijeme depersonaliziranosti, ali kao rođenom paradoksu hiperpersonaliziranosti. Pojedinac postaje (nerijetko!) ne-subjekt u društvu sve-subjektu. Takvu je paradigmu u kasnijem dijelu teksta povezati s fenomenom informacijskoga, postindustrijskoga i samim tim postmodernoga, bezsubjektnoga ili svesubjektnoga društva. Tako npr. imamo: *u tamnom ledu jednjaka / naslagane su pčele*.³¹⁶, (naznačio F. N.);

kaljen pak kalpak (...)

*isfotografiran manko*³¹⁷, (naznačio F. N.).

Ovdje je pojasniti situaciju. Prije svega – *rulanje / urlanje*. Bilo je staviti znak jednakosti između dva pojma iz razloga što je autorova intencija anagramske, premetaljaške naravi. Riječ je o korespondenciji pojma sa sobom samim, o unutarjezičnim emisijama i remisijama, tj. izvorima i odrazima izvora, pri čemu standardna logika ne pomaže, jer ne može se sa strogom sigurnošću reći koji je od pojmova ovdje izvorišnoga tkiva a koji je odrazom. S druge strane, naznačeni pojmovi *pišem / slišiš* ukazuju na sintaktostilematski odnos, tj. na antigramatičnost međupojmovnih odnosa u navedenoj sintagmi.

Agramatičnost, pa čak i nepoštivanje prirode govornoga aparata čovjeka, dominantnim su sastavnicama ove kultne zbirke. Važno je reći kako je *Tekst* (što je vidljivo iz naslova) uvelike okrenut sebi, jeziku, tekstu-tijelu-jezika, a ta komponenta u kasnijim rukopisima zasigurno neće biti u toliko isključivoj mjeri naglašena.

Uz slovenski kao substandard unutar izrazno autonomnoga teksta u tekstu *Teksta*, imamo završnicu na engleskom jeziku pisanom po isključivo fonološkom, a ne fonološko-morfonološkom principu (čime Maleš odaje identitet onoga koji (ne)izravno progovara da je *so dizastr* odnosno katastrofalno). Kao popuna tekstostilematskoj razini imamo i fusnotaciju posljednjega stiha čime je zapravo obavljen postupak intersemiotičke intersekcije, a čemu je sljediteljski bio sklon i Delimir Rešicki.

Važno je reći: kako se približavamo kraju rukopisa *Teksta*, grafička su tijela pjesama sve pravilnija i sve više nalik kvadratu (kao možebitnom stripovskom ili video-elementu, što će biti otvorenije iskazano u *Praksi*

³¹⁵ Branko Maleš, *Gladi, prznice: das ist*

³¹⁶ Branko Maleš, *Kristal*

³¹⁷ Branko Maleš, *Dobro zvučanje*. Uzgred budi rečeno, moguće je već i ovdje dati poveznicu na novovalnu komponentu. Npr. Jura Stublić i grupa Film, *Dobre vibracije*

laži). Kao pjesnik-jezičar, Maleš je između ostaloga jako dobro svjestan uloge grafičkoga tijela pjesme, počevši od grafičke izgradnje stiha³¹⁸.

*Hoćeš nikalj, volfram, uran, zlato, penziju?*³¹⁹, (naznačio F. N.); Ovdje je uočiti aluzivan efekt: nikalj, sa završnim lj umjesto l, podsjeća na romski izgovor i romsko zanimanje sakupljača metala. Tako je nabranjem i jednom manjom fonemsko-morfemskom intervencijom postignut efekt jake aluzije.

*kazete, vaterpolo momčadi!*³²⁰, (naznačio F. N.);

*još dva tri dezodorana*³²¹, (naznačio F. N.);

*pomogni mi, treba mi 30 tisuća zelenih dolara / u cashu*³²², (naznačio F. N.). Izazivanje sinonimije s parnjakom iz izvornoga jezika relativno je čestom pojavom u suvremenom hrvatskom pjesništvu. Malešu valja u prvom redu pridodati Branka Čegeca i Delimira Rešickog, ali i tipične underground pjesnike poput Brune Andrića – Brmbe čiji je rukopis *zavod za zaštitu zdravlja* ispunjen interlingvističkim intervencijama, primjerice u pjesmi *PUNK'S NOT DEAD*.

Činjenica je kako video-tehnologija otvara mogućnost ponovljenih ili ponavljanih situacija. Točnije, prošlost bi tako bila sadašnjost koju treba premotati. Na tu činjenicu Branko Maleš ukazuje već u podnaslovu zbirke: (*plagijati, kopije, video-recorderi: zlatna djeca ponavljanja*).

Praksa laži bitno je životnijim pismom od *Teksta*. To objašnjava i zašto je manje pasivnih konstrukcija i pasiva uopće nego u *Tekstu*. Ipak, postmodernistička depersonaliziranost pojedinca-(ne)-subjekta čini da pasiv i u ovom pismu igra značajnu ulogu. Tako npr. imamo:

³¹⁸ "Grafička strana lirskoga teksta također je jedan od važnih momenata vizualne perceptibilnosti. J. Lotman, slijedeći J. Hrabaka i B. Tomaševskog, ističe da grafika u pjesmi ne istupa kao tehničko sredstvo bilježenja teksta, već kao signal strukturne naravi (usp. Lotman 1964: 60). Pretresavši sve mogućnosti (...) 'istraživač s čuđenjem otkriva da je gotovo jedino bezuvjetno obilježje stiha – njegova grafička forma' (Lotman 1964: 133).", Josip Užarević, *Kompozicija lirске pjesme, (O. Mandeljštam i B. Pasternak)*, Zagreb, Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta, 1991., str. 45

³¹⁹ Branko Maleš, *Skidam se, sad sam mali 3*.

³²⁰ Isto.

³²¹ Branko Maleš, *pomogni mi, treba mi 30 tisuća zelenih dolara*

³²² Isto.

*jer ja sam posljednja glatka duljina, / štap / bakarna žica koju smo krali iz jurišičeve 26 / kad smo svi zajedno imali nekoliko mjeseci i / dva johna waynea, zarobljena*³²³ *u palmotićevoj !*, (naznačio F. N.). U ovoj je situaciji osobito zgodnim vidjeti kako samo jedna riječ u pasivu može svoj akromatski ton nametnuti cjelini promatranoga fragmenta.

*kao munja, oslobođena*³²⁴ *iz najlonske vrećice / mojoj je ženi sijevnula brada!*, (naznačio F. N.);

Pjesme koje predstavljaju prijelaze iz pod-cjeline u novu pod-cjelinu i čija su grafička tijela u odnosu na ostatak rukopisa pod kutom od 90° imaju izrazito agresivan aktiv! Izložiti je stoga jednu od pjesama navedenoga ranga u cijelosti:

*jaje sam umotala u večernjak! na balkonu je zmija, mala, crna!
a onda smo kao pali u ponor, srest ćeš tehničara, zajaši tu vespu, leti!
i stvarno sam vidjela sitne zube na papiru?! maričić te mrzi zbog telefona
pukla mi je čaša! vidjet ćeš brandoa! prekriži se, on je debeo*

*i svi smo u brežicama, svi pjevamo! mama, slovenija planira novu paštetu!
brat me ulovio za sisu! poskupit će plin: radi, dušo moja!
kako sam letjela?! ništa ti neću reći, ostao bih u drugom stanju
a u kolaču – staklo! okreni kolač, u zagrebu će pasti snijeg do obrva*

*koliko slova?! ne brini, kad te ubijem, situacija će se sažeti
jebemti ispit! stisni ga i tripot reci profesoru: strašni moj tigre!
krastavce sam stavila na lice! bit ćeš lijepa, ali netko će te pojesti
bila sam, zatim, predsjednik neke države! – i?*

*ispred vratiju našla sam djete! uzmi ga, otvori i pročitaj!
Noćas me opet ljubio dimnjačar! ne laži! nema više ljubavi, pao je satelit
imam grčeve, nazovi nekoga i spusti slušalicu, možda ne bude rata
zaključala sam se! tako draga, sad ti potres ništa ne može, sanjaj.*³²⁵

Pjesme koje najavljuju novu pod-cjelinu teksta *Prakse laži* imaju drugačiji položaj grafičkoga tijela pjesme. Naime, one su vertikalnom položaju grafičkih tijela većine pjesama suprotstavljene horizontalnim položajem, što oponira čak i nekim dosadašnjim književno-znanstvenim

³²³ Branko Maleš, *jer ja sam posljednja glatka duljina*.

³²⁴ Branko Maleš, *kako da te oslovim?*

³²⁵ Branko Maleš, *sve ti možeš*.

razmatranjima.³²⁶ Ta je osobina svakako najtipičnijom za ovaj rukopis. Osim toga, font slova kojim su pisane spomenute pjesme drugačiji je od fonta većine ostalih tekstova. I još jedna stvar: stihovi pjesme *koliko teksta! koliko "kopija"!* koji glase: *alkohol je divlje mlijeko u boci / zove prema snovima seljaka svijeta! / to su mlade noge u zavarenom crvenom čvoru / koji rađa plemensko žito i tvoja notorna limfa želi u oblik! u šarenu / šetnju sa suknjama od plastelina i električnih mačuhica* prekríženi su. Na taj način oni se posebno razlikuju od ostatka rukopisa, čemu nije slučaj usredotočimo li se na razmatranje krucijalnih razlika unutar sadržajne razine. Iako, dobro je reći kako taj trag ne iskazuje u ponajvećoj mjeri Malešovu očiglednu osjetljivost na vizualno.³²⁷

U prijašnje dvije zbirke, a napose u *Placebu*, Branko Maleš sklon je korištenju kratica. Bez obzira, zaključiti je kako kratice kod Maleša poprimaju čak i značaj makrohipertekstostilematskoga obrasca, onoga po čemu je prepoznati Malešovo pisanje kao svojevrsni kanon za nadogradnje od strane mladih pjesnika, primjerice Branka Vasiljevića, čiji je rukopis *Zid*

³²⁶ Prije svega, reći je kako su u pitanju sljedeće pjesme: *mixal, wenders i ja, često se družimo u samoposluživanju; sve ti možeš; higijeno, ne zanima me tvoja dobra namjera*. Po pitanju oponiranja nekim vrlo relevantnim književnoznanstvenim razmatranjima, navesti je: "Iz rečenoga se dá razabrati da je jedna od bitnih 'vrsnih razlika' (differentia specifica) lirske pjesme vertikalna narav njezine tekstne organizacije. Smisao vertikalnosti može biti trojak. Ponajprije, ona služi *semantičkoj (odnosno smisaonoj) perceptibilnosti* teksta. Drugo, tu su i *strukturni razlozi*: ekvivalentnost dijelova pjesničkoga teksta (stihova, strofa) postiže se upravo njihovim vertikalnim rasporedom. I treće, tu je već spominjana *vizualna i auditivna perceptibilnost*: tekst mora stati u vidno polje oka (ne treba zaboraviti da se knjiga prilikom čitanja drži na 30-ak cm od oka), a izgovaranje stiha mora, u načelu, biti realizirano u jednom izdisaju.", Josip Užarević, *Kompozicija lirske pjesme, (O. Mandeljštam i B. Pasternak)*, Zagreb, Zavod za znanost o književnosti Filozofškoga fakulteta, 1991., str. 42

³²⁷ "Kod Branka Maleša odstupanja od konvencionalnoga izgleda pjesme ponajviše se ispisuju u zbirci *Tekst*. Maleš će tamo razmještati stihove, njegove dijelove, pisati debljim i tanjim slovima, odjeljivati po nekoliko velikim zgradama i još mnogo drugih sličnih postupaka. Međutim, u toj je zbirci puno manje signala Malešova prihvaćanja tragova drugih medija, nego što je to slučaj u njegovoj zbirci *Praksa laži*. Malešu ipak nije suviše zanimljivo upravo očiglednošću forme zapisivati osjetljivost za očiglednost vizualnih medija. Strukturi vizualnih medija Maleš će radije odgovoriti stilističkim sredstvima, već ranije spomenutim rečenicama stihovima. Premda se i u *Praksi laži* pojavljuju i neke zanimljivosti u pitanjima forme (Maleš po nekoliko stihova otiskuje kao da su rukom iskrižani), one neće biti mjesta na kojima će Maleš pokazivati sklonost tragovima vizualnih medija. Taj njegov postupak križanja stihova toliko je neobičan da bi bila proizvoljna bilo kakva usporedba s takvim postupkom u nekom vizualnom mediju.", Goran Rem, *Koreografija teksta 1, Pjesništvo iskustva intermedijalnosti*, Zagreb, 2003., str. 150

(pobjednički u kategoriji neobjavljenih rukopisa autora do tridesete godine starosti na *Goranovu proljeću 2003.*) nerijetko upravo opterećen korištenjem kratica.

Placebo spada u one rukopise koji ne trpe standarde zadane izvana, on je u odnosu na izvanjsko autonoman, ali u mjeri znatnijoj od mnogih drugih pjesničkih rukopisa suvremene hrvatske i svjetske književnosti. Ili je mudrije reći, kanonom je za sebe. Lišimo li iz recepcije³²⁸ djela priču o autoru i svemu što nije fiksno vezano uz tekst (postavimo li se kroz ideju izoliranosti djela i recepcije u odnosu na kontekst³²⁹), ta će nam autonomnost ponuditi neku čudnu logiku, ali i jedinu odgovarajuću za dani tekst. Iz nekih je već danih primjera čitljiva vrlo česta metoda postizanja življega ritma (kakav je u *Placebu* dominantan). Življi (brži, preciznije) ritam logičnim je i s obzirom na tematiku *Placeba*. Zato je, na koncu konca, nepotrebno izlaziti s primjerima. Ali zaključiti je: makrotekstna razina *Placeba* osjetljivosti je jakoga zamaha i nužnim ju je zato respektirati kao sastavnicu rukopisa.

Rukopis "*biba posavec*"³³⁰, objelodanjen 1996., nastavkom je Malešova pisanja, autonomnoga, dakle i jedinstvenoga, prije svega jezično gledano. S tim, a bilo bi nedopustivo izostaviti, da je naslovljenih tekstova još manje nego u prijašnjim trima rukopisima. Je li riječ o naglašavanju postmodernističke depersonalizacije "svega i svačega", izložiti je kasnije.

³²⁸ "S tom se namjerom uvodi pojam recepcije kao mjesta ovjerovljivanja estetičke kvalitete književnih djela umjesto – kao dotad – da se ta kvaliteta pripisuje samim djelima ili njihovim autorima.", Biti, Vladimir, *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*, Zagreb, Matica hrvatska, 2000., str. 467

³²⁹ "Pojam što ga strukturalisti uvode 60-ih god. umjesto pojmova stvarnosti, svijeta, predodžbe ili situacije, koji su se dotad koristili za obilježavanje 'podloge' književnog teksta, okoline u kojoj se on stvara i u kojoj se razumijeva. Nije riječ o pukoj terminologijskoj inovaciji, već o konzekvenciji 'obrata k jeziku' koji jednu za drugom zahvaća humanističke znanosti 20. stoljeća. Pojam kontekst predmnijeva da je referentno polje svakog iskaza, pa tako i književnog teksta, uvijek-već-tekstualizirano odn. strukturirano jezičnim zakonima. To znači da književni tekst može referirati na zbilju samo preko drugih književnih (i neknjiževnih) tekstova, da je njegova zbilja svagda već posredovana komunikacijskom praksom te da je to jedina primjerena pozadina na kojoj ga se može razumjeti.", Isto, str. 270

³³⁰ "*biba posavec*" i *trickster*, četvrta i peta zbirka Branka Maleša, pomak su ostvarile već u naslovu. Naime, te dvije zbirke imaju naslove koji počinju malim slovom. Osim toga, naslov zbirke o kojemu je u ovom dijelu teksta riječ, nalazi se čak i pod znakovima navoda, što je bacanjem velike sumnje na subjekt ove poetske priče. Ukoliko možemo govoriti o postojanju subjekta. Ukoliko možemo govoriti o postojanju priče.

Osim toga, uočiti je još jednu pojavu (ponajviše grafostilističke prirode!): stihovi, daleko češće nego tekstovi sami, vrlo su često sažeti i kratki, nerijetko svedeni na jednu-jedinu riječ. Doduše, tomu je tako dijelom i u prijašnjim rukopisima, ali zasigurno ne u tolikoj mjeri. Uskličnik, taj Malešu prirodni interpunkcijski znak, i ovdje je vrlo čestom pojavom koja je ujedno (uz sažetost stiha, po uzoru na kratke kadrove u videospotovima) i jednom od temeljnih elemenata vrlo živoga ritma Malešovih rukopisa (praksa je toga tipa počela s *Praksom laži*, gdje je za ritam upotrijebiti glazbeni pojam vivo).

*ja nisam bolesna! / jučer sam bila / najljepši kip!*³³¹, (naznačio F. N.). Ovdje je osobito bitnim naglasiti još jednu činjenicu koja nije izravno semantostilematiskim pitanjem koliko je preciznije pitanjem samoga subjekta. Naime, uočljivom je nesigurnost u spol subjekta, točnije eventualnoga subjekta.

*idem poljem / koje je bilo more / pa udaja pa / život / sama zemlja od / veselja*³³², (naznačio F. N.). S logičkoga aspekta, Maleš u sinonimski odnos stavlja pojmove koji su disparatni. Na taj način jednom aristotelovskologičkom formulom iznevjeruje onu drugu. Naime: "Pojmovi 'piramida', 'agresivnost', 'tratinčica', 'juha' nemaju nikakav zajednički sadržaj pa ni zajednički viši pojam, a nisu ni međusobno proturječni. Takve pojmove moguće je smatrati neusporednima uz ogradu isticanja uvjetnosti takve neusporedivosti, jer svaki pojam potpada pod neku od kategorija pa je po njoj i usporediv. Na primjer, piramida, tratinčica i juha su usporedivi po višem rodnomu pojmu 'tijelo'." Sličnim je ograditi se od bilo kakve definitivnosti kategoričke neusporedivosti danih pojmova.

*jednom dok sam još / bio kremšnita i letio svijetom*³³³, (naznačio F. N.). Podvući je potencijalnu embrionalnost (eventualnoga) subjekta.

*maleni nas čekaju / u rupi / i zvijezde iznad nas! / 13 malenih! / 13 zvijezda!*³³⁴, (naznačio F. N.). Korištenjem znamenaka za zapisivanje brojeva djelomično je prikriiven ovdje predočeni značenjski odnos, baziran

³³¹ Branko Maleš, *ti ćeš biti propast*. To je vrlo vjerojatno i vjernim odrazom seksualnih revolucija i kontrarevolucija koje su se događale u minulomu stoljeću. Od izraza *društvo koje dopušta sve* (što je možda jednim od, doduše nepreciznih, postmodernističkih definicija), do kontrarevolucije i njenoga početka kojemu se pripisuje 1977. godina i spaljivanje Klinike za planiranje obitelji u St. Paulu u Minnesoti, nakon čega je čuveni časopis *Time* čak izrazio i sumnju da se seksualna revolucija ikada i dogodila, vidi: Stuart i Susan Holroyd, *Ljubav i spolnost*, Ljubljana – Zagreb, 1989., str. 16, 20

³³² Branko Maleš, *idem poljem*. Također vidjeti, Mirko Jakić, *Logika*, Zagreb, 2000., str. 34, 36.

³³³ Branko Maleš, *jednom dok sam još*.

³³⁴ Branko Maleš, *ako te samo polizem*.

na odnosu dvaju subordiniranih pojmova, međusobno opsegom ravnopravnih, ali subordiniranih u odnosu na superordinirane pojmove, opsegom jednake i međusobno interferirajuće (ukrižene, sadržajno se to odnosi na 13). Taj pojmovni niz proizašao je analoški, moglo bi se reći kao djelomični sud nakon čega slijedi konkluzija kojoj je, kao broj 13, dodan jedan izvanjski (s obzirom na spomenuti sud) element.

Na, moglo bi se reći, svim književno-lingvističkim razinama, *trickster* bi bio logičnim nastavkom *Placeba*. Nameće se dojam da je "*biba posavec*" (1996.), rukopis kronološki između *Placeba* (1992.) i *trickstera* (1997.), projektom za sebe. Iako, nije neobičnim čuti ideje kako je svaki tekst zasebnim fenomenom, iako je iz aspekta postmodernizma upravo temeljenoga na fenomenima kao što su kolaž, citat, interdiskurzivnost i sl. ta teza vrlo teško održivom. Završni rukopis u sklopu zajedničkoga izdanja (izbora) *Sjajno ništa* (2002.) zato će, obilovati nekim elementima karakterističnima (u danoj mjeri, naravno!) upravo za *Placebo*. Dijelom, ovdje je učinjen i korak dalje: naime, rukopis i počinje i završava onomatopejski (pozivajući se na maleš-pleme najavljivano u *Placebu*, a sada i realizirano).

Zaključiti je kako je u danomu slučaju govoriti o osviještenosti medija u odnosu na sebe, pri čemu je aludirati na jezičnu samosvijest danih rukopisa kao moguću i izvjesnu opciju. Takav pristup nudi odgovor i na pitanje subjekta koje je uglavnom bilo izbjeći – jedan je subjekt za sve što je u danim tekstovima naći – tekst sam. Pismo od kojega se sastoji, smjerovi kojima polazi (a koji nisu, s obzirom na tekovine zapadnih civilizacija, ni približni logičnomu, ponekad), vrijeme oprostoreno onomatopejom praiskonskoga, jer od prostora je kao konkretne zamisli malo ili ništa. Logičnijim je reći kako stvari koje pripadaju prostoru putem medija dospijevaju u ne-prostor, u nizove detalja toga prostora, nizove predmeta čiju je preciznost moguće odrediti u prvomu redu intuitivno (što je svakako nezahvalnim zato što je intuiciju teško ili nemoguće uzeti kao dokaz), nikako matematički. Možda je čak na kraju reći kako je logika simbola danih zbirki lišena matematičke perspektive, što ne znači i zdravorazumske dimenzije općenito.

MUŠKI LJUBAVNI ROMANI³³⁵

Pet ljubavnih romana kojima su autori, ali i glavni protagonisti osobe muškoga spola, objavljenih u razdoblju od 2004. do 2006. godine, u ovom će iščitavanju biti prepoznati kao *muški* ljubavni romani. *Prije nego bura stane* Vlatka Ivandića, *To malo pijeska na dlanu* Marinka Koščeca, *Ljubav je sve* Krešimira Pintarića, *Dobro je, lijepo je* Ivica Prtenjače i *Pričaj mi o njoj* Renata Baretića romani su na kojima će se književnoteorijskom analizom, preko osobitosti jezika i stila, problematiziranja ljubavi i njezinih nedokučivih dimenzija u različitim okolnostima i s različitim predznacima, na semantičkoj i sintaktičkoj razini, u specifičnim kulturnodruštvenim kontekstima u kojima su nastali, pokušati detektirati osnovna obilježja ljubavnog romana, odnosno *muškog* ljubavnog romana.

Osim opisa ljubavnih odnosa *zaljubljenog subjekta i voljenog bića*³³⁶ kao važne tematske poveznice, za razumijevanje je ovih romana od izuzetne važnosti ljubavni diskurs, odnosno opisi zaljubljenoga subjekta na djelu i pokreti njegova tijela u akciji, koje Barthes naziva figurama.

U romanima se ljubav pokazuje kao osnovna tematska preokupacija, međutim za prepoznati je i niz specifičnosti karakterističnih za druge književne vrste, kao i autorsku kritiku svakodnevnog društvenog, kulturnog i političkog života hrvatske sadašnjosti.

Devedesetih godina 20. stoljeća u hrvatskoj je književnosti došlo do promjene dominantnog poetičkog koncepta pa se tako odustaje od postmodernističkoga izraza i traži književni izraz koji izravno komunicira sa stvarnošću. Dakako, nastavlja se i produkcija različitih fikcionalnih oblika žanrovske proze, od kriminalističkoga i pustolovnog do horora i pornografskog romana. Zanimljiva je konstatacija da se u tom razdoblju javlja razmjerno malo romana koji tematiziraju suvremenu urbanu zbilju impregniranu pop kulturom, massmedijima, nasiljem i egoističkim liberalizmom. Međutim, *neorealizam i stvarnosna književnost* poetičke su oznake novog književnog izraza koji se *nultih godina* pojavljuje na sceni suvremene hrvatske književnosti, a dokazati je tek postojanje *muškog*

³³⁵ Helena Sablić Tomić i Dragana Ljubojević

³³⁶ Usp. Roland Barthes, *Fragmenti ljubavnog diskursa*, Pelago, Zagreb, 2007., str. 11

pisma kao odgovora na, već legitimno žensko, ili kao potrebe *(de)kodiranja intimnosti*³³⁷ u novom tisućljeću.

Roman *Ljubav je sve* Krešimira Pintarića neki su kritičari odredili kao *postfakovski*, zajedno sa zbirkom priča Romana Simića *U što se zaljubljujemo*, i to zbog okretanja ljubavnoj tematici, prikazu intime, impostiranju senzibilnog junaka³³⁸. Naslov romana Krešimira Pintarića teško da bi devedesetih mogao proći u kontekstu suvremene hrvatske proze. Tematiziranje urbanih ljubavnih veza u posljednjih je nekoliko godina postao trend upravo u postfakovskom dobu.

Pintarić za svoj roman kaže kako je to priča o sretnoj ljubavi, o mladom paru koji je u sretnoj ljubavnoj vezi, što je rijetkost u hrvatskoj književnosti, a prati ih u periodu kada se njihov odnos stabilizirao.³³⁹

Za roman Ivica Prtenjače *Dobro je, lijepo je* moglo bi se reći kako pripada vrsti ljubavnog romana koji prati muškarca u tridesetim godinama, očajnog i usamljenog u potrazi za ljubavlju. Tim se romanom predstavila i muška verzija tzv. *chic-lita*.

Roman *To malo pijeska na dlanu* Marinka Koščeca vrsta je obiteljskog (ljubavnog) romana ispunjena unutaršnjim monolozima dvoje ljubavnika, koji su i pripovjedači i glavni protagonisti u romanu.

Vlatko Ivandić je objavio *Prije nego bura stane*, klasični ljubavni roman u kojem zaljubljeni par, nakon kratkotrajnih zavrzlama, završava zajedno i sretno na otoku na kojem su i započeli svoju avanturu.

Pričaj mi o njoj, drugi roman Renata Baretića, ne bismo mogli okvalificirati klasičnim ljubavnim romanom jer tematizira ratnu zbilju unutar koje se onda pojavljuje priča o odnosima unutar ljubavnog trokuta.

Svaki od tih romana govori o parovima mladih intelektualaca, urbanim ljubavnim vezama, humoru i samoironiji, ali i o njihovoj reakciji na aktualne društvene promjene, što dakako utječe i na njihov mnogo senzibilniji i sentimentalniji pristup ljubavi. Iako ih kritika želi svrstati u novo muško pismo, oni opovrgavaju svoju pripadnost bilo kakvom književnom usmjerenju ili isključivu pripadnost samo jednom načinu pisanja.³⁴⁰

³³⁷ Niklas Luhman, *Ljubav kao pasija: o kodiranju intimnosti*, Naklada MD, Zagreb, 1996.

³³⁸ Robert Perišić, *Domaći komercijalni favoriti*,

http://kresimirpintaric.com/ljubav_je_sve/index.html, 12. 11. 2007.

³³⁹ Boris Beck, *Profilovi autori nasljeđuju FAK*, 15. 11. 2005.,

www.nacional.hr/articles/view/21562/-41k, 13. 2. 2008.

³⁴⁰ O toj se temi raspravljalo na tribini Hrvatskog društva pisaca *Grički dijalog – Imamo li novo muško pismo?*, na kojoj su govorili Krešimir Pintarić, Ivica Prtenjača i Delimir Rešicki. Tako Krešimir Pintarić smatra kako ne postoji muško pismo ili nova muška

Kritičar Jurica Pavičić, koji je i sam pisao stvarnosnu prozu, pojavi muškog ljubavnog romana ne pretpostavlja utjecaj medijske promocije niti žanrovske hibridnosti, koji se često navode kao (ne)literarni okviri suvremene književne produkcije, već ju vidi kao reakciju na kontekst sveukupnih promjena u literarnoj proizvodnji i njezinom mjestu u kulturi koja je oblikovala generaciju čitatelja s novim navikama i potrebama, *osviještenu publiku* koja želi čitati priče o životu koji ih zanima, sada i ovdje.³⁴¹

Osim što im je glavna tema ljubavna veza dvoje protagonista, iza toga se krije i društvena zbilja, kultura, rat, kriminal, korupcija koje često zadiru i u svakodnevicu romanesknh junaka. Tako Milivoj Solar napominje da najbolja djela i nastaju tek u slučajevima kada se u većoj ili manjoj mjeri narušavaju tipični uzorci takvih književnih vrsta i uvode književni postupci i teme koje izlaze izvan okvira takve pojednostavljene 'konfekcijske' proizvodnje.³⁴²

Pintarić, Prtenjača i Košec tako odustaju od 'uzbudljivih' zapleta na kojima bi se trebala temeljiti ljubavna priča. Njihovi ljubavni romani nisu klasični ljubici s *happy-edom*, već romani u kojima se krije autoironija, humor i opisi kulturnodruštvene pozadine. Roman *Ljubav je sve* počinje priču tamo gdje klasični ljubici završava. On kreće od uobičajene fraze iz bajki 'živjeli su sretno do kraja života' i time zapravo radi revolucionarni pothvat i subvertira klasične ljubavne romane. Autor se poigrava još jednim komercijalnim žanrom, literaturom za samopomoć, na što nam ukazuju naslovi nekih poglavlja: Što nas istinski usređuje?, Zašto se ne možemo samo voljeti?. Sve je to, dakle, stilski pojednostavljena i lako čitljiva ironija. Sve su to ljubavni romani s prikazom muško-ženskih odnosa iz muške perspektive, bez dublje psihologizacije i problematiziranja tih odnosa unutar zajednice. Novinarsko-izvještajnim, ponekad kolumnističkim stilom čitatelju se omogućuje prepoznavanje u takvim odnosima i lakše razumijevanje onoga o čemu govore ljubavni romani.

Prije nego bura stane prvo je prozno djelo Vlatka Ivandića. Netipični ljubavni roman koji se otklanja od vlastitoga žanra i u dnevničkoj maniri ispisiuje povijest svoje obitelji te svoju prošlost do trenutka

osjećajnost jer tema ljubavi nije nova u književnosti. On ne vidi ništa spektakularno u činjenici da muškarac piše ljubavne romane i drži da je potpuno beznačajno kojega je spola osoba koja romane piše.

³⁴¹ Andrea Zlatar, *Pretvorbe ženskog glasa u suvremenoj hrvatskoj prozi*, www.ffzg.hr/.../A%20Zlatar%20Pretvorbe%20zenskog%20glasa%20u%20suvremenoj%20hrvatskoj%20prozi.doc, 13. 2. 2008.

³⁴² Milivoj Solar, *Teorija književnosti*, Školska knjiga, Zagreb, 2001., str. 141-142.

iznenadne bure i susreta sa Sabrinom Petressi. Autor je ispisao *komornu prozu*³⁴³ dvoje ljubavnika na inzularnom, izdvojenom mjestu, gdje mladi par započinje ljubavnu vezu, a nastavlja ju pismima i susretima na otoku. Romanom dominiraju unutarnji monolozi u kojima glavni muški lik preispituje svoje strahove, nesigurnost i želju za voljenom osobom. Tako ispisiuje kôd ljubavnoga govora ispunjen lamentacijama o ljubavi u nutrini jednoga muškarca. Po uzoru na grčke ljubavne romane³⁴⁴, koji su također bili priča o pojedincu za pojedinca, u romanu je izostavljena sveobuhvatna slika svijeta, šireg prikaza vremena i društva, a naglasak je stavljen na okretanje životu u prirodi i odmak od (urbanog) kolektiva.

Ljubav je sve dio je šireg Pintarićeva eksperimentalno-autobiografskog-ljubavnog projekta. On je konceptualist koji uspješno eksperimentira spajanjem svojih pjesničkih i prozних uradaka, većina naslova njegovih pjesničkih zapisa postala je temom njegovih proznih djela. Unatoč mijenjanju diskursa, književnih rodova i vrsta u njegovim tekstovima pojavljuju se uvijek isti likovi, Pintarić ima stalnu 'glumačku postavu', stalnu ljubav, stare prijatelje.³⁴⁵

U jednom intervjuu, na pitanje tko je zagonetna Rebeka koja se pojavljuje u njegovoj prozi i poeziji, Pintarić je odgovorio: Ona me prati, nikad se ne pojavljuje, ali se o njoj puno priča i na neki je način uvijek prisutna. Ne bih volio reći što ona predstavlja. Svi imamo svoje Rebeke i to je jedan prostor ostavljen čitatelju za upisivanje.³⁴⁶ Rebeka je simbol hirovite, nepredvidljive, vrlo inteligentne varijante *vječitog ženskog sklonog jandranju*.³⁴⁷

U romanu *Ljubav je sve* nema kemijsko-hormonske oluje, zaljublivanja, turbulencija, prijevera i izdaje, depresivnih ili histeričnih prekida ni strastvenih osveta pa to onda i nije ljubavni roman, već *roman o ljubavi*³⁴⁸, o životu u ljubavnoj vezi koja funkcionira na obostrano zadovoljstvo ravnopravnih partnera, uz uobičajene uspone i padove, ali i o

³⁴³ www.dzjepna.com/ivandi%20bura.html, 15. 2. 2005., 23. 2. 2008.

³⁴⁴ *Efeške priče*, prir. D. Novaković, VPA Latina e Graeca, Zagreb, 1987., str. 7

³⁴⁵ Dario Grgić, *Klopka čiste radosti*, 30. 6. 2005., www.zarez.hr/158/kritika3.htm -20k, 12. 11. 2007.

³⁴⁶ Tanja Simić, *Promocija romana o sretnoj ljubavi*, 26. 9. 2005., www.nacional.hr/articles/view/19240/ -42k, 12. 11. 2007.

³⁴⁷ Ibid. pod 345.

³⁴⁸ Nenad Bartolčić, *Krešimir Pintarić: Napisao sam roman o ljubavi, a ne ljubavni roman*, 6. 10. 2005., www.mvinfo.hr/izdvojeno-razgovor-opsirnije.php?ppar=279 -41k, 12. 11. 2007.

tehnologiji zajedničkog života³⁴⁹. Izjavu Miloša Đurđevića, koju je čuo na jednoj književnoj promociji, da je nesretna ljubav književna tema, a sretna ljubav tema primjerena sapunicama, Pintarić je odlučio napisati roman o književno nedostojnoj 'sretnoj ljubavi'.³⁵⁰ *Sretna ljubav nikome ne treba. Sretna ljubav je urota protiv čovječanstva, jer zaljubljeni svijet ne vide.*³⁵¹

Roman je bez zapleta, nema nikakve kontinuirane radnje, niti razvoja bazične situacije i likova, nastao prvenstveno na temelju životnoga iskustva autora.

On niže autobiografske epizode sa *zaleđenim karakterima*³⁵² pa je, kako bi zadržao čitateljsku pozornost, pribjegao humoru prvenstveno okrenutom prema samome sebi i autoironiji.³⁵³

Protagonisti ovoga romana su u urbano-ljubavnoj vezi u kojoj je element ljubavi taj koji daje smisao njihovoj egzistenciji i na kojega izravno ne utječu stvarnosni elementi. Pintarić tako kao da se bori protiv tzv. *stvarnosne prozne matrice u hrvatskoj književnosti*.³⁵⁴ Opisi seksualnih iskustava u vezi sa Ženom naglašeni su kako bi se pokazala upravo njihova *sjedinenost*.³⁵⁵

Monološki iskazi iz autorske nutrine poprimaju *esejističke značajke*³⁵⁶, dok autor ipak ne nudi nekakve *visokopolarne zaključke o ljubavi*³⁵⁷, već sve ispisuje jednostavnim stilom, ostavljajući dojam iskrenosti i proživljenosti ispisanih iskustava.

Svoje viđenje ljubavi koja je prirodno povezana s tjeskobom, koja nas muči ili stoga što je nemamo ili strahom da ćemo ju izgubiti³⁵⁸,

³⁴⁹ Darija Žilić, *Ljubav je sve*, http://kresimirpintaric.com/ljubav_je_sve/index.html, 12. 11. 2007.

³⁵⁰ Ibid. pod 348.

³⁵¹ Ibid. pod 349.

³⁵² Ibid. pod 338.

³⁵³ Ibid. pod 346.

³⁵⁴ Jagna Pogačnik, *Pisac koji ne želi biti macho*, http://kresimirpintaric.com/ljubav_je_sve/index.html, 12. 11. 2007.

³⁵⁵ Usp. ibid. pod 336., str. 197.

³⁵⁶ Bozzo, Recenzije, *Krešimir Pintarić: Ljubav je sve*, <http://www.lupiga.com/knjige/opsirnije.php?id=3929>, 12. 11. 2007.

³⁵⁷ Ana Grbac, *Ljubav je sve*, http://kresimirpintaric.com/ljubav_je_sve/index.html, 12. 11. 2007.

³⁵⁸ Marinko Koščec, *Napisat ću 44 romana i objaviti ih kod isto toliko nakladnika*, 23. 2. 2006., http://www.jutarnji.hr/kultura_i_zivot/knjizevnost/c/art-2006.2.23.razgovor_koscec.13395.jl, 17. 11. 2007.

Marinko Koščec ispisuje na stranicama romana *To malo pijeska na dlanu*. U roman je uvrstio i lako prepoznatljive likove iz javnog života, budući da je njegovo mišljenje kako *simbioza stvarnosti i književnosti ne utječe pogubno na književnost*.³⁵⁹ Postupkom *eksplicitne implicitnosti*³⁶⁰ preko svojih je protagonista izrekao svoja razmišljanja o nakladničkim kućama, njihovim urednicima i zaposlenicima te načinu rada umjetničkih akademija. No, ovaj je roman u osnovi ipak ljubavni, a ta se njegova tendencija razotkriva nakon 150-e stranice te u njemu prepoznamo tzv. *skrivenu priču*.³⁶¹ Dva neimenovana pripovjedača, jedno drugom su *fiktivni adresati*³⁶², a unutarnji monolozi u kojima se razotkrivaju aspekti njihove ljubavne veze čine osnovnu strukturu ovoga proznog djela. Međutim, *i to što ispisuju funkcionira kao neka vrsta kompenzacije za ono što nisu uspjeli jedno drugom izgovoriti*³⁶³, a recipijentu omogućuje suživljavanje i razumijevanje dubljeg emocionalnog odnosa dvoje glavnih protagonista. Riječ je o neprilagođenim, unutar sebe rascijepljenim individuama koje su sklone promišljanjima o sebi i svijetu oko sebe. Nakon što njihove polovice kroz ljubavni odnos dosegnu svoj zajednički *singularitet*³⁶⁴, opet se vraćaju svojim samoćama jer *tjeskoba*, koja prožima cjelokupno djelo, *pojavljuje se najčešće kada zaljubljeni subjekt zbog ove ili one neizvjesnosti osjeća kako ga obuzima strah od neke opasnosti, povrede ili napuštanja voljenog bića*.³⁶⁵ Nakon vrhunca u vezi dotaknutoj i na duhovnoj i na fizičkoj razini u vrlo kratkom roku, slijedi strah od kraha pa se nakon završetka ljubavnog odnosa protagonisti na neki način samokažnjavaju, odnosno slijedi *askeza koja se javlja u zaljubljenog subjekta zato što se osjeća krivim prema voljenom biću*.³⁶⁶ Tako glavni lik spas od nesretne ljubavi i mogućnost njezina preživljavanja pronalazi u bijegu kao rješenju *problema socijalizacije urbanog intelektualca*. Koščec se stilski oslanja na iskustva *francuskog egzistencijalizma*³⁶⁷, a Velimir Visković ga uspoređuje s našim

³⁵⁹ Ibid. pod 358.

³⁶⁰ Damir Radić, *M. Koščec: 'To malo pijeska na dlanu'*, 22. 3. 2006., www.tportal.hr/kultura/knjige/page/2006/03/22/0258006.html -85k -, 17. 11. 2007.

³⁶¹ Ibid. pod 360.

³⁶² Svjetlana Sumpor, *Tako blizu, a tako daleko*, 11. 5. 2006.,

<http://www.matica.hr/Vijenac/vijenac301.nsf/AllWebDocs/kritika5>, 12. 11. 2007.

³⁶³ Jagna Pogačnik, *Proza poslije FAK-a*, Profil, Zagreb, 2006., str. 144

³⁶⁴ Božidar Alajbegović, *Tri moje kritike u novom broju Teme*, 10. 8. 2006.,

<http://knjigoljub.blog.hr/2006/08/1621420030/tri-moje-kritike-u-novom-broju-teme.html>, 17. 11. 2007.

³⁶⁵ Ibid. pod 336., str. 39

³⁶⁶ Ibid. pod 336., str. 42

³⁶⁷ Ibid. pod 363., str. 145

mediteranskim modernistima, Rankom Marinkovićem i Slobodanom Novakom, s kojima dijeli reflektivnost i esejizam.³⁶⁸

Ivica Prtenjača svoju poeziju i svoju prozu piše iz autobiografskih ishodišta, ali dvama različitim iskustvima i preko dvije različite emocije. Roman *Dobro je, lijepo je*, kao i roman *Ljubav je sve*, mogao bi se tumačiti i prema autobiografskom ključu, odnosno kao *moгуća autobiografija*.³⁶⁹ Autor je svoj roman strukturirao tako što je neke elemente iz svoje biografije nadgradio na fiktivnu priču. Kritika će reći kako *junak ovoga romana nema partnericu, stoga ni u samome romanu nije dovoljno razrađena motivacija ljubavnog zapleta*³⁷⁰, karakteristična za žanr ljubavnog romana. Ipak, ovaj je roman okarakteriziran kao ljubavni, iako opisuje samo jednu sekvencu iz pripovjedačeva života u kojoj upoznaje maloljetnu susjedu Emu Carević i s njom započinje ljubavno-seksualnu vezu. Kada bismo taj odnos usporedili sa sličnim iz Nabokovljeva romana *Lolita*, uvidjeli bismo kako je iskustvo (zabranjene) seksualnosti doživjelo svoju revoluciju. *Krajem 20. stoljeća ideja ljubavi doživjela je svoj apokaliptični kraj u erotskim kompjuterskim igrama i svlačenju intime u realističkim showovima*.³⁷¹ Glavni lik u romanu ipak je 'junak našega doba', urbani intelektualac određen tranzicijskom i posttranzicijskom zbiljom, jedan od rijetkih u hrvatskoj književnosti koji sluša Treći program, ali ga to ne odvodi u intelektualistička prenemaganja o vlastitoj egzistenciji. On je muškarac koji priznaje da plače, da griješi i sanjari i koji donosi mnogo zaključaka, a premalo odluka, što je nešto potpuno novo u hrvatskoj književnosti.³⁷²

Ljubav kao pasiju i kodiranu intimnost³⁷³ najbolje možemo prepoznati upravo u Baretićevu romanu *Pričaj mi o njoj*. U dijalogu ljubavi i razuma u kojem se ljubav ponaša prema vlastitim zakonima, a razum ju pokušava razoružati snažnijim argumentima, krajnja je posljedica ipak konflikt. Ovaj roman ima zaplet i radnja ima kompoziciju, međutim,

³⁶⁸ Usp. Marinko Koščec, *To malo pijeska na dlanu*, Profil, Zagreb, 2005.

³⁶⁹ Usp. Helena Sablić Tomić, *Intimno i javno: suvremena hrvatska autobiografska proza*, Zagreb, Naklada Ljevak, 2002., str. 50

³⁷⁰ Božidar Alajbegović, *Prijehavši u Zagreb*, 3. 8. 2007., www.kupus.net/dobroje-lijepoje.htm - 14k -, 2. 10. 2007.

³⁷¹ Dubravka Oraić Tolić, *Muška moderna, ženska postmoderna*, Naklada Ljevak, Zagreb, 2005., str. 225

³⁷² Jadranka Pintarić, *Tajni recept za sreću*, 30. 6. 2006., www.nacional.hr/articles/view/26151/-41k-, 2. 10. 2007.

³⁷³ Ibid. pod 337.

neprestano inzistiranje na uvlačenje u radnju treće osobe u odsutnosti, rezultira neuvjerljivošću i apsurdnim situacijama. Postratna i posttranzicijska pozadina radnje veoma je značajna u samom tematiziranju ljubavne problematike romana jer je upravo rat na neki način omogućio ljubav koju se doživljava i o kojoj se govori. Baretićev pokušaj promjene diskursa nakon velikog uspjeha *Osmog povjerenika*, i ispisivanje melodrame u dijalektološkoj i žargonskoj raznovrsnosti³⁷⁴, mogao bi i ostati tek pokušaj.

Autori muškog ljubavnog romana su se dakle poslužili *ženskim pismom*, što će reći da u ovo naše *virtualno doba*³⁷⁵ nestaju razlike između muškog i ženskog pisma, te nastaje nova era kodiranja intimnosti koja oslikava promjene u ljubavnom kôdu muških autora kao načinu pomoću kojega se ruše stereotipi koji zadiru u identitet te se tako stvara neka nova varijanta ljubavne proze u suvremenoj hrvatskoj književnoj produkciji.

³⁷⁴ Jadranka Pintarić, *Predložak za sapunicu*, 17. 3. 2007., www.nacional.hr/articles/view/32498/-38k-, 2. 10. 2007.

³⁷⁵ Ibid. pod 371.

IV. dio: *INFRASTRUKTURA*

VI. LITERATURA

IZVORI:

1. Andrić, Stanko, *Simurg*, Zagreb, 2004.
2. Aničić, Martina, *Nebeska košarka*, Zagreb, 2004.
3. Aralica, Ivan, *Psi u trgovištu*, Zagreb, 1979.
4. Barbieri, Veljko, *Trojanski konj*, Zagreb, 1980.
5. Benošić, Valentin, *Sanatorij*, Vinkovci, 1964.
6. Benošić, Valentin, *Ponoćne ruže*, Slavonski Brod, 1966.
7. Benošić, Valentin, *Odavde do smrti*, Slavonski Brod, 1967.
8. Benošić, Valentin, *U okovima*, Slavonski Brod, 1969.
9. Biga, Vesna, *Autobusni ljudi*, Zagreb, 1999.
10. Blažetin, Stjepan, *Porcija besmisla*, 2003.
11. Brkljačić, Mario, *Gledaj me u oči*, Zagreb, 2004.
12. Bukowski, Charles, *Bludni sin*, Beograd, 1987.
13. Bulić, Vlado, *Putovanje u srce hrvatskog sna*, Zagreb, 2006.
14. Bulić, Vlado, *Pušiona*, Zagreb, 2006.
15. Bušić, Julienne Eden, *Ljubavnici i luđaci*, Zagreb, 1995.,
16. Crnković, Zlatko, *Knjige mog života*, Zagreb, 1998.
17. Cvetnić, Ratko, *Kratki izlet*, Zagreb, 1997.
18. Cvitan, Dalibor, *Polovnjak*, Zagreb, 1985.
19. Čegec, Branko, *Ekrani praznine*, Zagreb, 1992.
20. Čegec, Branko, *Eros-Europa-Arafat*, Zagreb, 1980.
21. Čegec, Branko, *Fantom slobode*, Zagreb, 1994.
22. Čegec, Branko, *Presvlačenje avangarde*, Zagreb 1983.
23. Čegec, B., Mićanović, M., Karuza, S., *Tri krokodila*, Zagreb, 2005.
24. Čorak, Željka, *Krhotine – prilog poznavanju hrvatske provincije u devetnaestom stoljeću*, Zagreb, 1991.
25. Čuić, Stjepan, *Lule mira*, Zagreb, 1994.
26. Ćurić, Mirko, *Povratak u doba jazza*, Vinkovci, 1996.
27. Domić, Ljiljana, *Šest smrti Veronike Grabar*, Zagreb, 1984.
28. Drakulić, Slavenka, *Kako smo preživjeli komunizam*, Zagreb, 1997.
29. Ferić, Zoran, *Anđeo u ofsajdu*, Zagreb, 2000.
30. Glamuzina, Drago, *Mesari*, Zagreb, 2000.
31. Glavašević, Siniša, *Priče iz Vukovara*, Zagreb, 1992.
32. Boris Gregorić, *Teorijska gramatika*, Zagreb, 1989.
33. Gromača, Tatjana, *Nešto nije u redu?*, Zagreb, 2000.
34. Habjan, Stanislav, *Nemoguća varijanta*, Zagreb, 1984.
35. Jarnević, Dragojla, *Dnevnik*, priredila Irena Lukšić, Karlovac, 2000.

36. Jendričko, Slavko, *Crvena planeta*, Sisak, 1985.
37. Jendričko, Slavko, *Hrvatska sfinga*, Sisak/Kranj, 1995.
38. Jendričko, Slavko, *Kada prah ustaje*, Sisak, 2005.
39. Jendričko, Slavko, *Naslov*, Rijeka, 1983.
40. Jendričko, Slavko, *Nepotpune dimenzije*, Sisak, 1969.
41. Jendričko, Slavko, *Novčić za Harona*, Sisak, 1995.
42. Jendričko, Slavko, *Orguljaš na kompjutoru*, Sisak, 1999.
43. Jendričko, Slavko, *Podzemni Orfej*, Zagreb, 2001.
44. Jendričko, Slavko, *Ponoćna kneževina*, Sisak, 1974.
45. Jendričko, Slavko, *Proroci, novci, bombe*, Zagreb, 1986.
46. Jendričko, Slavko, *Svečanost glagoljice*, Sisak, 1989.
47. Jendričko, Slavko, *Tatari kopita*, Sisak, 1980.
48. Jendričko, Slavko, *To si ti*, Zagreb, 1995.
49. Jendričko, Slavko, *Zimska katedrala*, Zagreb, 1998.
50. Jergović, Miljenko, *Dvori od oraha*, Zagreb, 2003.
51. Jergović, Miljenko, *Inšallah Madona, inšallah*, Zagreb, 2004.
52. Jergović, Miljenko, *Mama Leone*, Zagreb, 1999.
53. Jergović, Miljenko, *Naci bonton*, Zagreb, 1998.
54. Jurković, Edi / Ogurlić, Dragan, *Paralelni slalom*, Rijeka, 1988.
55. Karakaš, Damir, *Kino Lika*, Zagreb, 2001.
56. Karakaš, Damir, *Kombetari*, Zagreb, 2000.
57. Karuza, Senko, *Busbuskalai*, Zagreb, 1997.
58. Karuza, Senko, *Ima li života prije smrti*, Zagreb, 2005.
59. Karuza, Senko, *Vodič po otoku*, Zagreb, 2005.
60. Kevo, Mladen, *Rat za Hrvatsku*, Vinkovci/Osijek, 1992.
61. Kušan, Ivan, *Toranj*, Zagreb, 1971.
62. Ladik, Katalin, *Ballada az ezüstbicikliről* (Balada o srebrnom biciklu) s gramofonskom pločom, N. Sad, 1969.
63. Ladik, Katalin, *Elindultak a kis piros bulldózerek* (Krenuše mali crveni buldožeri), N. Sad, 1971.
64. Ladik, Katalin, *Mesék a hétfejű varrógépről* (Bajke o sedmoglavoj šivačkoj mašini), N. Sad, 1978.
65. Ladik, Katalin, *Ikarosz a metrón* (Ikar u metrou), N. Sad, 1981.
66. Ladik, Katalin, *Poesie erotiche* (prev. na talijanski Giacomo Scotti) La Sfinge, 1983.
67. Ladik, Katalin, *A parázna söprű – Bludna metla* (dvojezično izd. Prev. J. Šalgo, A. Vicko), 1984.
68. Ladik, Katalin, *Erogen zoon* (prev. J. Šalgo, A. Vicko, K. Ladik, S. Radulović), Novi Sad, 1987.
69. Ladik, Katalin, *Kiűzetés* (Izgon), Budimpešta, 1988.
70. Ladik, Katalin, *Stories of the Seven-headed Machine* (prev. na engleski E. B. Racz), N.C. USA, 1992.
71. Ladik, Katalin, *Jegyesség* (Zaručništvo), Budimpešta, 1994.

72. Ladik, Katalin, *A négydimenziós ablak* (Četverodimenzionalni prozor), Budimpešta, 1988.
73. Ladik, Katalin, *Poesie* (prev. na francuski K. Kluge, T. Tardos, C. Maillard), Marseille, 1999.
74. Lederer, Ana, *Dobre slučajnosti*, Zagreb, 1994.
75. Majetić, Alojz, *Čangi*, Zagreb, 1963.
76. Maleš Branko, *Biba Posavec*, Zagreb, 1996.
77. Maleš Branko, *Crveni zec*, Zagreb, 1989.
78. Maleš Branko, *Goethe u samoposluživanju*, Zagreb, 1988.
79. Maleš Branko, *Male ljubavi*, Zagreb, 2000.
80. Maleš Branko, *Praksa laži*, Zagreb, 1986.
81. Maleš Branko, *Trickster*, Zagreb, 1997.
82. Maleš, Branko, *Razlog za Razliku*, Zagreb, 2002.
83. Maleš, Branko, *Placebo*, Zagreb / Osijek, 1992.
84. Maleš, Branko, *Tekst*, Zagreb, 1978.
85. Maleš, Branko, *Treniranje države*, Zagreb, 1994.
86. Mandić, Igor, *Što, zapravo, hoće te žene?*, Varaždin, 1985.
87. Maruna, Boris, *Otmičari ispunjena sna*, Zagreb, 1995.
88. Matan, Branko, *Domovina je teško pitanje*, Zagreb, 1998.
89. Matanović, Julijana, *Bilješka o piscu*, Zagreb, 2000.
90. Matanović, Julijana, *Laura nije samo anegdota*, Zagreb, 2005.
91. Matanović, Julijana, *Prvo lice jednine*, Zagreb, 1997.
92. Matanović, Julijana, *Zašto sam vam lagala*, Zagreb, 1998.
93. Mehmedinović, Semezdin, *Sarajevo Blues*, Zagreb, 1995.
94. Meršinjak, Saša, *Predstave na granici*, Zagreb, 1978.
95. Mićanović, Krešimir, *Dok prelazim asfalt*, Zagreb, 1988.
96. Mićanović, Krešimir, *Treba se kretati*, Zagreb, 2005.
97. Mićanović, Krešimir, *Vrtlar*, 1994.
98. Mićanović, Miroslav, *Trajekt*, Zagreb, 2004.
99. Miller, Henry, *Rakova obratnica*, Rijeka, 1978.
100. Miloš, Damir, *Nabukodonozor*, Zagreb, 1995.
101. Mirković, Alenka, *91, 6 MHz, Glasom protiv topova*, Zagreb, 1997.
102. Mraović, Simo, *Konstantin Bogobojazni - manjinski roman*, Zagreb, 2007.
103. Mraović, Simo, *Varaj me nježno*, Zagreb, 2006.
104. Mrkonjić, Zvonimir, *Maslina u čistopisu*, Zagreb, 2003.
105. Oraić Tolić, Dubravka, *Književnost i sudbina*, 1995.
106. Oraić Tolić, Dubravka, *Palindropska apokalipsa*, Zagreb, 1996.
107. Orešković, Darko, *Odrastanje*, Zagreb, 1999.
108. Pandžić, Kornelija, *Čuvari praga*, Zagreb/Osijek, 1995.
109. Pantić, Mihajlo, *Aleksandrijski sindrom*, Beograd, 1987.
110. Pavičić, Jurica, *Ovce od gipsa*, Zagreb, 1998.
111. Pavličić, Pavao, *Dunav*, Zagreb, 1990.
112. Pavličić, Pavao, *Kako preživjeti mladost*, Zagreb, 1998.
113. Pavličić, Pavao, *Kruh i mast*, Zagreb, 1996.

114. Pavličić, Pavao, *Nevidljivo pismo*, Zagreb, 1993.
115. Pavličić, Pavao, *Rukoljub*, Zagreb, 1995.
116. Pavličić, Pavao, *Šapudl*, Zagreb, 1995.
117. Pavličić, Pavao, *Vodič po Vukovaru*, Zagreb, 1997.
118. Pavlović, Boro, AGM, Zagreb, 1971.
119. Pavlović, Boro, *Album vedrine*, Zagreb, 2005.
120. Pavlović, Boro, *Animalije u umjetnosti*, Zagreb, 1954.
121. Pavlović, Boro, *Dobro jutro*, Zagreb, 1943.
122. Pavlović, Boro, *Fidelio*, Zagreb, 1952.
123. Pavlović, Boro, *Hommage à mon ami*, Zagreb, 1993.
124. Pavlović, Boro, *Izabrane pjesme*, Zagreb, 1985.
125. Pavlović, Boro, *Jesenas i danas*, Zagreb, 1954.
126. Pavlović, Boro, *Jutro u travnju*, Zagreb, 1955.
127. Pavlović, Boro, *Konj i kola*, Zagreb, 1954.
128. Pavlović, Boro, *Korzo*, Zagreb, 1956.
129. Pavlović, Boro, *Kratke priče*, Zagreb, 1954.
130. Pavlović, Boro, *Lipa*, Zagreb, 1977.
131. Pavlović, Boro, *Ljepota riječi*, Zagreb, 2006.
132. Pavlović, Boro, *Majalis*, Zagreb, 1962.
133. Pavlović, Boro, *Mliječna staza*, Zagreb, 1960.
134. Pavlović, Boro, *Mrav*, Zagreb, 1952.
135. Pavlović, Boro, *Na blagoslovljenom vjetru*, Zagreb, 1943.
136. Pavlović, Boro, *Nepoznate*, Zagreb, 1997.
137. Pavlović, Boro, *Nin*, Zagreb, 1969.
138. Pavlović, Boro, *Novina*, Zagreb, 1954.
139. Pavlović, Boro, *Oda mladosti*, Zagreb, 1992.
140. Pavlović, Boro, *Pariz*, Zagreb, 1956.
141. Pavlović, Boro, *Pas*, Zagreb, 1954.
142. Pavlović, Boro, *Poezija*, Zagreb, 1945.
143. Pavlović, Boro, *Portreti*, Zagreb, 1955.
144. Pavlović, Boro, *Slikovnica*, Zagreb, 1953.
145. Pavlović, Boro, *Stadion*, Zagreb, 1955.
146. Pavlović, Boro, *Stara Lika*, Zagreb, 1955.
147. Pavlović, Boro, *Tišina*, Zagreb, 1951.
148. Pavlović, Boro, *Ugodna pripovijest*, Zagreb, 2003.
149. Pavlović, Boro, *Vreva*, Zagreb, 1953.
150. Pavlović, Boro, *Traktor*, Zagreb, 1953.
151. Pavlović, Boro, *Tresnia*, Zagreb, 1990.
152. Pavlović, Boro, *Velesajam*, Zagreb, 1955.
153. Pavlović, Boro, *Velika ljubav*, Zagreb, 1977.
154. Pavlović, Boro, *Zadarske elegije*, Zagreb, 1954.
155. Pavlović, Boro, *Zemlja*, Zagreb, 1952.
156. Peričić, Helena, *O Riđanu, Petru i Pavlu*, Zagreb, 2006.
157. Perišić, Robert, *Možeš pljunuti onoga tko bude pitao za nas*, Zagreb, 1999.

158. Pintarić, Krešimir, *Commedia*, Zagreb/Osijek, 2002.
159. Pintarić, Krešimir, *Divovski koraci*, Zagreb, 2001.
160. Pintarić, Krešimir, *Ljubav je sve*, Zagreb, 2005.
161. Pintarić, Krešimir, *Rebeka mrzi kada kokoši trče bez glave*, Osijek, 2003.
162. Pintarić, Krešimir, *Tour de force*, Zagreb, 1997.
163. Popović, Edo, *Izlaz Zagreb jug*, Zagreb, 2003.
164. Popović, Edo, *Kameni pas*, Zagreb, 2001.
165. Popović, Edo, *Koncert za tequilu i apaurin*, Zagreb, 2002.
166. Popović, Edo, *Plesačica iz Blue Bara*, Zagreb, 2004.
167. Popović, Edo, *San žutih zmija*, Zagreb, 2000.
168. Prica, Čedo, *Bilježnice namjernog sjećanja*, Zagreb, 1996.
169. Quorum, br.1, 1985. – Edurad Popović, *Mjesečari*
170. Quorum, br.2, 1985. – Mate Bašić, *Voyage au bout de la nuit*; Vesna Dye, *Posjet gospođice Virginije*; Nevenka Lončarić, *Zapis o rađanju*; Boris Bakal, *Muškarci se brže kvare / Laka priča*; Edi Jurković, *Nestanak Marije Štrajh*; Vedran Mihletić, *Simplom express*
171. Quorum, br.3, 1985. – Edo Budiša, *Otvorio sam vrata / Dobar večer / Tajanstveni obred*
172. Quorum, br. 4-5, 1986. – Damir Miloš, *Pas*; Nikola Petković, *Letači*
173. Quorum, br. 6, 1986. – Eduard Popović, *Pjesma zaboravljenog telefona*,
174. Quorum, br. 1-2, 1987. – Mate Bašić, *Led & dugi marš*; Bojan Mušćet, *Out memoriam*
175. Quorum, br. 3-4, 1987. – Boris Bakal, *Dan za predsjednika*
176. Quorum, br. 6-7, 1987. – Eduard Popović, *San žutih zmija / Algebra žeđi / Amok cafe / Fotokopija virusa / Sound kristalne ampule / Sestra morfija*; Rene Matoušek, *Zeleni plakat*
177. Quorum, br., 1, 1988. – Velibor Čolić, *Patetična priča o leptirima i o bijelom vjenčanju u zoru*; Dražen Karaman, *Ja i moj bombarder / In nuce / Istinite priče 22. deo*
178. Quorum, br. 2, 1988. – Mladen Kožul, *Zalogaj / Ulomak razgovora s čitaoцем u belgijskom baru u Kairu*; Krešimir Mićanović, *On ima milijun stanovnika / Odustnost*; Zorica Radaković, *Nema 1988.- Hrvoje Pejaković, Teze za udžbenik suvremene povijesti*; Davor Pahić, *Moj krug / Olabavi*; Dražen Karaman, *Portert umjetnika kao alpskog pastira*
179. Quorum, br. 3, 1988. – Hrvoje Pejaković, *Teze za udžbenik suvremene povijesti*; Davor Pahić, *Moj krug / Olabavi*; Dražen Karaman, *Portert umjetnika kao alpskog pastira*
180. Quorum, br. 5, 1988. – Marinela, *Grofovi su rasturili crkvena zvona više onog jakog svjetla*; Jasna Denona, *Smokva*
181. Quorum, br. 5-6, 1989. – Velibor Čolić, *Sablazno čudan i kratak život Amadea Modlgiiana / Pariz i kiša / Mak i san / Strah i san / Strah i san (I) / Prijatelj i porota (I) / Jutro i glad (I) / Karmelita i djeca*; Borislav Vujčić, *Močvara*; Marinela, *O crnim i bijelim suzama*; Alenko Prpić, *Nestajanje*; Delimir Rešicki, *Bajka*; Damir Miloš, *Kriminalistička priča*; Branka

- Sljepčević, *Haustor s ovalom od šarenog stakla*; Carmen Klein, *Život je u bojama*; Lea Bauman, *Nestanak legendi*; Natali Cerin, *Ja sam dobro i imam zatvorene oči / Ja hoću da mi kupite razgovor! / Evocirali smo prošlost i narančasto / Sve je bilo tako kabarevolterično / Biljke koje vole klasiku / Možda bi breskve shvatile / Tebe crtam / Blue velvet*
182. Radaković, Zorica, *Bit će rata*, Čakovec, 1990.
 183. Radaković, Zorica, *Svaki dan je sutra*, Zagreb, 1984.
 184. Radmilović, Marijana, *Portreti nepoznatih žena*, Drenovci, 1998.
 185. Rem, Goran, *Čitati Hrvatsku*, Zagreb, 1994.
 186. Rešicki, Delimir, *Ogledi o tuzi*, Zagreb/Osijek, 1995.
 187. Rešicki, Delimir, *Sagrada familia*, Zagreb - Osijek, 1993.
 188. Rogić Nehajev, Ivan, *Lučke pjesme za pjevanje i recitiranje i druge nerazumljive pjesme*, Rijeka, 1980.
 189. Rogić Nehajev, Ivan, *Odlazak s Patmosa*, Zagreb, 1971.
 190. Rogić Nehajev, Ivan, *Osnove uranometrije*, Zagreb 1994.
 191. Rogić Nehajev, Ivan, *Pjesme o imenima, ženama i drugom*, Rijeka, 1985.
 192. Rogić Nehajev, Ivan, *Sredozemlje sedmi put*, Zagreb, 1999.
 193. Rukavina, Dario, *Buddha u supermarketu*, Zagreb, 2006.
 194. Sajko, Ivana, *Žena – bomba*, Zagreb, 2004.
 195. Savičević Ivančević, Olja, *Nasmijati psa*, Zagreb, 2006.
 196. Sever, Josip, *Diktator*, Zagreb, 1969.
 197. Simić, Roman, *Mjesto na kojem ćemo provesti noć*, Zagreb, 2000.
 198. Slamnig, Ivan, *Aleja poslije svečanosti*, Zagreb, 1956.
 199. Slamnig, Ivan, *Analecta*, Zagreb, 1971.
 200. Slamnig, Ivan, *Bolja polovica hrabrosti*, Zagreb, 1972.
 201. Slamnig, Ivan, *Disciplina mašte*, Zagreb, 1965.
 202. Slamnig, Ivan, *Dronta*, Zagreb, 1981.
 203. Slamnig, Ivan, *Firentinski capriccio*, Rijeka, 1986.
 204. Slamnig, Ivan, *Izabrana djela*, Zagreb, 1983.
 205. Slamnig, Ivan, *Limb*, Zagreb, 1973.
 206. Slamnig, Ivan, *Naronska siesta*, Zagreb, 1963.
 207. Slamnig, Ivan, *Neprijatelj*, Zagreb, 1959.
 208. Slamnig, Ivan, *Odron*, Zagreb, 1956.
 209. Slamnig, Ivan, *Povratnik s mjeseca*, Zagreb, 1964.
 210. Slamnig, Ivan, *Ranjeni tenk*, Zagreb, 2000.
 211. Slamnig, Ivan, *Relativno naopako*, Zagreb, 1988.
 212. Slamnig, Ivan, *Sed scholae*, Zagreb, 1987.
 213. Slamnig, Ivan, *Sedam pristupa pjesmi*, Rijeka, 1986.
 214. Stahuljak, Višnja, *Sjećanja*, Zagreb, 1995.
 215. Stojan, Slavica, *Priča po Pavlu*, Zagreb, 1993.
 216. Stojević, Milorad, *Balade o Josipu*, Rijeka, 1997.
 217. Stojević, Milorad, *Došljak iz knjige*, Rijeka, 1997.
 218. Stojević, Milorad, *Firentinski poljubac*, Zagreb, 1990.
 219. Stojević, Milorad, *Iza štita*, Zagreb, 1971.

220. Stojević, Milorad, *Klonda*, Zagreb, 2003.
221. Stojević, Milorad, *Knjižica o podrupku*, Crikvenica, 1999.
222. Stojević, Milorad, *Korzo*, Crikvenica, 1999.
223. Stojević, Milorad, *Krucifiks*, Zagreb, 2004.
224. Stojević, Milorad, *Ličce*, Zagreb, 1974.
225. Stojević, Milorad, *Litvanski erotski srp*, Zagreb, 1974.
226. Stojević, Milorad, *Moj kućni mandarin*, Zagreb, 2000.
227. Stojević, Milorad, *Orgija za madonu*, Beograd, 1986.
228. Stojević, Milorad, *Perivoj od slova*, Zagreb, 1996.
229. Stojević, Milorad, *Ponterosso*, Rijeka, 2000.
230. Stojević, Milorad, *Primeri vežbanja ludila ili Janko Polić Kamov na putu u Barcelonu*, Zagreb, 1981.
231. Stojević, Milorad, *Prostrijelne rane & other poems*, Zagreb, 2001.
232. Stojević, Milorad, *Rime amorose*, Rijeka, 1984.
233. Stojević, Milorad, *Tatarski zajutrak*, Zagreb, 2002.
234. Stojević, Milorad, *Višeci vrtovi*, Rijeka, 1979.
235. Šoljan, Antun, *Kratki zapis umjesto autobiografije*, Telegram, Zagreb, 27. ožujka, 1970.
236. Šoljan, Antun, *Luka*, Zagreb, 1996.
237. Tomčić, Slavica, *Brdo od marmelade*, Osijek, 1999.
238. Tribuson, Goran *Rani dani*, Zagreb, 1998.
239. Tribuson, Goran *Trava i korov*, Zagreb, 1999.
240. Ugrešić, Dubravka, *Američki fikcionar*, Zagreb, 1993.
241. Ugrešić, Dubravka, *Kultura laži*, Zagreb, 1997.
242. Ugrešić, Dubravka, *Ministarstvo boli*, Zagreb, 2004.
243. Vladović, Borben, *Balkonski prostor*, Zagreb, 1970.
244. Vladović, Borben, *3x7=21*, Split, 1973.
245. Vojnić Purčar, Petko, *Crvenokošci*, Osijek, 2004.
246. Vrabec, Predrag, *Juriš lake konjice*, Zagreb, 1987.
247. Vrkljan, Irena, *Pod crvenim zidom*, Zagreb, 1994.
248. Vuković, Tvrtko, *Slijeganje ramenima*, Zagreb, 1995.
249. Zajec, Tomislav, *Soba za razbijanje*, Zagreb, 1998.
250. Zlatar, Andrea, *Veliko spremanje: zapisi učene domaćice*, Zagreb, 1993.

LITERATURA:

A) OPĆA

1. Aristotel, *O pjesničkom umijeću*, prijevod Zdeslav Dukat, Zagreb, 1983.
2. Auerbach, E., *Mimesis*, Beograd, 1968.
3. Baudrillard, Jean, *Simulacija i zbilja*, Zagreb, 2001.
4. Beker, Miroslav, *Suvremene književne teorije*, Zagreb, 1999.
5. Biti, Vladimir, *Pojmovnik suvremene književne teorije*, 1997.
6. Brešić, Vinko, *Autobiografije hrvatskih pisaca*, Zagreb, 1997.
7. Calinescu, Matei, *Lica moderniteta*, Zagreb, 1988.

8. Certeau, M., *Invencija svakodnevice*, Zagreb, 2002.
9. Ejhenbaum, Boris, *Književnost*, Beograd, 1972.
10. Flaker, Aleksandar, *Umjetnička proza*, u: *Uvod u književnost*, Zagreb, 1983.
11. Foster, Edgara M., *Aspect of the Novel*
12. Frangeš, Ivo, *Povijest hrvatske književnosti*, Zagreb, 1987.
13. Frye, Northon, *Anatomija kritike*, Zagreb, 1979.
14. Gauss, Karl-Markus, *Uništenje Srednje Europe*, Zagreb, 1993.
15. *Hrvatska enciklopedija*, Zagreb, 1999.
16. Jauss, Hans Robert, *Estetika recepcije*, Beograd, 1976.
17. Kayser, Wolfgang, *Jezičko umetničko delo*, Beograd, 1973.
18. Markiewicz, Henryk, *Nauka o književnosti*, Beograd, 1974.
19. Milanja, Cvjetko, *Hrvatski roman, 1945.-1995.*, Zagreb, 1997.
20. Milanja, Cvjetko, *Hrvatsko pjesništvo od 1950. do 2000.*, I, II, III, Zagreb, 2000.-2003.
21. Nemeč, Krešimir, *Povijest hrvatskog romana III*, Zagreb, 2003.
22. Slamnig, Ivan, *Svjetska književnost zapadnog kruga*, Zagreb, 1971.
23. Solar, Milivoj, *Ideja i priča*, Zagreb, 1973.
24. Solar, Milivoj, *Povijest svjetske književnosti*, Zagreb, 2003.
25. Solar, Milivoj, *Teorija književnosti*, Zagreb, 1977.
26. Šicel, Miroslav, *Hrvatska književnost 19. i 20. stoljeća*, Zagreb, 1997.
27. Šicel, Miroslav, *Stvaraoci i razdoblja*, Zagreb, 1971.
28. Tomaševski, Boris, *Teorija književnosti*, Beograd, 1972.
29. Wellek, Rene / Warren, Austin, *Teorija književnosti*, Beograd, 1965.

B) POSEBNA

1. *Antologija hrvatskog književnog eseja XX. stoljeća*, priredio Miroslav Šicel, Zagreb, 2002.
2. *Antologija hrvatskoga pjesništva: od davnina pa do naših dana*, sastavio Ante Stamač, Zagreb, 2007.
3. Bačić, Krešimir, *Poštari lakog sna*, Quorum, 2/3., 1996.
4. Biti, Vladimir, *Beznadnost, razlika i žudnja*, Republika, 7-8, 1999.
5. Biti, Vladimir, *Dekonstrukcija i feministička kritika*, Republika, 9-10, 1999.
6. Biti, Vladimir, *Strano tijelo pripovijesti*, 2000.
7. Boban, Vjekoslav, *Nešto u tim pričama*, pogovor knjizi Stanislava Habjana *Nemoguća varijanta*, Zagreb, 1984.
8. Bourdieu, Pierre, *L'illusion biographique*, Actes de la recherche en sciences sociales, 62/63., 1986.
9. Bošković Stulli, Maja, *Pričanja o životu*, Umjetnost riječi, br. 4., 1983.
10. Bošnjak, Branimir, *Rimarij konstruktivizma* (o poeziji Bore Pavlovića), *Apokalipsa avangarde*, Rijeka, 1982.,
11. Calabrese, Omar, *L'eta neobarocca*, Laterza, Roma – Bari, 1989.
12. Crnković, Gordana, *Esej žanr devedesetih*, Dubrovnik, br. 5, 1995.
13. Čegec, Branko, *Neće se dogoditi čudo*, Dubrovnik, br. 2., 1996.
14. Denegri, Jerko, *Umjetnost konstruktivnog pristupa*, Zagreb, 2000.

15. Detoni Dujmić, Dunja, *Ljepša polovica književnosti*, Zagreb, 1998.
16. Donat, Branimir, *Antologija hrvatske fantastične proze i slikarstva*, Zagreb, 1975.
17. Donat, Branimir, *Astrolab za mlade hrvatske borgesovce*, Teka br. 2, Zagreb, 1972.
18. Duda, Dean, *Kulturalni studiji – ishodišta i problemi*, Zagreb, 2002.
19. Eakin, Paul John, *Ja i kultura u autobiografiji: modeli identiteta i granice jezika*, zbornik radova *Autor, pripovjedač, lik*, priredio Cvjetko Milanja, Osijek, 2000.
20. Ekran priče_03, urednik Stjepan Balent, Zagreb, 2005.
21. *Europska kratka priča /temat*, Quorum, broj 5/6, Zagreb, 2000.
22. Flaker, Aleksandar, *Proza u trapericama*, Zagreb, 1983.
23. *Goli grad*, priredio Krešimir Bačić, Zagreb, 2003.
24. *Gordogan* br. 31, 32, 33, Zg, 1991.; br. 43-44., Zg, 1997-1998.
25. Hamburger, Kate, *Logika književnosti*, Beograd, 1988.
26. Hrvatska kratka priča – antologija priča *Večernjeg lista 1964.-1994.*, Zagreb, 1994.
27. Hutcheon, Linda, *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, Methuen, New York/ London, 1984.
28. *Isto i različito : studija i antologija pjesničkog naraštaja devedesetih*, priredio Sanjin Sorel, Zagreb, 2006.
29. Jambrešić Kirin, Renata, *Egzil i hrvatska ženska autobiografska književnost 90-tih*, Reč, 61/7, 2001.
30. Jambrešić Kirin, Renata, *Proizvodnja subjektivnosti*, Kolo, br. 3, 1999.
31. Janković, Mira, *Novela u američkoj književnosti*, Zadar, 1977.
32. Janković, Mira, *O općim oznakama novele*, Dometi, br. 11., 1980.
33. Jolles, Andre, *Jednostavni oblici*, prijevod Vladimir Biti, Zagreb, 1978.
34. Jukić, Sanja, *Transmedijalnost u poetici Delimira Rešickog*, zbornik Književni Osijek, Osijek, 1996.
35. Kilchenmann, Ruth J., *O definiciji kratke priče*, Dometi, br. 11., 1981.
36. Koskimies, Rafael, *Teorija novele*, Dometi, XIV, br. 11., 1981.
37. Kosch, Erich, *Pripovetka i pripovedanje*, Novi Sad, 1980.
38. Kovačević, Marija, *Intimna teorija romana*, Rijeka, 2000.
39. Labov, William, *Preobraženje doživljaja u sintaksu pripovjednoga teksta*, Revija, br. 2., 1984.
40. Lasić, Stanko, *Književni počeci Marije Jurić Zagorke*, Zagreb, 1986.
41. Leibowitz, Judith, *Novela kao narativni oblik*, Dometi, br. 11., 1981.
42. Lejeune, Philippe, *Autobiografija i povijest književnosti*, zbornik radova *Autor, pripovjedač, lik*, priredio Cvjetko Milanja, Osijek, 2000.
43. Lodge, David, *Načini modernog pisanja*, Zagreb, 1988.
44. Lyotard, Jean Francois, *Postmoderno stanje*, Novi Sad, 1988.
45. Mađer, Miroslav, *Slavonske minijature, antologija poezije*, Osijek, 1975.
46. Maleš, Branko, *Hrvatski poetski konstrukcionisti i dekonstrukcionisti*, Godine, br. 5/6 (1/2, 1994.)

47. Maleš, Branko, *Mlada hrvatska proza u kontekstu poslijeratne prozne produkcije*, Republika, br. 5/6., 1979.
48. Matanović, Julijana, *Hrvatski roman nakon godine 1990., Prvi slavistički kongres*, zbornik radova II., urednik: Stjepan Damjanović, Zagreb, 1997.
49. Matanović, Julijana, *Potreba za promjenom*, Republika, br. 7-8., 1987.
50. Matanović, Julijana, Bogišić, Vlaho, *Krhotine vremena - pregled proze mlađih hrvatskih pripovjedača*, Revija, br. 12. 1988.
51. Matanović-Bogišić-Bagić-Mićanović, *Četiri dimenzije sumnje*, Quorum, Zagreb, 1988.
52. Medarić, Magdalena, *Intertekstualnost u suvremenoj hrvatskoj prozi*, zbornik radova Intertekstualnost & intermedijalnost, Zagreb, 1988.
53. *Mi, ovdje*, antologija poezije, Slavonski Brod, 1966.
54. Milanja, Cvjetko, *Doba razlika*, Zagreb, 1990.
55. Milanja, Cvjetko, *Fantastički model hrvatske proze*, Mogućnosti, 7-9, 1995.
56. Milanja, Cvjetko, *Iscrpljenost paradigme moderne*, Treći program Hrvatskog radija, Zagreb, 1990.
57. Milanja, Cvjetko, *Slijepa pjege postmoderne*, Zagreb 1996.
58. Misch, Georg, *Geschichte der Autobiographie*, Frankfurt am Main, 1949.-1969.
59. MODA, povijest, sociologija i teorija mode, priredile: Mirna Cvitan-Černelić, Đurđa Bartlett, Ante Tonči Vladislavić, Zagreb, 2002.
60. Moranjak-Bramburać, Nirman, *Pojmovnik ruske avangarde*, Zagreb, 1990.
61. Morin, Edgar, *Misliti Europu*, Zagreb, 1995.
62. Mrkonjić, Zvonimir, *Međaši, antologija hrvatskog pjesništva dvadesetog stoljeća*, Zagreb, 2004.
63. Mrkonjić, Zvonimir, *Suvremeno hrvatsko pjesništvo*, Zagreb, 1971./1972.
64. *Najbolje hrvatske priče 2005.*, priredila Jagna Pogačnik, Zagreb, 2005.
65. *Najbolje hrvatske priče – 2006.*, priredio Miljenko Jergović, Zagreb, 2007.
66. Nemeč, Krešimir, *Autoreferencijalnost i romaneskna samosvijest*, zbornik radova Intertekstualnost & autoreferencijalnost, Zagreb, 1993.
67. Nemeč, Krešimir, *Problemi teorije novele*, Umjetnost riječi, br. 4., 1980.
68. Nowacki, Dariusz, *Nastavljanje i raznolikost*, Quorum, temat Europska kratka priča, br. 5/6, Zagreb 2000.
69. *Off-line, hrvatsko pjesništvo devedesetih*, priredio i uvodnu bilješku napisao Tvrtko Vuković, Quorum, 17 (2001), 5/6
70. Oraić Tolić, Dubravka, *Teorija citatnosti*, Zagreb, 1990.
71. Pavličić, Pavao, *Intertekstualnost i intermedijalnost, tipološki ogled*, zbornik, Intertekstualnost & intermedijalnost, Zagreb, 1988.
72. Pavličić, Pavao, *Književna genologija*, Zagreb, 1983.
73. Petrović, Svetozar, *Priroda kritike*, Zagreb, 1972.
74. Pieniążek, Krystyna, *Postmoderni Bog?*, u zborniku Oslamnigu, Osijek, 2003.
75. Pogačnik, Jagna, *Backstage*, Zagreb, 2002.
76. Pogačnik, Jagna, *Proza poslije FAK-a*, Zagreb, 2006.

77. Polony, Livia, *Što nam mogu reći priče o svijetu svojih pripovjedača*, Revija, br. 2. 1984.
78. Popović Radović, Mirjana, *Kratka priča i moderni prozni izraz*, Savremenik, br. 3., 1970.
79. *Postmoderna ili borba za budućnost*, priredio Peter Kemper, Zagreb, 1993.
80. *Postmoderna. Nova epoha ili zabluda?*, Zagreb, 1988.
81. Propp, Vladimir, *Morfologija bajke*, Beograd, 1979.
82. Reid, Ian, *The Short Story*, London, 1977.
83. Rem, Goran, *Poetika brisanih navodnika : aspekti metajezičnosti u suvremenom hrvatskom pjesništvu*, Zagreb, 1988.
84. Rem, Goran, *Vizualna poezija – poezija vizualne odnosno intermedijalne osjetljivosti riječi*, Zbornik-Katalog Riječi i slike, Zagreb, 1995.
85. Rem, Vladimir, *Slava Panonije, antologija poezije*, Vinkovci, 1980.
86. Rem, Vladimir, *Zaljubljenici Cibalae, antologija poezije*, Vinkovci 1976.
87. Rister, Višnja, *Ime lika*, Pojmovnik ruske avangarde 6, Zagreb, 1987.
88. Rizvanović, Nenad, *Odnjegovana emocionalnost*, Dubrovnik, br. 2., 1996.
89. Rogić, Ivan, *Figure ukročene sreće*, Zagreb, 1994.
90. Rogić, Ivan, *Ogledi i pabirci*, Zagreb, 1988.
91. Rogić, Ivan, *Peti stupanj prijenosa*, Zagreb, 1992.
92. Rogić, Ivan, *Smaragdni brid: Vukovar 91. i hrvatski identitet*, Zagreb, 1998.
93. Rogić, Ivan, *Tko je Zagreb: prinos sociološkoj analizi identiteta grada Zagreba*, Zagreb, 1997.
94. Sablić Tomić, Helena, *Intimno i javno*, Zagreb, 2003.
95. Sablić Tomić, Helena, *Montaža citatnih atrakcija*, Osijek, 1998.
96. Sablić Tomić, Helena, *Osječke kolumne 1990-tih*, zbornik Književni Osijek, Osijek, 1996.
97. *Seks&grad – nova hrvatska proza*, priredila Jagna Pogačnik, Osijek, 2004.
98. Slamnig, Ivan, *Hrvatska versifikacija*, Zagreb, 1981.
99. *Slovo razlike*, zbornik radova, Zagreb, 1970.
100. Solar, Milivoj, *Prolegomena teoriji novele*, Dometi, br. 11., 1981.
101. Stamać, Ante, *Periodizacija suvremene hrvatske književnosti*, knjižica sažetaka *Prvog hrvatskog slavističkog kongresa*, Pula, 1995.
102. Stojević, Milorad, *Kroz čiju poneštru Slamnig gladi pročelje de marolia; Oslamnigu*, zbornik izabranih radova međunarodnog znanstvenog skupa Dani Ivana Slamniga, Pedagoški fakultet, Osijek, 2003.
103. Stojević, Milorad, pogovor knjizi Ljiljane Domić, *Šest smrti Veronike Grabar*, Zagreb, 1984.
104. Stojević, Milorad, *Razdrta halucinacija*, Rijeka, 1989.
105. Suško, Mario, *Antologija američke novele XX stoljeća*, Zagreb, 1988.
106. *Svaka priča na svoj način – hrvatska ženska priča Večernji list, 1964.-2004.*, priredio Tomislav Sabljak, Zagreb, 2006.
107. *64 priče/29 redaka*, Pitanja, 1983. / Polet, 1984.
108. Šundalić, Antun, *Od rezignacije do utočišta*, Osijek, 1999.
109. Tatarin, Milovan, *Bludnica i svetica*, Zagreb, 2003.

110. Tatarin, Milovan, *Kućni prijatelj*, Zagreb, 2004.
111. *U tom strašnom času*, antologija hrvatskog pjesništva, prireditelji Ante Stamać i Ivo Sanader, Zagreb, 1991.
112. Velčić, Mirna, *Otisak priče: intertekstualno proučavanje autobiografije*, Zagreb, 1991.
113. Visković, Velimir, *Hrvatska nova proza*, Književna kritika, br. 5., 1985.
114. Visković, Velimir, *Mlada proza*, Zagreb, 1983.
115. Waugh, Patricia, *Metafiction -Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London-New York, 1990.
116. *Zbornik Mara Švel Gamiršek – kolokvij Drenovci*, urednica Vera Erl, 1997.
117. Zima, Zdravko, *Druga strana biografije* u knjizi Irene Vrkljan Berlinski rukopis, Zagreb, 1988.
118. Zlatar, Andrea, *Autobiografija u Hrvatskoj: Nacrt povijesti žanra i tipologija narativnih oblika*, Zagreb, 1998.
119. Zlatar, Andrea, *Tekst, tijelo, trauma – ogledi o suvremenoj ženskoj prozi*, Zagreb, 2004.
120. Zlatar, Andrea, *U obranu budućnosti*, zbornik radova: U obranu budućnosti, Zagreb, 1999.

VII. SUMMARY

MODERN CROATIAN LITERATURE: POETRY AND SHORT STORY

University textbook by Helena Sablić Tomić and Goran Rem, aimed at the Central European audience

It should be pointed out that the book is the result of synthesizing work on a larger inter-regional project, within which four reciprocal books have been published so far, namely anthologies of Croatian and Hungarian poetry, as well as anthologies of Croatian and Hungarian short prose. The book being reviewed here is a textbook which turns the previously published anthologies into chrestomathies of texts which have now received reliable and detailed explications. It is composed in two parts, providing a systematic insight into 1. a corpus of Croatian poetry and 2. a corpus of short prose, while dealing with concrete phenomenal issues.

I. part: Modern Croatian Poetry

a) History in a coffee-house, modernity in a café, transition in an execution in front of a café – Croatian poetry from the late 1980s to the end of the first decade of the 21st century, b) Post-modern literary history is an Elementary Reader, c) In Osijek, café *Valentino* – circumstances disregarding the transition (interface of coffee-house and café culture), d) Score features of modern Croatian poetry, e) Short cuts – approaches to modernity by authors-poets Josip Sever, Ivan Rogić Nehajev, Milorad Stojević, Slavko Jendričko, Marijana Radmilović, f) Short anthological cuts – signals to the anthologies of modern Croatian poetry in contact with regional and translated anthology volumes: *Rasuto biserje* and *Jelencore*

II. part: Modern Croatian Prose

a) Literary-historical context. '68 – '99 – '007, b) Modern Croatian feminine fiction, c) What makes a short story short?, d) Short short story, e) Orientation of Quorum authors' short stories, f) Quorum as an '80s phenomenon, g) Why do Croatian authors write autobiographical prose in the 1990s?, h) Short cuts – a critical walk through short story

collections, i) The town that smells of you – skylines and anthologies of Croatian short story.

Both parts of the book, as well as the introduction contain references to certain locations by means of which two central phenomena, Croatian poetry and short prose, are put into the context of: a) national and global cultural and literary theory aspects, b) overall situation in the Croatian literature, c) changes in historical circumstances, and d) comparative opening toward neighbouring national corpuses, particularly the Hungarian as the target corpus.

The textbook is envisaged as a dialogue link in educational communications that have been structured in European academic systems for the strategic idea of dissemination and free flow of information. In its translated form, accessible through diligent work of Zoltan Medve, the book can be connected to the data available in the studies by Stjepan Lukač, Stjepan Blažetin, Zoltan Virag, and Roland Orcsik, as well as Jolan Mann and histories by Istvan Lokos.

Prijevod: Ljerka Radoš

VIII. BILJEŠKA O AUTORIMA

Helena Sablić Tomić rođena je 18. kolovoza 1968. godine u Osijeku gdje je pohađala osnovnu i srednju školu te diplomirala na Pedagoškom fakultetu. Na Filozofskom fakultetu u Zagrebu je 1997. godine magistrirala s temom *Kratka priča devedesetih – biblioteka i autori časopisa Quorum*, a 2001. je obranila doktorsku disertaciju naslovljenu *Modeli hrvatske suvremene autobiografske proze*. Na Filozofskom fakultetu u Osijeku predaje *Suvremenu hrvatsku književnost*.

Dekanica je Umjetničke akademije u Osijeku.

Objavila je sljedeće knjige:

Montaža citatnih atrakcija – quorumova kratka priča (1998); *Intimno i javno – ogleđi o suvremenoj autobiografskoj prozi* (2002); *Slavonski tekst hrvatske književnosti* (2003) (koautorstvo s Goranom Remom); *Gola u snu – o ženskom književnom identitetu* (2005).

S Goranom Remom priredila je *Osječku čitanku – Sretne Ulice, Đakovačku čitanku – Puut nebeski* (2000) i *Šokačku čitanku* (2007).

Priredila je: knjigu intimističkih zapisa *Nebo nad Osijekom* (2003), knjige Franjo pl. Ciraki *Bilježke / Zapisci* (2004), *Slavonska krv – izbor iz djela Josipa i Ivana Kozarca* (2005), *Ės a Dráva csak folyot – Szlavöniai horvát rövidto – rozak* (2005), Zdenka Marković *Njegov posljednji san – iz ostavštine* (2007).

U uredništvu je časopisa *Kolo*. Piše kritike za *Vjesnik*.

Goran je Rem rođen 12. studenog 1958. u Slavonskom Brodu. Osnovnu školu i gimnaziju završio je u Vinkovcima, diplomirao jugoslavistiku u Osijeku. Magisterij pod naslovom *Aspekti metajezikčnosti u suvremenom hrvatskom pjesništvu*, obranjen 1987. na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Doktorat pod naslovom *Intermedijalnost u suvremenom hrvatskom pjesništvu*, obranjen 1998. na Filozofskom fakultetu u Zagrebu.

Na Filozofskom fakultetu u Osijeku predaje *Suvremenu hrvatsku književnost*, *Novu hrvatsku književnost* te *Stilistiku*.

Voditelj međunarodnog znanstvenog skupa *MODERNITET DRUGE POLOVICE XX. STOLJEĆA, POSTMODERNITET – DANI IVANA SLAMNIGA & BORE PAVLOVIĆA*.

Objavio sljedeće knjige:

Poetika brisanih navodnika, 1988.; *Zadovoljština u tekstu*, 1989.; *Čitati Hrvatsku*, 1995.; *Slavonsko ratno pismo*, 1997. *Sretne ulice – osječka čitanka* 1999.;

Puut nebeski – dakovačka čitanka (s Helenom Sablić Tomić), 2000.; panoramu hrvatskog i intermedijalnog pjesništva *Panorama granica*, časopis Riječi, 1-3, 2002.; *Slavonski tekst hrvatske književnosti* (s Helenom Sablić Tomić), 2003.; *Koreografija teksta I-II*, 2003.; antologija hrvatskog postmodernog pjesništva *A melankolia kronikaja*, 2003.; *Widzieć Chorwację, Panorama chorwackiej literatury i kultury* (1990-2005) (priređitelj s Krystynom Pieniazek i Bogusławom Zielinskim), 2005.; *Šokačka čitanka* (s Helenom Sablić Tomić), Osijek, 2006.; *Tijelo i tekst*, 2009.; *Šokci u povijesti, kulturi i književnosti* (s Vladimirom Remom), 2009.

Uređivač knjižnice *Quorum, Slavonica, Croatica, Neotradicija, Brodski pisci, Urbani Šokci, Pannonius*.

IX. KAZALO IMENA

A

Ady, Endre 62
 Ágoston, Zoltán 115
 Ajvazova, Svetlana 131
 Alajbegović, Božidar 247-248
 Anderson, Laurie 161
 Andreas, Louise Salomé 214
 Andrić, Bruno 31, 118, 236
 Andrić, Ivo 214
 Andrić, Stanko 75, 118, 210-212, 222
 Aničić, Martina 137, 203-204
 Aralica, Ivan 83, 213
 Arambašin, Tatjana 226
 Aristid 145
 Aristotel 144-145
 Auerbach, Erich 145

B

Bagić, Krešimir 17, 30, 75, 90, 116-117, 159, 162, 181, 221-222
 Bahtin, Mihail 153
 Bajsić, Tomislav 21, 30, 70
 Bajuk, Lidija 21, 53
 Baka, István 115
 Bakal, Boris 160
 Balent, Stjepan 221, 225
 Balla, Zsófia 115
 Barbieri, Veljko 67, 73-74
 Bare, Goran 21, 70
 Baretić, Renato 217, 242-243, 248-249
 Barić, Ernest 19
 Barković, Josip 160
 Barth, John 162
 Barthelme, Donald 162
 Barthes, Roland 36, 70, 148, 168, 242

Bartlett, Đurđa 31, 36, 45
 Bartolčić, Nenad 245
 Bašić, Mate 68, 160, 193
 Batinić, Ana 227
 Batušić, Nikola 19
 Baudelaire, Charles 24
 Baudrillard, Jean 31, 48, 52
 Bauman, Lea 160
 Bazdulj, Muharem 210, 226
 Beatles 51
 Beck, Boris 243
 Begović, Božena 131
 Begović, Milan 214
 Begović, Sead 17, 20, 76, 101, 117
 Beker, Miroslav 168
 Belč, Matilda 117
 Belushi, John 186
 Benošić, Valentin 23, 32, 34-36
 Bense, Max 70
 Berry, Chuck 161
 Bertók, László 115
 Beuys, Joseph 161
 Biga, Vesna 137, 157, 159, 170
 Bilopavlović, Tito 65, 160
 Biti, Vladimir 66, 128-129, 145, 239
 Blagus, Goran 30
 Blažetin, Stipan 117
 Blažetin, Stjepan 8, 16, 79, 116-117
 Blažević, Neda Miranda 127-128, 137
 Boban, Vjekoslav 162, 185
 Boccaccio, Giovanni 145, 154
 Bodrožić, Ivana 118
 Bogišić, Vlaho 162
 Bošković, Ruđer 73
 Bošković Stulli, Maja 152-153
 Bošnjak, Branimir 17, 32, 37, 73, 95-96

Bourdieu, Pierre 165
Bowie, David 15, 31, 49
Bozzo 246
Breccia, Alberto 185
Brešić, Vinko 16, 129, 165-166, 169
Brkljačić, Mario 70, 81, 228
Brlić, Jagoda 131
Brlić-Mažuranić, Ivana 131
Broz, Josip Tito 72
Bruckner, Pascal 32
Brunčić, Dubravka 112
Bruss, Elizabeth 167
Bubnjar, Zvezdana 30, 118
Budiša, Edo 75, 159-160, 222
Bukowski, Charles 195
Bulić, Vlado 202
Bushnell, Candace 223
Bušić, Julien Eden 127, 131, 170, 214
Buttzege, Irena 225
Bužek, Zdenko 180

C

Calabrese, Omar 163
Calefato, Patrizia 36
Calinescu, Matei 31, 47
Calvino, Italo 218
Carević, Ema 248
Carter, Jimmy 51
Carver, Raymond 215
Cave, Nick 102
Cerin, Natali 160
Certeau, Michel de 57
Cobain, Kurt 22
Coover, Robert 162
Coppola, Francis Ford 24, 26
Crnković, Gordana 171
Crnković, Zlatko 126-127, 170
Curtis, Ian 15, 22
Cvenić, Josip 69, 159
Cvetajeva, Marina 135, 140
Cvetnić, Ratko 77, 169-170, 175-176
Cvitan, Dalibor 83
Cvitan-Černelić, Mirna 45

Č

Čabrajec-Kovačević-Biti, Marina
106, 174
Čale Feldman, Lada 128, 131
Čegec, Branko 12, 17, 21-23, 32, 37,
44-49, 54, 56, 67, 74, 76, 81, 90,
96, 98, 99, 101, 159, 161-162,
177, 216, 225, 236
Čehov, Anton Pavlovič 143
Čolić, Velibor 15, 78, 160
Čorak, Željka 174
Čudina, Kruno 228
Čuić, Stjepan 73, 159, 171, 222
Čuljak, Ivica (Satan Panonski) 109

Ć

Ćurić, Mirko 63

D

Damjanović, Stjepan 121
Davis, Miles 82
Dedić, Arsen, 53
Dekić, Marko 117
Denegri, Jerko 53
Denona, Jasna 160
Derkač, Lana 118, 137
Derrida, Jacques 37, 70
Desnica, Vladan 214
Detoni, Dubravko 29, 54, 56, 58, 112
Detoni Dujmić, Dunja 112, 131
Devide, Vladimir 228
Deželić, Vladimir 135
Dickinson, Emily 197
Didier, Beatrice 132
Dojčinović-Nešić, Biljana 128
Domić, Ljiljana 137, 159, 192-193,
195
Dominiković, Mario 228
Domović, Tomislav 20, 76
Donat, Branimir 36, 66, 80, 157
Dorfles, Gillo 32

Dragojević, Danijel 17, 21, 29, 54, 56
Drakulić, Slavenka 78, 126, 128, 132,
170, 172
Drndić, Daša 132, 227
Duda, Dean 158
Dugandžija, Marija 228
Duggan, Lisa 131
Dukat, Zdeslav 144
Dunderović, Tihomir 107, 118
Durbešić, Tomislav 76
Dye, Vesna 160

Đ

Đekić, Velid 162
Đurđević, Miloš, 246

E

Eakin, Paul John 166-167
Eco, Umberto 161
Ejhenbaum, Boris 149, 152
Erceg, Sanja 225
Erl, Vera 112
Esterhazy, Peter 79

F

Fabrio, Nedjeljko 68, 213
Falout, Željko 16
Faludy, György 116
Faust, Viktorio 228
Felman, Shoshana 131
Fenyvesi, Ottó 15, 115
Ferić, Zoran 75, 80, 217, 222-224
Filaković, Branko 117
Flaker, Aleksandar 42, 57, 147-148,
193
Foster, Edgar M. 143
Foucault, Michel 168
Frangješ, Ivo 122
Freud, Sigmund 214
Freundlich, Maja 127
Friedrich, Hugo 24
Frye, Northrop 153

G

Gajin, Igor 66
Galović, Alen 30-31, 117
Ganza, Mate 16, 117
Gavran, Miro 159
Genette, Gerard 145
Genscher, Hans-Dietrich 51
Gikić, Tea 118
Gjerek Lovreković, Maja 21, 117,
127, 137
Glamuzina, Drago 21, 81, 116
Glavašević, Siniša 69, 75, 77, 83
Goethe, Johann Wolfgang 183
Gordić Petković, Vladislava 128
Gotovac, Vlado 76, 116
Govedić, Nataša 131
Grbac, Ana 246
Gregorić, Boris 179-180, 184-187,
222
Grgić, Dario 66, 245
Grlić, Eva 137
Gromača, Tatjana 21, 30-31, 70, 81,
137
Gubinski Takač, Katarina 117
Gujaš, Ladislav 117
Gujaš Džuretin, Josip 116

H

Habermas, Jürgen 41, 161
Habijanec, Goran 221
Habjan, Stanislav 75, 83, 159, 179-
187, 190, 199, 220, 222, 229
Hadžić, Fadil 160
Hamburger, Kate 147
Handke, Peter 15, 51
Hassan, Ihab 161
Hebrang, Dunja 127
Hećimović, Branko 19
Hemingway, Ernest 183
Herceg, Ivan 118
Herodot 145
Heyse, Paul 154
Hitchcock, Alfred 63

Hoffman, Dustin 181
Hollerer, Walter 150, 152, 227
Holroyd, Stuart 240
Holroyd, Susan 240
Horvat, Joža 160
Horvat, Timea 117
Horvatić, Dubravko 16, 115
Hrábak, Josef 236
Hranjec, Stjepan 16
Hrgović, Maja 228
Huljić, Vjekoslava 129
Hutcheon, Linda 191

I

Igrić, Ranko 90, 101
Ivakić, Joza 214
Ivančan, Mara 131
Ivandić, Vlatko 242-244
Iveljić, Nada 226
Ivšić, Radovan 29

J

Jaffe, Adrian H. 151
Jagger, Mick 15
Jahić, Ervin 30
Jakić, Mirko 240
Jakobović, Slavica 130
Jambrešić Kirin, Renata 140, 174
Janion, Maria 131
Janković, Mira 143, 150, 152
Jarak, Rade 223, 228
Jarmush, Jim, 15
Jarnević, Dragojla 131-136
Jauss, Hans Robert 153, 188
Jeger, Rujana 80, 137, 223
Jelačić Bužimski, Dubravko 73
Jelavić, Željka 130
Jelčić, Dubravko 16, 122
Jelušić, Božica 137
Jendričko, Slavko 7, 15, 17, 20-21,
44, 73, 76, 85, 89, 95-99, 117

Jergović, Miljenko 78, 170, 172-173,
209-210, 213, 221-222, 227-228
Johnson, Barbara 161
Jolles, Andre 145, 152
Jukić, Sanja 66, 112, 197-198
Jurak, Dragan 30
Jurić Zagorka, Marija 129, 131
Jurkić, Štefa 131
Jurković, Edi 160, 179, 188, 228
Jušić-Seunik, Zdenka 131

K

Kafka, Franz 183
Kalamujić, Lejla 225
Kanižaj, Pajo 76
Karadžić, Radovan 51
Karaklaš, Damir 82
Karaman, Dražen 160
Kardum, Aleksandra 226
Karuza, Senko 216-218, 224, 228
Kassowitz-Cvijić, Antonija 131
Katunarić, Dražen 224
Kayser, Wolfgang 148
Kazan, Eliah 62
Kekanović, Drago 73, 159
Kelemen, Milko 53
Kemper, Peter 43
Kerouac, Jack 24
Kevo, Mladen 68
Kiefer, Ferenc 161
Kilchenmann, Ruth J. 149-150, 152
King, Stephen 116
Kiseljak Jarec, Inga 225
Klarić, Kazimir 160
Klein, Carmen 75, 137, 159, 160,
192-195, 222, 226
Kluge, K. 25
Knežević, Željko 16
Knežević Slijepčević, Branka 54, 56,
58-59, 73, 95, 160
Kodrnja, Jasenko 228
Kohl, Helmut 51

Kolanović, Maša 224
Kolarić-Kišur, Zlata 131
Kolibaš, Darko 74, 88
Kolumbić, A. B. 30
Kos, Lada 226
Kosch, Erich 152
Koskimies, Rafael 144
Kosor, Jadranka 227
Košćec, Marinko 242-244, 246-248
Košutić, Sida 131
Koteska, Jasna 128
Kovács, András Ferenc 116
Kovač, Mirko 160
Kovačić, Matija 116
Kožul, Mladen 160, 193
Kramarić, Zlatko 224
Kranjčević, Silvije Strahimir 92-93
Kravar, Zoran 58
Krlježa, Miroslav 39, 45, 117, 122
Krmpotić, Vesna 128
Kukorelly, Endre 15, 116
Kundera, Milan 51
Kušan, Ivan 71, 160
Kveder, Zofka 131
Kvesić, Pero 157, 184

L

Labov, William 150
Ladik, Katalin 15, 24-26, 28, 115
Lakotić, Daliborka 77
Lalić, Denis 202
Landis, John 186
Lascault, Gilbert 195
Lasić, Stanko 129
Lazić, Zoran 223
Lederer, Ana 171
Leibowitz, Judith 149
Leigh, Mike 15
Lejeune, Philippe 166-167, 169
Leone, Sergio 99
Lodge, David 164, 188
Lokos, Istvan 8
Lončarić, Nevenka 160

Lorde, Audre 142
Lorger, Srećko 60
Lotman, Jurij 236
Lovrenović, Josip 78
Lübbe, Hermann 31, 43
Lucerna, Kamila 131
Luhman, Niklas 243
Lukač, Stjepan 8, 16, 79, 185
Lukačević, Viktor 30-31
Lukić, Jasmina 128
Lukšić, Irena 131, 133-134, 137, 159,
192
Lyotard, Jean Francois 41, 158, 161

LJ

Ljubojević, Dragana 242

M

Madunić, Nives 227
Mađer, Miroslav Slavko 16, 100, 108,
117
Maillard, C. 25
Majetić, Alojz 65, 70
Maković, Zvonko 17, 21-23, 32, 45,
47, 73, 77-78, 85, 89, 95-96, 99-
103, 106, 117
Maleš, Branko 12, 15, 17, 21, 23, 32,
37, 44-45, 49, 65, 76, 78, 83, 89,
91, 95-96, 98-99, 101, 106, 111,
116-117, 151, 162, 171, 208, 233-
241
Mandić, Igor 127
Mann, Jolán 16
Manojlović, Sonja 17, 117, 227
Maraković, Ljubomir 147
Marcuš, Marko 228
Marči, Nikola 129
Marinela 75, 137, 160, 222
Marinković, Ranko 248
Marinneti, Tommaso 76
Markiewicz, Henryk 147
Marković, Zdenka 131

Maroević, Tonko 66, 73
Marović, Tonči Petrasov 29, 105
Marquez, Gabriel Garcia 213
Martić, Milan 51
Martinčić, Fedy 131
Marulić, Marko 41, 43
Maruna, Boris 79, 115-116, 170, 175
Mataković, Dubravko 60
Matan, Branko 170
Matanović, Julijana 77, 121, 129,
137, 162, 169-172, 195-196, 213-
215, 222, 228
Matić-Halle, Mirjana 131, 226
Matoš, Antun Gustav 30, 92
Matoušek, Rene 160
Matvejević, Predrag 218
Maugham, Somerset 143
Maurović, Andrija 185
Mazur, Dražen 159
McLuhan, Marshall 70, 99
Medarić, Magdalena 193
Medve, Zoltán 8, 10, 16, 66
Mehmedinović, Semezdin 79
Melvinger, Jasna 80, 95, 117
Meršinjak, Saša 65
Mićanović, Krešimir 116-117, 160,
162, 212-213, 222, 224, 225
Mićanović, Miroslav 17, 44, 66, 90,
117, 162, 204-205, 216
Mihalić, Slavko 16, 59
Mihaljević, Romeo 21, 30, 117
Mihletić, Vedran 160
Miholjević, Mila 131
Milanija, Cvjetko 16, 31, 39, 129,
138, 157-158, 166, 173, 187, 212,
233
Milčinović, Adela 131
Milićević, Nikola 160
Miller, Henry 195
Miloš, Damir 81, 159-160, 197-198,
228
Milošević, Slobodan 51
Mirković, Alenka 169, 174
Misch, Georg 121

Mladić, Ratko 51
Mlinarec, Robert 225
Monroe, Marilyn 51
Moore, Thurstan 197
Moranjak-Bamburać, Nirman 128,
182
Morrison, Jim Douglas 15, 22, 24, 26,
31, 161
Mraović, Simo 21, 29, 90, 218-219,
223, 225, 228
Mravak, Tanja 224, 228
Mrkonjić, Anđelko 109
Mrkonjić, Zvonimir 16, 20, 29, 36,
39, 45, 59, 72-73, 75, 95-96, 100,
104, 106, 112, 122
Mušćet, Bojan 160
Mužević, Željko 228

N

Nabokov, Vladimir 248
Nagulov, Franjo 233
Nash, Ogden 62
Naumovski, Damir 228
Nemec, Krešimir 16, 129, 148, 151,
155, 192
Nemeth, Gabor 66
Nietzsche, Friedrich 24, 51, 214
Nin, Anais 214
Novak, Slobodan 248
Novak, Slobodan Prosperov 16, 22-
23, 123
Novaković, Darko 245
Nowacki, Dariusz 64-65
Nuhanović, Gordan 80, 223

O

O'Faolain, Sean 144
Ogurlić, Dragan 179, 188
Oraić Tolić, Dubravka 31, 51, 55, 73,
78, 131, 171, 181, 183, 191, 248
Oravec, Imre 115
Orbán, János Dénes 116
Orcsik, Roland 8, 16, 63, 115

Orešković, Darko 170
Orešković, Predrag 228

P

Pahić, Davor 160
Paljetak, Luko 76
Pandžić, Kornelija 20, 30-31, 76, 81
Panela, Elio 20, 76
Pantić, Mihajlo 184
Papašaravska, Marija 226
Parti Nagy, Lajos 15, 116
Pauzin, Ljubomir 44, 90
Pavičić, Jurica 82, 223, 228, 244
Pavić, Đuro 117
Pavličić, Pavao 38, 51, 69, 73-74,
129, 146-147, 149-150, 155-156,
159, 169-170, 173, 183, 212, 222
Pavlović, Boro 12, 23, 29-30, 32, 36-
41, 45, 65, 91-92, 161
Pejaković, Hrvoje 99, 160
Peović Vuković, Katarina 225
Peričić, Helena 11, 77
Perić, Boris 228
Perišić, Robert 30, 80-81, 222, 243
Pešić, Kristina 131
Paternai, Kristina 25
Petković, Nikola 17, 106, 160
Petlevski, Sibila 127
Petračić, Franjo 147
Petрак, Nikica 16, 117
Petrarca, Francesco 105
Petressi, Sabrina 245
Petri, György 115
Petrović, Svetozar 161
Pfanova, Dora 131
Pieniążek-Marković, Krystyna 24,
41, 90, 111
Pilić, Sanja 129, 131
Pintarić, Jadranka 248-249
Pintarić, Krešimir 215-216, 226, 242-
246
Plath, Sylvia 131-132
Plazibat, Marinko 109
Poe, Edgar Alan 143, 154

Pogačić, Milka 131
Pogačnik, Jagna 66, 221, 223-224,
246-247
Polanyi, Livia 153
Polhemus, Ted 31, 45
Polić, Janko Kamov 39, 92-93, 104
Popović, Edo 67, 69, 75, 159-160,
192-193, 195-196, 207-208, 222-
223, 225
Popović, Nenad 20
Popović Radović, Mirjana 148, 152
Pound, Ezra 54
Presley, Elvis 62
Prica, Čedo 169-170, 175
Prodan, Janja 19
Profaca, Bruno 160
Propp, Vladimir 70, 194
Prpić, Alenko 160
Prtenjača, Ivica 30, 242-244, 248
Pupačić, Josip 16
Pynchon, Thomas 52

Q

Quien, Kruno 29

R

Racz, E. B. 25
Radaković, Borivoj 80, 222-223
Radaković, Zorica 17, 20, 44, 90, 95,
117, 137, 160, 179-180, 182-183,
185-187, 224
Radašinić, Bojan 118
Radauš, Vanja 30
Radić, Damir 21, 30-31, 81, 90, 247
Radmilović, Marijana 7, 15, 21, 31,
81, 85, 108-113, 118
Radnóti, Miklós 15, 79
Radulović, S. 25
Rafolt, Leo 131
Raguž, Samir 228
Rajki, Igor 228
Rakovszky, Zsuzsa 115

Ramljak, Ivan Ićan 160
Reid, Ian 145-146, 148, 155
Rej, Mikołaj 41
Rem, Goran 7-12, 16, 42, 48, 106-107, 109, 162, 171-172, 233, 238
Rem, Vladimir 36
Rešicki, Delimir 30, 44, 76, 78, 90, 96, 160, 171, 197-198, 222-223, 228, 235-236, 243
Rilke, Rainer Maria 214
Rimbaud, Arthur 24
Rister, Višnja 186
Rizvanović, Nenad 186
Rogić Nehajev, Ivan 7, 15, 17, 21, 23, 30, 37, 45, 54, 71, 73, 75, 85-86, 90-95, 99, 101, 117
Rosić, Tatjana 128
Rousseau, Jean-Jaques 121
Rudan, Evelina 21, 118
Rukavina, Dario 202, 226
Rundek, Darko 21

S

Sablić Tomić, Helena 7-12, 16, 77, 131, 159, 171, 242, 248
Sabljak, Ivana 227
Sabljak, Tomislav 36, 221, 226-227
Sacher, Srđan 21
Sajko, Ivana 137, 205-207
Sajko, Nataša 131
Samardžić, Goran 210
Sanader, Ivo 20
Sand, George 132
Sargeson, Franko 143
Sartre, Jean-Paul 62
Savičević Ivančević, Olja 137, 202, 226, 228
Schein, Gábor 116
Schulz, Bruno 183
Scott, Virgil 151
Scotti, Giacomo 25
Semprun, Jorge 68
Sever, Josip 7, 15, 29-30, 73, 85-91, 96-97, 101, 161, 234

Showalter, Elaine 131
Simić, Mima 137, 224
Simić, Roman 80, 95, 222-225, 243
Simić, Tanja 245
Simon, Balázs 116
Slamnig, Davor 159-160, 222, 224
Slamnig, Ivan 12, 15, 23, 29, 32, 41-43, 48, 53-54, 69, 71-72, 80, 105, 161
Slaviček, Milivoj 115
Solar, Milivoj 22, 31, 39, 43, 145-147, 149, 153, 155, 244
Solženjicin, Aleksandar 22
Sorel, Sanjin 12, 16, 21, 30, 90
Stahuljak, Višnja 137, 169-170, 173, 226
Staljin, Josif 122
Stamać, Ante 16, 20, 59, 117, 122
Stamać, Lucija 118, 137
Stipanić, Nenad 224
Stojan, Slavica 170
Stojević, Milorad 7-8, 15, 17, 21, 37, 43, 45, 48, 56, 73, 85, 89, 95-96, 99, 101, 104-107, 117, 192, 194-195
Stošić, Josip 25, 29, 45, 51, 93, 161
Stublić, Jura 235
Sumpor, Svjetlana 247
Supek Tagliaferro, Iris 128
Suško, Mario 151
Szijj, Ferenc 116
Szymborska, Wislawa 215

Š

Šafranek, Ingrid 130
Šalamun, Tomaž 215
Šalgo, J. 25
Šalinović, Zoran 31
Šarac, Marga 116
Šarić, Ivana 109
Šarić, Maja 109
Šeremet, Ivan 22
Šicel, Miroslav 16, 23, 37-40, 146

Šimar Pužarov, Đusa 117
Šimić, Antun Branko 30, 62
Šimunić, Katja 172
Šinković, Mato 116
Šiširak, Feđa 225
Škrapić, Ljudevit 117
Škrinjarić, Sunčana 137, 227
Škunca, Adriana 115, 227
Škurla-Ilijić, Verka 131
Šodan, Damir 21
Šokčević, Dinko 19
Šoljan, Antun 20, 42, 51, 60, 65, 76, 80, 160, 170
Šop, Nikola 115
Šovagović, Anja 129
Špišić, Davor 67
Štambuk, Drago 116
Štiks, Igor 217
Štulić, Branimir Johnny 21, 26, 72, 88, 111, 186, 190
Šundalić, Antun 69
Švel Gamiršek, Mara 112, 131

T

Tadijanović, Dragutin 116
Takács, Zsuzsa 115
Tandori, Dezső 115
Tardos, T. 25
Tatarin, Milovan 129, 131, 162, 196
Teige, Karel 99
Tenžera, Veselko 126-127
Térey, János 116
Tišler, Jolanka 117
Tolnai, Otto 15, 115
Tolstoj, Lav Nikolajevič 68
Tomasović, Mirko 39
Tomaš, Stjepan 65, 73
Tomaševski, Boris 144, 146, 148, 236
Tomčić, Slavica 129, 169-170
Tomičić, Zlatko 16
Tomić, Ante 80, 222, 228
Tomić, Josip Eugen 214
Tomić, Marina 118

Topić, Dario 67
Tordinac, Juraj 116
Tribuson, Goran 64, 73-74, 157, 159, 169-170, 175, 222
Trnski, Ivan 135
Truhelka, Jagoda 131
Turčinović, Tihomir Matko 118

U

Ugrešić, Dubravka 73, 78, 124-125, 127-128, 132, 137, 140-141, 157, 159, 168, 170, 172
Ujević, Augustin Tin 30, 40
Užarević, Josip 59, 236, 238

V

Valent, Milko 17, 117, 222
Vargaj, Marija 116
Vasiljević, Branko 238
Vattimo, Gianni 31, 41
Velčić, Mirna 165
Vicko, A. 25
Vidaković, Roza 116
Vidan, Gabrijela 130
Vidović, Ana 131
Vidulić, Svjetlan Lacko 224, 228
Virág, Zoltán 8, 16, 63, 115
Visković, Velimir 66, 128, 157, 247
Vladislavić, Ante Tonči 45
Vladović, Borben 25, 45, 54, 56, 58-62, 73, 88, 95, 99, 117
Vojnić Purčar, Petko 80
Vojnović, Gjena 131
Vörös, István 116
Vrabec, Predrag 179, 181-182, 184
Vraz, Stanko 135
Vrkljan, Irena 127-128, 132, 169-170
Vržina, Anastazija 228
Vučić, Miroslava 162, 196
Vujčić, Borislav 160, 224
Vujčić-Laszowski, Ivanka 131, 160, 226

Vukelić, Vilma 131
Vuković, Darko 109
Vuković, Jadranka 118
Vuković, Tvrtko 16, 30-31, 81, 90
Vuković Peović, Katarina, 225,
Vuković Runjić, Milana 128, 137,
218, 223-224

W

Waits, Tom 74, 161, 186
Warhol, Andy 161
Warren, Austin 146, 148, 155
Waugh, Patricia 191-192
Weintraub, K. J. 167
Wellek, Rene 146, 148, 155
Wenders, Wim 45, 102
Woolf, Virginia 126, 132

Z

Zajec, Tomislav 80, 223
Zamoda, Jagoda 95, 116
Zečević, Divna 136
Zečković, Lela 95
Zieliński, Bogusław 41
Zima, Zdravko 127
Zlatař, Andrea 124, 128, 131-133,
137, 165-167, 169, 171, 244
Zoko, Božica 20
Zorica, Željko 75, 222

Ž

Žagar, Anka 17, 21, 95, 117
Žilić, Darija 246
Žužul, Ivana 118