Tijelo i tekst : od Jurja Tordinca do The Bambi Molesters

Rem, Goran

Authored book / Autorska knjiga

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

Publication year / Godina izdavanja: **2009**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:142:218704

Rights / Prava: Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International/Imenovanje-Nekomercijalno-Bez prerada 4.0 međunarodna

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

FILOZOFSKI FAKULTET
SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

Repository / Repozitorij:

FFOS-repository - Repository of the Faculty of Humanities and Social Sciences Osijek

SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

dabar
DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

Goran Rem

TIJELO I TEKST

Knjižnica
NEOTRADICIJA

Nakladnik
Matica hrvatska, Ogranak Osijek

Za nakladnika
Ivica Vuletić

Urednik
Josip Cvenić

Prijevod sažetka
Ljerka Radoš

Recenzija
Milorad Stojević
Boris Škvorc

Kazalo imena
Ivana Prakaturović

Oblikovanje naslovnice
Studio L

Oblikovanje i unos
Ivica Nećak

Tisak
Grafika

Osijek, prosinac 2009.

Goran Rem

TIJELO I TEKST

od Jurja Tordinca do The Bambi Molesters

Osijek, prosinac 2009.

S a d r ž a j :

0. UVODNO SLOVO …… 7
1. TIJELO PAMTI ……..… 11
2. ROMANTIČNO TIJELO ……..… 49
3. TIJELO KORPUSA …….. 75
4. MODERNO TIJELO …… 105
5. TIJELO PJESME ……..…. 149
6. MEDIJALNOST I TIJELO ……... 173
7. TIJELA U STILU ……..….. 211
8. LITERATURA …….. 251
9. KAZALO IMENA ……. 255
10. SUMMARY …….. 265

0. UVODNO SLOVO

T i j e l o i t e k s t[1] je rukopis koji osvješćuje različite varijante pojavljivanja razmjera tijela u raznomedijskim tekstualnim strukturama hrvatske književnosti i kulture, na dijakronijskoj i sinkronijskoj razini, te istražuje koliko se i na koje načine u različitim, odnosno simultanim vremenskim odsječcima pokreće takvo stanje tekstualne tjelesnosti.

Rukopis interpretativno prati vremenski uvjetovane (s tim da označitelj vremena podrazumijeva sociokulturne ispune, npr.) stilske modalitete tekstualnih tijela od romantičnoga do modernoga te modernističkoga i postmodernoga, i to od opusnoga tijela protosimboličkog parcijalizatora Jurja Tordinca, do glazbalarskog programatora svake hrvatske modernosti 20. stoljeća Antuna Gustava Matoša, pa zombieliričara u tijelu pjesmovne proze Ivana Kozarca, zlatno mislenoga Tina Ujevića u dijalogu s Brankom Malešom, ili, pak, korpusnog tijela fenomena šokačke književnosti. Napose, prenapregnuta modernost se opušta u konkreciji Branka Čegeca i rječito averbalnog tekstnog tijela surf strategije The Bambi Molesters.

Poglavlje *Tijelo pamti* deskribira semantiku pojmova tijelo / tekst / tjelesnost / tekstualnost, a njihovu kontaktnost, odnosno *međuproizvodljivost* istražuje na razini svih tek-

[1] uvid u korpus na *http://web.ffos.hr/hrvatski/?id=10*

stualnih struktura u pojedinačnome tekstu, autorskom opusu te poetološki, kronologijski ili lokacijski srodnome korpusu tekstova na dijakronijskom potezu od romantizma do (proto)postmodernizma (od Jurja Tordinca, preko Antuna Branka Šimića, mađarskoga Šimića – Miklósa Radnótija do Ivana Slamniga, Borbena Vladovića, Ivana Rogića Nehajeva, Branke Knežević, Maje Gjerek te mađarskih postmodernista Gábora Lanczkora, Arpada Kollára, Rolanda Orcsika). Tekstovni materijal primarno je kroatistički, no s mnogim poredbenim teorijsko-analitičkim dionicama, posebice, dakle, iz mađarske poezije.

Poglavlje *Romantično tijelo* donosi teznu interpretativnu sliku pojedinačnih tekstova pa onda i signal cijelosno-opusnog interpretativnog portreta đakovačkoga romantičarskog pjesnika *Jurja Tordinca, Ilira iz Slavonije*, s tim da se apostrofira identitarno pitanje mjesta, kao subjekta u slici ili izvan nje, a što je poduprto izdvajanjem stilova tijela u tekstu ili tijela teksta.

Odjeljak *Tijelo korpusa* koordinira teorijska iščitavanja kronologijski nebliskih, ali poetološki srodnih poetika što pripadaju korpusu šokačke književnosti (primjerice, strateškim predmetom rada je dramski tekst Ilije Okrugića, ali još i više i Bore Pavlovića, kao i najmlađih Vlaste Markasović, Tihomira Dunđerovića ili Marinka Plazibata). Zaokupljenost transromantizmom zavičajnog korpusa-tijela signira se prema problemski postavljenom suodnosu s nekim drugim hrvatskim regijskim i zavičajno-fenomenskim stratifikatima prostora ili jeka-prostora (mediteranska i panonska, kajkavska književnost, čakavska, otočka, istrijanska, dinaridska, vukovarska književnost… itd.). O temeljitosti pristu-

pa svjedoči iscrpan predložbeni materijal koji se ne zatvara hrvatskim granicama pa će tako predlošcima biti i poetike Jasne Melvinger ili Stjepana Blažetina.

U odjeljku *Moderno tijelo* istraživačkim su predmetom dva područja – neočekivano ontemski fenomen tambure u šokačkom kulturnom korpusu i značaj glazbala, napose tambure, u lirici, feljtonima, putopisima i kritici odnosno polemikama Antuna Gustava Matoša, dakle u različitim vrstama njegove proze osim fikcijske. Rad ne ostaje samo na identificiranju tekstualnih implikacija izazvanih Matoševom predisponiranošću šokaštvom, već Matošev svakožanrovski tekst teorijski argumentirano prepoznaje i kao mjesto potencijalnoga prodora modernističke dijalogičnosti glazbenih i inih stilova i žanrova 20. stoljeća na razini europske književnosti i kulture.

Tijelo pjesme u prozi poglavlje je koje se iscrpno-analitički bavi pjesmama u prozi Ivana Kozarca sa sviješću o njegovom poetičkome kontekstu – moderne, odnosno s problemski postavljenom takvom poetološkom identifikacijom. Nadalje, uz sustavan pregled teorijskih referenci o tom lirskome žanru, i Kozarčeva se poezija u prozi inkorporira u europski književni kontekst, s tim da ovaj rad svoje teze izvodi iz poliloga, ali i iz polemike s recepcijom toga dijela Kozarčeva opusa.

Odjeljak *Medijalnost i tijelo* donosi kondenzirano kronološki postavljen poetološki portret Branka Čegeca koji je, kao i Čegecova poezija, prožet intertekstualnim i drugomedijskim, teorijskim i informacijskim referencama s naglaskom na tjelesnosti teksta, odnosno na tekstualnosti subjektova tijela, pa se dobiva jedna cijelosna kontekstna slika koja

je svojom medijskom mozaičnošću analogna analiziranoj poetici.

Posljednji odjeljak *Tijela u stilu medijske kulture* bavi se fizičkim tijelima u prostoru, glazbene skupine *The Bambi Molesters*, i to kombinacijom autorske (autobiografske) recepcijske informacije, literarno-znanstvene interpretacije i foto, odnosno snimateljske projekcije pjesnika i filmskoga kritičara Damira Radića i multimedijalnog umjetnika Ivana Faktora. Specifičnost ovoga poglavlja je izuzetna komunikativnost koja podrubno poziva čitatelje na interpretacijsku repliku.

1. TIJELO PAMTI[2]

…
Ljubav tvoja na mene pada kao
list divljeg kestena. I sada.
U čistoj prozirnoj zori tuge
krv si, zemlja i tijelo
a osim tebe sve je igra samo.

Miklós Radnóti

0.

Riječ je o načelnom zaljubljeništvu, u a) imenovanom širem prostoru pretraživanja, a interpretacijski istražiti u b) izabrano najosjetljivijem nizu tekstova (Juraj Tordinac, Antun Branko Šimić, Miklós Radnóti**,** Branko Čegec, Maja Gjerek, Gábor Lanczkor, Arpad Kollár, Roland Orcsik, Franjo Nagulov) da je riječ o načelnom zaljubljeništvu koliko i o načelnom multiproduktivizmu. U slučaju interesa ovoga čitanja, upravo to je, osjetljivost slika ljubavi i erotike, još i dopunski približiti, dakle upotrijebiti uočeno pojačan interes za subjektno-tematsku strukturu, s presudnim elementima stila. Potom ga usmjeriti u iščitavanje kakve ukupne značenjske emisije. Okvir korpusnog čitanja/pretraživanja je problematiziranje moderne književne epohe, od:

[2] rad suatorski napisali Sanja Jukić i autor ove knjige

(1.) udvostručena suodnosa romantičarske (/1.1./povijesnog hrvatskog romantizma i /1.2./dijelom subpučkog romantizma suvremene manjinskohrvatske književnosti u Mađarskoj, sa *slabim* pismima razlike) i

(2.) Moderne simfonije (produljene mađarske Moderne u blizini Tina Ujevića i Antuna Branka Šimića), s

(3.) postmodernom polifonijom (eksponiranom postnietzscheanstvom /3.1./ kontekstne cerebralne tjelesnosti Jimma Douglasa Morrisona, koja također nije bez strateške usporedivosti s natuknicom *tijelo i mi*), do

(4.) strukturnih analogija koje su metodološki bliske toj opisivoj igri razlika.

Tijelo i *tekst* imaju i produktivnu blisku suradnju s terminima *tjelesnost* i *tekstualnost***.** Semantički ih je minimalno opisati, i uporabno vidjeti kakve indikatorne i čvrstoterminske zahtjeve imaju spram promišljanja njihova međuproizvodljivog suodnosa.

U pogledu kakve ukupne značenjske emisije, tijelo je, u ovome izlaganju, iščitavati na tri načina: u produkciji pojedinog pjesničkog teksta, potom pjesničkog autorskog opusa te kroz problemski skup autora i tekstova. Napose je otvoriti smjer iščitavanja prema osobitom zahtjevu medijalnosti, odnosno činjenici problematiziranja tjelesnosti kroz produktivnu djelatnost medijskih tijela.

0.1.

Dakle, osvjetljavati je fenomen odnosa tijela i teksta: a) u emisiji pojedinog pjesničkog teksta, koji se, u pojedinačnoj

realizaciji, u pojedinačno različitoj koncentraciji, distribuira kroz temeljne tekstualne strukture /to je čitati kod Jimma Douglasa Morrissona, Tina Ujevića, Antuna Branka Šimića, Miklósa Radnótija, Gyorgy Faludyija, Nikole Šopa, Bore Pavlovića, Katalin Ladik, Ivana Slamniga, Jasne Melvinger, Branka Maleša, Gyorgy Petrija, Milka Valenta, Ivana Rogića Nehajeva, Zsofie Ballae, Maje Gjerek, Zorice Radaković, Otta Fenvesyija, Janosa Denesa Orbana, Stjepana Blažetina, Otta Tolnaija, Milorada Stojevića, Andrasa Ferenca Kovacsa, Kornelije Pandžić, Istvana Bake, Lajosa Partija Nagya, Marijane Radmilović, Timee Horvat, Branka Čegeca… ili pak b) u fenomenu autorskog opusnog tijela, koje u hrvatskom nacrtu započinje sliku moderne književne epohe, tzv. nove hrvatske književnosti /u ovome je čitanju riječ o romantičaru Jurju Tordincu/, ili c) kroz fenomenski ključ veće skupine, tzv. korpusa tekstova više autora koji su povezani kakvom korpusnom sastavnicom, regijskom i/ili podnebnom, koja ih izdvaja u kronologijski i poetološki reljefni niz /primjerice, fenomen nominalizacijske subetničke strategije književnog šokaštva, u kronologiji od produljenog romantičara Ilije Okrugića do postmoderne Vlaste Markasović; zatim je tu također usporediva "bodulska književnost", gradsko pjesništvo, primjerice osječko, ili pak vinkovačko[3], trogirsko[4] itd./), a posebno je otvoriti i d) stanje u značenjskim emisijama medijskih tijela i njihovih stilova.

[3] Antologija pjesama o gradu prireditelja Vladimira Rema *Zaljubljenici Cibalae*, Vinkovci 1976.

[4] Usporediti u svesku *Po Dušku Geiću učinjen trogirskoga pisništva (od XI. do XX. vika) mali izbir*, Trogir 2008.

0.2.

Tijelo i tekst, odavno su u međusobnom čitateljskom, ali i spisateljskom suodnosu, dakako – ne samo međusobnom, nego i spram percepcijskog polja u kojemu prebiva publika njihova, koliko ne/prozirnog dijaloga toliko i dapače – produkcijskoga flerta.

0.3.

U ovome pretraživanju fokusirati je, dakako, fenomen čovjekova tijela, naime jedinoga nama poznatoga bića sposobna osvjetljavati – reflektirati:

složenost i umnoženost te protežnost odnosa (Jimm Douglas Morrisson, Tin Ujević, Miklós Radnóti, Maja Gjerek, Zorica Radaković), promišljati ih, dakle, i u nekoj mjeri ih uređivati, mijenjati, usklađivati, pa i

odstvarivati (Antun Branko Šimić) ili pak

odmeđivati (Slavko Mihalić, i identitarno umnožavati – Marijana Radmilović), u svakom slučaju – na višestruke načine – konkretizirati ih (vidjeti kod Gyorgy Faludyija, Branka Maleša, Milka Valenta, Ivana Rogića Nehajeva, Janosa Denesa Orbana, Arpada Kollára, Stjepana Blažetina, Milorada Stojevića, Marijane Radmilović, Gábora Lanczkora, Marine Tomić, Rolanda Orcsika, Franje Nagulova).

Pitanje zapisa, najbliži je fenomen tijelu, kojega ovaj rad namjerava promišljati, jer svaka zapisana projekcija, očigledno usložnjava pitanje tijela kao ne samo percipiranu biološku činjenicu, nego i kultiviran trag (vidjeti u stihovima Timee Horvat).

Dakle, Branko Maleš piše *tijelo PAMTI*. U ovome izlaganju će se nastojati tome i početno izloženom problemu prići kroz metodološko provjeravanje stanja tekstova i njihova metodološkog, odnosno metametodološkog uzvrata. Što to znači? To znači da će se, kao prvo, nastojati postaviti načelna pitanja o osnovnoj i notornoj pojavi tijela, točnije njegova značenjskog opsega u osnovnim tekstualnim strukturama, onima koje, teorijski mišljeno, izgrađuju svaki tekst. Riječ je dakako o temi, stilu, formi i subjektu. Estetski tekstovi koje će predmetno zaokupljati ovaj rad su pjesnički tekstovi, odnosno njihova pozicija unutar kakva reljefnijeg korpusa, u smislu treće moguće fokusacije tjelesnog fenomena u književnosti (tu će se opisati i konstitucijski lik ostalih dijelova korpusa, ali će poezija pretrpjeti pozornije iščitavanje kao prostor reprojekcijskog povrata: dakle, primjerice, prići je i dramskom tekstu primjerice autora Ilije Okrugića, koji je dramom *Šokica* 1884. performirao šokačko pismo, a taj se performativ multiplikativno intenzivirao u poeziji posteekspresionizma Vanje Radauša sredinom 20. stoljeća[5]).

Izbor predmetnih tekstova prvotno je kroatistički, ali i dominatno poredbeno otvoren. Naime, Miklósa Radnótija, *mađarskog Šimića*, kako ga prima hrvatska recepcija 1997. nakon pojave prijevoda, na hrvatski prevodi upravo Stjepan Blažetin[6], autor iz hrvatskoga manjinskog korpusa unutar

[5] Usput pišući – ostajući nacionalno povjesničarski nepročitan – uz dakako presudnu skrb kroz egzistiranje u finoj zavičajnoj recepciji referenci niza zapisa Vladimira Rema, studije Dionizija Švagelja i bilješki Katice Čorkalo – sve do naše Povjesnice *Slavonski tekst hrvatske književnosti* iz 2003.

[6] Usporediti u članku Stjepana Lukača *Povijesni prijevod*, časopis Riječ/ br.II. 1997./, Budimpešta, str. 104-105.

mađarskog domicilnog prostora, autor koji se, naime, kao pjesnik i sam javlja u dvije poetološke teksture:

a) piše restilizirani romantizam kojim komunicira s dominantnim pučkim romantizmom svojega kulturnog polja, ali i

b) postmoderno[7] iskušava meki intermedijski ludizam.

Što se tiče pitanja o metametodološkom aspektu ovoga rada, riječ je o tome da je posve jasno na samom početku ulaženja u naslovni problem, kako će se sve veća približenost iščitavanju pojedinačnih tekstova korektivno napajati interpretacijskim i poredbovnim indikacijama te dopisivati konstelacijska rješenja koja početna metodologija omogućava, dakle dostatno određuje.

1.

Pretražujemo stanje u trima imenovanim konstelacijama i pitamo se o njihovoj metodološkoj dostatnosti i/ili konzistenciji. Naime, jesu li sljedeće tri mogućnosti a) tijelo u tekstu, b) tijelo teksta, c) tekst tijela, sve što je potrebno i moguće pronaći i uočiti ili?

Pošto se u strukturi teme tijelo nužno pojavljuje, čak i svojom odsutnošću, jer je, kako nas je Ante Peterlić podsjetio – implicitnim razmjerjem svih informacija koje tekst (svaki umjetničkoizričajni) emitira, onda je ipak pretražiti one tekstove koji eksplicitno signaliziraju svoj interes za tje-

[7] Blažetinu se knjigovno pridružuje Timea Horvat, povremenim poetskim tekstovima lirske ili dramske strategije Stjepan Lukač (usp. u bilješci 11), a projektno časopis *Riječ* koji, u Lukačevu i Blažetinovu uređivanju (uz znakoviti supotpis Matilde Bolcs), izlazi u Budimpešti od 1996. do 1999.

lesnost: bez obzira čini li se to u kakvu motivskom parcijalitetu ili pak tematskoj punoj fokusaciji. Kada, pak pretražujemo pitanje figuralnog ili figurativnog pojačavanja značenja tjelesnosti, te zalazimo u strukturu stila, onda se stalno pitamo i o konkuriranju te i o prvospomenutoj strukturi teme.

Ante Peterlić, utemeljitelj hrvatske filmologije, i inače bitno informira o "školskom" podatku razmjerja čovjekova tijela ili njegovih dijelova kao tehnološke jedinice; naime svaki se filmski zapis čita i dakako piše/snima sa sviješću o čovjekovu tijelu kao orijentiru konkretizacije. Stoga je lucidnim rješenjem reflektirati kompoziciju vizualnosti pjesničkoga teksta (Josip Užarević[8]) uz čestu upotrebu filmskog žargona, kao provodnog, u iščitavanju napose pozicije i vrste subjekta; s druge strane, Hrvoje Turković ističe da se filmološka stilistika neposredno oslanja na književnoteorijsku.[9]

Takva tekstualnostrukturna pretapanja u emitiranju čovjekove tjelesnosti usložnjavaju ranije spomenute varijacije odnosa tijela i teksta, odnosno upućuju na nečistoću razgraničenja tih relacija. Time se ono "ili" u nešto ranije postavljenom pitanju pokazuje opravdanom sumnjom u nedostat-

[8] Užarević, Josip. Kompozicija lirske pjesme. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu, 1991.

[9] "U većini izlaganja postoje neke lokalne pojave – poput stilističkih figura u filmskom ili književnom izlaganju, grafičkih promjena u pisanju ili intonacijskih promjena u govoru, optičkih intervencija u filmovima, inserata i digresija – koje iskaču iz danoga konteksta izlaganja i nekom su vrstom *otklona* od neke *pravilnosti* …; Turković, Hrvoje. Funkcija stilističkih otklona, U: Os lamnigu – drugi. Zbornik izabranih radova triju saziva međunarodnog znanstvenog skupa Modernitet druge polovice dvadesetoga stoljeća, Ivan Slamnig – Boro Pavlović, postmodernitet. Osijek/Poznań: Filozofski fakultet Osijek/Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Katedra Filologii Slowianskiej, 2006., str. 359.

nost tri ponuđene opcije o tjelesno-tekstnim susretanjima. Te se mogućnosti u nekim tekstovima proširuju simultanim parovima odnosa, doduše nejednakog intenziteta eksponiranja koji ovisi o transformacijama (unutar)tekstnoga kretanja, ali i onih uzrokovanih interjezičnim kontaktima (primjerice, činom prevođenja), a što je moguće oprimjeriti nekim tekstualnim situacijama na mađarskoj liniji tekstne tjelesnosti, odnosno tjelesne tekstualnosti.

Pa tako Zoltan Virag[10] piše o subjektnoj, tj. govorničkoj igri kod Stjepana Blažetina[11] i signalizira zaključiti da je u toj tekstualnoj strukturi djelatan višak značenjske emisije, koji forma najčešće, kao distributer kodne informacije, preuzima u svoju kompetenciju. Stoga se pojačava stanje formalne konkrecije i njegova se medijska funkcija proteže u značenjski prostor subjekta, sugerirajući susret indicija svoje materijalnosti s personalizacijskim značenjima subjekta. To je nazvati proizvodnjom informacija o tjelesnosti teksta.

[10] Stjepan Lukač, u prvom broju 1999. hrvatskoga budimpeštanskog časopisa Riječ, u kontekstu podatka da izlazi posljednje godište toga značajnog hrvatskog periodika (izlazio 1996.-1999.), na posljednjoj stranici časopisa tiska tekst naslovljen ovako *Devastacija riječi/Stjepan Lukač, glavni i odgovorni urednik/Post scriptum*. Tekst je vizualna pjesma u kojoj se od početka prema kraju slovno posve pune stranice, bez razmaknica, raslovljuje grafem RIJEČ, sve više u slijedu gubeći pojedine znakove koji sudjeluju u prvotnom grafemskom postavu, što proizvodi vrlo uznemirujuću grafiku gubitka i redukcije, odnosno tjelesnoga signaliziranja stanja rezignacije,ili presudnijeg gubitka razlike. O Lukačevu estetskom tragu Virag (*Odnosi i glasovi u tranziciji*, Osijek 2007., str. 225.) piše s aspekta dramskog pisma. *Drama Stjepana Lukača – Preobraženja, pak, iznimno je remek-djelo, istaknuto i dragocjeno djelo hrvatske književnosti (u Mađarskoj), te bi bilo vrlo korisno kada bi se što prije mogla objaviti i na drugom jeziku.*

[11] Z.V., *Odnosi i stanja u tranziciji*, Osijek 2007., str. 222.

Stjepan Lukač integrira vizualistički tekstualni opus Ladislava Simandija[12], kulturno gledano dvoputovničkog autora, s kraja 17. stoljeća, u korpus hrvatske književnosti, napose redefinira njezin intermedijalistički kronotop, a potvrđuje i kulturnu pretopljenost kasnog humanizma.

Zoltan Medve piše, pak, o prijevodnoj sudbini tijela teksta Lajosa Partija Nagya, u bitnoj naznaci o dvostruko odsutnom intertekstuiranom korpusu (cijelosnom opusu drugoga autora), a sve to pri dolasku u hrvatski jezik.

Roland Orcsik ukazuje na Otta Fenvesyija, na pornografske prizore u poeziji koja kompetenciju predaje ne lirskom subjektu nego, konkretnije, anđelu kaosa, što uspoređuje s Brankom Malešom[13].

Jolan Mann, u Zarezovu podlistku o Bori Pavloviću[14], zapaža opsegovne gubitke, smanjenja i uvećanja tijela teksta pri prijelazu iz jezika u drugi jezik, ali i poredbovno dovodi mađarskog autora Jánosa Pilinszkya u opsegovni poetološki dijalog s Borom Pavlovićem. Veće tijelo projekta Pavlović najavljuje, ali ga ostavlja bjelini dopisivanja, dok mađarski autor čini suprotno, kondenzira formu u susret s erotskim subdeskriptima (whatever). Te prijevodne modifikacije tekstnoga tijela i, uopće, tekstna izvedbena rješenja, u temelju funkcioniraju kao odnos književnoga i neknjiževnoga jezika koji uvijek podrazumijeva nekakvu redukciju (u

[12] *Prilog hrvatskoj vizualnoj poeziji, Ladislaus Simandi (1655.-1715.)*, Zbornik *Medij hrvatske književnosti*, Zagreb 2004., str 95-106.
[13] *Bože, sjećaš li se ičega*, Zbornik Nasza środkowoeuropejska ars combinatoria, Poznanj 2007., str. 299-308.
[14] (Zarez, 2002.)

smislu *specijaliziranosti*[15]) ili, možda bolje rečeno, transformaciju, pri čemu se književni jezik ponaša kao strani jezik, ne u leksičkome smislu, već u smislu *pretvaranja većinskoga jezika u manjinski*[16], koji pretpostavlja svojevrsno zgusnuće ili nekakvu preobrazbu samoga tijela književnoga jezika u odnosu na neknjiževni.

1.1.

Ako se smjer motrenja odnosa tijela i teksta postavi kronološki, inicijalno će ovdje predmetno opusno tijelo biti ono Jurja Tordinca koje ilustrira romantičarsko inzistiranje na personaliziranosti iskaza kroz dominaciju subjektnoga *tijela u tekstu* čija je primarna funkcija koordinirati cjelokupnom motivskom mobilizacijom recepcijskoga tijela.

Odnos teksta prema tijelu kod njega je primarno na razini leksičke signifikacije predmeta-tijela, odnosno na tematskoj se razini uspostavlja prema *fiziološkom načelu*[17] koje apostrofira *fiziologiju tijela* (Užarević, 1991: 111) u fragmentima, parcijalemima, tj. samo odabranih točaka ljudske anatomije – u strukturu teksta uvodi se ljudsko tijelo objektivacijom najfrekventnijih dijelova – srca i lica, pri čemu srce pripada ili strukturno iskazanom Ja subjektu, ili sugovornim, odnosno negovornim osobama; Ja subjekt se autopercipira upravo preko toga tjelesnog medija preko kojega percipira i

[15] "Književnost je specijaliziran oblik jezika, kao što je jezik specijaliziran oblik komunikacije."; Frye, Northrop. Anatomija kritike. Zagreb: Naprijed, 1979., str. 89.
[16] Delez, Žil. Književnost i život. Reč 58.4 (2000), str. 221-222.
[17] Užarević, Josip. Kompozicija lirske pjesme. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu, 1991., str. 111.

Drugoga, signifikirajući svoj ili tuđi psihoemocionalni prostor koji je dominantna razina kontakta sa svijetom (uglavnom domoljubni apel, emocije povezane uz svijest o nacionalnoj pripadnosti), a u skladu s iskrenošću i osjećajnošću (*serdce žalosno, radosno, ranjeno, plam sarca*...) kao romantičarskim imperativima autentičnoga komunikacijskoga dodira; osim toga srce je, kao metafora emocije, zajedno s licem kao metaforom privatnosocijalnoga identiteta, pomoćnim, više eksteriorizacijskim sredstvom srca, mjesto antropomorfizacije domovine, odnosno sredstvo socijalne signifikacije (*serdca bratinska, serdca roda ilirskoga*...)[18]. Srce je u Tordinca rijetko kada *organ žudnje*[19] za tjelesnim Drugim, kod njega subjekt žudi za idejom – slobode, domovine, kulture, učenosti… Povijesni kontekst preusmjerava već konzerviranu semantiku srca iz sfere intimnoga u područje društvenoga, pri čemu zadržava svoj semantički paket (nemir, žudnju, ljubav, tugu i sl.), no mijenja objekt, što izravno dovodi do transformacije erotske strasti u domoljubnu, no ne i posve netjelesnu, jer se domovina nerijetko, kako bi se maksimalno aktivirao i fokusirao sav konvencionalni značenjski materijal leksema "srce" koji se veže uz intenzivnu emocionalnost, otjelovljuje, što je već i spomenuto.

[18] "Učinak duše kao strukturirajućeg unutarnjeg prostora proizvodi se kroz signifikaciju tijela kao vitalnog i svetog zatvorenog prostora. (…) U tom kontekstu duša je površinska signifikacija koja osporava i izmješta upravo distinkciju unutarnje/vanjsko, figura unutarnjeg prostora inskribirana na tijelo kao socijalna signifikacija koja se neprestano skriva iza tog obličja."; Butler, Judith o Foucaultovoj teoriji koja dovodi u pitanje distinkciju između unutarnjeg psihičkog i vanjskog društvenog prostora. U: Paradoks tjelesnih inskripcija. Tvrđa 1-2 (2006), str. 199.

[19] Barthes, Roland. Fragmenti ljubavnog diskursa. Zagreb: Pelago, 2007., str. 57.

1.2.

Ekspresionist Antun Branko Šimić piše tekstove *eksplicitno zaokupljene tjelesnošću i to na način tematske pune fokusacije*.

Kako to izgleda, može se vidjeti u jednom od takvih paradigmatskih tekstova A. B. Šimića *Tijelo i mi,* gdje se subjekt bavi svojom polariziranom identitetnošću (što se tekstno artikulira antitetičnim odnosima – *zemlja-nebo*, *javasan*, *težina-lakoća*), pozicionirajući svoje tijelo na zemlju, a svoje Ja – duhovno biće u prostor nebeskoga – prostor slobode, kreacije.

On jasno (auto)percipira svoje netjelesno biće kao zasebni entitet u odnosu na vlastito organsko tijelo te objektivira svoje tijelo svodeći ga na fizičku konstitutivnost. Tijelo se, iz perspektive subjekta, tretira kao subjektova ljuštura, ali i kao medij socijalnoga kontakta, točnije kao prijenosnik subjektnosti svijetu, odnosno kao jedino moguće mjesto realizacije materijalnog susreta s Drugim (*Uz krevet mi se mlada žena smije./ Kako bih došo do nje sam, bez tijela?*). Takvim djelatno inferiornim, skoro pukim alatnim tijelom, koordinira isključivo subjekt, zapravo *transfiziološka* njegova *sfera* (Užarević, 1991: 111, 112) predstavljenoga raskoljenoga ljudskog entiteta, u poeziji imenovana kao Nad Ja. Dakle, subjekt se osjeća inkorporiranim u prostor vlastitoga tijela, točnije, osjeća se zatočenim unutar biološkoga oklopa tijela, osjeća se *nerazdjeljivim* od tijela (*Ovako živim s njim, u njemu. Nerazdjeljiv./Tijelo: težina drži me za zemlju/i odvući će me u nju svega, bez ostatka.*) i od zemaljske sfere, a, opet, kao tijelu nadpozicionirana nematerijalna instanca. Subjektov osjećaj superiornosti spram vlastitoga tijela, pro-

jiciran i u njegovu gramatičku superiornost u tekstu, upravo u trenutcima apostrofiranja te nadmoći, otkriva slijepo mjesto svoje percepcije, a to je činjenica da njegovo tijelo, koje se objektivira isključivo negativnim kategorijama (*Tijelo je teret, tuđin, trulost*.), ipak koordinira subjektovom slobodom i to u ključnim trenutcima – u rubnim egzistencijalnim stanjima (smrt, bolest) – to su (možda) najopipljivije kontaktne točke (jakoga?) materijalnoga i (slaboga?) nematerijalnoga subjekta.

Tijelo u tekstu nije anatomski jasno oblikovano, nije ni bitna njegova anatomija, već je bitna činjenica njegova, po subjekt ograničavajućega, postojanja. Bitan je status, odnosno funkcija tijela koje je u procijepu između ekstenzije i subverzije u odnosu na subjektno biće, no u konačnici je ipak – subjektova konačnost.

Subjekt uspostavlja odnos s vlastitim tijelom na sve tri vremenske razine, no ne na kronologijski nego na retrospektivno izvedenoj liniji; tek je jedna vremenska dionica, ona prošla, i gramatički naznačena, a sadašnja i buduća nivelirane su u oksimoronskom prezentu (*Ja živim u lešu.*), da bi se, u jednom trenutku, prezentno izvedenom ekvitemporalitetnošću, zgurale u isti stih – *I otrov truje. Tijelo trune. Ja živim u lešu.*, što označava simultanost dvije razine propadanja – razinu subjekta i razinu tijela, procesnost tjelesnoga raspadanja koje implicira stupnjevanje toga rastakanja, truljenja tijela (možda se leksem *otrov* može iščitati kao negativno konotirana metafora života, kao ukupnost iskustva života koja u stanju bolesti postaje pojačavač tjelesnoga propadanja) i autoperceptivne svijesti subjekta o zatočenosti u, anticipatorski označenom, metaforičkome mrtvom tijelu – naslov im-

plicira univerzalizaciju subjektova iskustva, individualno-intimno odslikavanje stanja svijeta.

U skladu s ekspresionističkim povanjštenjem psihoslika, jest prizor levitacije subjekta u prostoru sna, gdje se on napokon oslobađa tijela pa je Šimićev san replika frojdovskog tumačenja sna kao prostora o(d)stvarenja želja, iz čega proizlazi kako je stanje budnosti stanje dominacije materijalnoga osjetilnog tijela.

Kod Miklósa Radnótija, pak, u jednoj se pjesmi[20] subjekt prve osobe jednine obraća nekome TI. Nema fokusacije na identitet prozvane osobe, nema jače rodno-spolne sugestije, ostavljen je i emitivni smjer prema voljenoj ženi. Ja joj kaže da je *livada mirisna* i da *u tijelu nosi prokletu snagu zemlje*. Ovdje je pitanje identitarne prostornosti, biblijske mitopoetizacije. Osim što je jedan od četiri elementa, i to onaj koji predstavlja hladnoću i suhoću, može biti i znak stabilnosti. Čak i kaže:

U čistoj prozirnoj zori tuge
krv si, zemlja i tijelo
a osim tebe sve je igra samo.

Osim nje, sve je igra, sve je nestalno. Ona je stabilna, tijelo je njeno snažno kao zemlja, ona JEST krv, zemlja i tijelo. Ona nema identitet ukoliko se smatra da su nositelji identiteta ime i prezime jer je bezimena, ali ona je identitet zemlje, on je utjelovljen u njoj koja je snaga. Postoji ovjereno tijelo u tekstu (za razliku od Čegecove pjesme *Gene-*

[20] *Neskladnom vremenu usprkos*, Osijek 1997., prijevod Stjepana Blažetina, str. 10.

sis[21] gdje se imenuje *bestjelesnost*!), a ono je promatrano od strane lirskog subjekta i privlači ga, jer ljubav njena na njega pada *kao list divljeg kestena.*

U pjesmi *U tvojem krilu*[22] tijelo je dosta zastupljeno:

krilu tvojem ljuljam se / lagano. / U krilu mojem ljuljaš se / lagano. . . . Zagrliš me rukama / kad bojim se. / Zagrlim te rukama / ne bojim se. U krilu tvojem neće me strašiti / ni pusta tišina / strašne smrti. / U tvojem krilu preskočit ću / preko smrti / kao u snu.

Ljuljanjem u krilu tijela se dodiruju, gotovo u cijelosti. Grleći se, tijela se također dodiruju. U krilu će preskočiti smrt. Taj dodir tijelā, mala smrt kao cjepivo protiv smrti, štiti od smrti. U tom slučaju tijelo, iako *fizičke* naravi, ovdje preuzima metafizičku ulogu, puni duhovnu sliku, stanjem deputyija smrti – sna – dakako, jer dodir bliskoga tijela, fluktuabilitetno rastopljen, tjera svaki strah od puste tišine smrti. Ovdje je tijelo spiritualno interaktivno, nemetafizički duhovno, primijetila bi Krystyna Pieniążek.

1.3.

U postmodernizmu se to fiziološko načelo strukturne izvedbe odnosa subjekta i izvantekstualne zbilje usložnjava pa se predmet-tijelo predstavlja, osim leksičkim signifikantima, i grafičkim, i akustičkim jedinicama[23], s tim da srce postaje sekundarno i u anatomskom, i u psihološkom obliku

[21] *Eros-Europa-Arafat*, Zagreb 1980., ili časopis *Riječ*, 1999./br.II., Budimpešta, str. 34.
[22] Str. 48
[23] Prema: Kravar, Zoran. Lirska pjesma. U: Uvod u književnost. Zagreb: Globus, 1986., str. 382-383.

– ako ga razumijevamo metaforički, a u skladu je to s postmodernističkim hlađenjem osjećajnosti i usvajanjem *self-control*[24] odnosa spram svijeta. U poetskom tekstu Maje Gjerek, iako u postmodernističkome okružju, upire se u srce i ono zadržava djelomice romantičarski status, samo djelomice, jer apel što ga srce, odnosno cijelo objektivirano tijelo subjekta u tekstu upućuje recepciji nije više društveno-politički motiviran, već je (auto)metatekstualni signal. U poeziji Maje Gjerek *tijelo u tekstu* često je ranjeno, stigmatizirano, nago (nagost, ne kao signal erotskoga koda, već isto kao oblik stigmatizacije) – prepoznaje se kao religijska inskripcija božanskoga ranjenog tijela koje patnji daje božanske (afirmativne) konotacije, no Maja Gjerek stigme stavlja u funkciju procesa pisanja (čime i čin pisanja dobiva konotacije božanskoga čina i patnje) – tijelo u tekstu označeno tom vrstom (bolne) psihotjelesne iskustvenosti, takvog sirovog, neposrednog kontakta sa svijetom, je tijelo pisca, umjetnika (*iz rana izlaze lijepe i mlade pjesme, napuklo srce kao otvor kroz koji ulazi svjetlost* itd.). Otuda, između ostaloga, i artificijelizacija tjelesnoga završetka; ranjavanje, usmrćivanje biologijskoga tijela uvjetuje rađanje subjekta – pisca, što je blizu Foucaultovoj tezi o razobličavanju i izobličavanju tijela radi stvaranja novih vrijednosti, kulturalnih značenja[25]. Josip Užarević, pišući o kompozicijskom znače-

[24] Perrot, Philippe. Žensko tijelo. Tvrđa 1-2 (2006), str. 276.

[25] Judith Butler piše kako se za Foucaulta kulturalna konstrukcija tijela postiže figuracijom "povijesti" kao pisaćeg instrumenta koji proizvodi kulturalna značenja – jezik – kroz izobličavanje i razobličavanje tijela, dok se tijelo pritom figurira kao spremna površina ili prazna stranica pogodna za inskripciju, u iščekivanju "otiska" same povijesti.; Butler, Judith, U: Paradoks tjelesnih inskripcija. Tvrđa 1-2 (2006), str. 197-200.

nju smrti, spominje kršćansko shvaćanje smrti tijela kao dinamiziranja, obnavljanja života (Užarević, 1991: 145). Možda se može reći kako u Gjerekicinoj poeziji subjektovo biološko tijelo umire da bi se intelektualno moglo reinkarnirati tekstom. Ako tekst izlazi iz (perforiranoga ili usmrćenoga) tijela koje je subjektu zavičaj, možda se tu može misliti i o pisanju kao o zavičaju tijela. Pisanje i jest kombinacija jedinstvene fiziologije i psihologije, kako u svom grafemskom obličju, što praktično dokazuju grafološka istraživanja koja iz toga izvode zaključke o identitetu, tako i u svojoj estetskoj dimenziji. *Pisanje je produžetak tijela, pismo je unošenje tijela u slovo, odnos prema pismu je odnos prema tijelu, tekst ima ljudsku formu, anagram je tijela*[26]… itd. – sve su to citati ili parafraze Barthesovih razmišljanja o odnosu pisanja i tijela koja pokazuju i te kakvu zavičajnost pisma u odnosu na tijelo.

1.4.

Postmodernistički tekstovi i grafotekstualiziraju ljudsko tijelo ili tijelom teksta otjelovljuju anatomiju drugomedijskih tijela. Poigravanje partiturama i, općenito, glazbom kao umjetnosti, bilo bi samo jedan od takvih mogućih načina. Dakle, proći je kroz nekoliko problematizacija partiturnosti. Detoni doista svoje partiture predviđene za glazbeno izvođenje drži i poetskim tekstom, lirikom, vizualnom poezijom, tekstualnim izloškom; Ivan Rogić Nehajev transopusnim ciklusom *Z-vuci* protkiva ostale cikluse i zbirke strategemom nemobilizirane partiture, razvlačeći ih u široke strofne pjes-

[26] Barthes, Roland. Užitak u tekstu. Varijacije u pismu. Zagreb: Meandar, 2004.

me ili ih iznutra "ozvučuje" raslovljavajući i sugerirajući apstraktni onomatopeizam; 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, no također se pojavljuje i erotološko tijelo koje taj subjekt potiče u identitetnu ovjeru (tko koga? subjekt/tijelo? Ujevićeva sinkronizacija?); Vladović na notnim zapisima ili praznim partiturnim listovima izvodi određene agogične igre, a Branka Knežević uvodi i konkretizam boje te prostoručno crtanog crtovlja, trag ruke, sugestija prostoručnog crtanja je pak tjelesni indikator, uzbuđenje odgode i indikator autentičnosti, preciznije napisano – osobnosti, individuacije; Dragojević, pak, diverzira u matrice egzistencijalizma, uočavajući višedimenzionalno oblikovan sustav znakova u kultiviranju tijela grada. Sve to može dovesti do tonalitetnog 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 precepcijski tek semantiziraju u grafici-pisanju. *Barbara*, pak, već vizualno trešti u svom unutrašnjem ritmu, a auditivno se geste ponavljanja skandirano strukturiraju, no i te kako je razotkrivena u napokon doslovnom aranžiranom uglazbljenju, koje je, rondološko rečeno, savršeno već upisano unutar sastavka samog; također, svojevrstan dvotjelesni se lik Barbare filmskim rječnikom i filmskom tehnikom – pretapa iz tijela žene u tijelo brodice, i pjesma projicira videospot koji ilustrira spomenuti ubrzavajući i trešteći ritam…

1.5.

U tekstovima mlađih mađarskih pjesnika (Gábor Lanczkor, Arpad Kollár, Roland Orcsik) čovjekovo se tijelo u tekst uvodi na nekoliko primarnih načina – izravno, svojim anatomskim segmentima te kao takvo postaje i središnji predmet tekstne fokusacije, potom se unosi rubno u tekst, tek kao znak posjedovatelja pjesmovnoga predmetnoga inventara ili kao jedan sastojak ukupnoga, "netjelesnoga" motivskoga sklopa i u alegorijskom ili metaforičkoporedbenom obliku pri čemu je tijelo životinje najčešći medij *dislokacije*[27].

Ranije spomenuta situacija u kojoj kôd upravlja emocijama[28], tipična za 21. stoljeće, u nekim se tekstovima dovodi do krajnosti, odnosno do potpune zamjene emocije tijelom. Gábor Lanczkor u tu funkciju stavlja i erotski, i pornografski

[27] Termin Michaela Riffaterrea koji označava "pomjeranje znaka od jednog do drugog (npr. u metafori i metonimiji)". Prema: Beker, Miroslav. Semiotika književnosti. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu, 1991., str. 112.

[28] "Od romantičnog individualizma "ja" zadržava i nastavlja mahnito i opčinjeno traganje za vlastitom istinom, a odnosi zadržavaju imperativ autentičnosti u priznanju, tom moralu iskrenog osjećaja i emocije, tom utvarom transparentne i udružene interakcije. Samo ovog puta kôd upravlja njegovim izrazom, zabranjuje razmetljivost, pretjerivanje, izljeve, bol i suze, namećući neumoljivu osjećajnu diskreciju, *self-control,* koja se može okrenuti u ravnodušnost. Dok se tijela prekrivaju sve više androginom i uzajamno zamjenjivom odjećom, simptomom biseksualne zavodljivosti koju dijele oba spola, a koja više ne očarava tajnovitost njihove različitosti i čije uloge i atributi lebde, više se ne suprotstavljajući; i dok se tijela svima otkrivaju, pokazujući svoju nagost otupjelim pogledima, otvarajući se na duplericama časopisa, izvaljujući se na reklamama i ekranima, žestoko pokazivanje snažnih osjećaja izaziva čudnu nelagodu, kao da "dostojanstvo" traži da se ono kanalizira, ublaži, priguši, kako ne bi smetalo svjedocima."; Perrot, Philippe. Žensko tijelo. Tvrđa 1-2 (2006), str. 276.

kôd. Primjerice, u njegovoj pjesmi *Riječni bog* emocije se isključuju i na makro – i na mikrorazini. Na razini teksta dolazi do uljepljivanja drugoga koda – interpolacijama transsemiotičkih citata – novinskih oglasa, koji traže tijelo po načelu tržišne razmjene (*"Tražim frajera s nabildanim tijelom/ koji bi posve nag, čak i s dignutim kurcem pozirao,/dizao utege, trenirao, iskazivao svoju snagu,/dok bih mu ja stiskao, mijesio, udarao mišiće"*). Važno je obratiti pozornost na oznake navoda što upućuju na citatnost koja se može protumačiti, osim kao znak medijske izmještenosti teksta, i kao signal izrazite eksplicitnosti kojoj je u podznačenju zapravo zamjena eksplicitnosti – ljubavnih izjava seksualnim izjavama, što intertekstualno vodi urušavanju koda ljubavne poezije. Drugu, provokativniju razinu urušavanja, implicira leksički (vulgarizmi, žargonizmi), odnosno sadržajni (muškarac traži muško tijelo radi seksualnoga kontakta) fond ovoga oglasa, koji jasno upućuje na destruiranje čitavoga kulturnoga ustroja koji počiva na binarnoj kategorizaciji spolova. Estetika (bezimenoga) tijela povezuje se isključivo sa seksualnom, a ne s emocionalnom fascinacijom, pa je i seks čin, djelatnost, obična vrsta tržišne razmjene užitaka (s obzirom da se potraga za seksom oglašava u javnom, novinskome prostoru), posve neovisne o osjećajima. Romantičarskoerotsko deskribiranje poluskrivenoga, naslućenoga tijela, u ovom se tekstu zamjenjuje postmodernističkim razotkrivanjem tijela jezikom pornografije koji tijelu oduzima status estetske činjenice i preoznačava ga u stroj s prenaglašavanjem genitalne spolnosti, tj. aktivnosti, vulgariziranim imenovanjem spolnih organa i spolnoga akta. Iako u pjesmi svedeno na obično fiziološko sredstvo, tijelo upravo takvim determiniranjem pri-

ziva već natuknuta kulturalna značenja[29], prije svega otpora prema represivnoj (heteroseksualnoj) kulturnoj matrici[30], koja zasigurno ima začetke u religijskome svjetonazoru, tj. u čovjeku ukorijenjenome *odnosu prema grijehu i u širenju tog odnosa na cjelokupnu tjelesnost, dakle na svijet, na ljudsko meso, na cjelokupni djelokrug seksualnih fenomena, shvaćenih kao kozmički izvor i simbol zla* (Volli, 1997: 226).

I Arpad Kollár će se, kao u pjesmi *Poput bika kojeg odvode,* baviti neskrivenom seksualnošću, no poslužit će se poredbenoalegorijskom slikom iz životinjskoga svijeta (*kao bik koji tražeći prolaz/neprestano promašuje tijelo/sa svojim buzdovanom,/što ni ne primjećuje prazninu,/i sve bjesnijim/ tempom lufta ponovno i ponovno,/dok nekako ne potekne/sok u bočicu,//tako živim i ja kao rasplodni bik,/neprestano bodem u ništa…*). Dok u Lanczkorovu kolažno konstruiranom tekstu tijelo i seksualnost dobivaju semantički status razarača koda ljubavne poezije, kao i institucionalizirane spolne binarnosti, Kollárov će tekst *zoopornografski*[31] prizor iskoristiti kao subjektov autoironijski, ali i ironijski komen-

[29] "Seks za čovjeka nikada nije samo fiziološka i instinktivna činjenica. Štoviše, uvijek je pun kulturalnih, odnosno inicijacijskih, vjerskih, estetskih, sentimentalnih značenja."; Volli, Ugo. Pornografija i pornokič. U: Dorfles, Gillo. Kič. Antologija lošeg ukusa. Zagreb: Golden marketing, 1997., str. 222.

[30] Način eksponiranja čovjekove tjelesnosti odgovara šund prikazivaštvu koje se bavi "nagonskim, porivnim, životinjskim, biološkim, tjelesnim u čovjeku. (…) Privatni čovjek "nagonsko" je, "biološko", "životinjsko", "tjelesno" biće – ali na tu činjenicu u javnosti, u javnom društvenom životu ne smije ništa upućivati. Zabrane se zato protežu na javno pokazivanje (prikazivanje), jer ono je institucijski nadzirljivo."; Turković, Hrvoje. Filmska opredjeljenja. Zagreb: Cekade, 1985., str. 150-151.

[31] Termin Suzane Marjanić. U tekstu: Antropornografija ili životinja kao skopofilijski i seksualni predmet. U: Kulturni bestijarij. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku/Hrvatska sveučilišna naklada, 2007., str. 774.

tar – bikom kao simbolom plodnosti, seksualnosti i snage koju rasipa u prazno, subjekt će ilustrirati uzaludnost vlastite seksualne moći, no istodobno ironijski označiti vezanost uz ustaljene označiteljoznačeno odnose, odnosno uvriježeno simboličko naslijeđe, kako ono koje se veže uz animalne označitelje, tako i ono koje se veže uz muški spol kao superiorni, kao spol koji koordinira i ženskom seksualnošću i ženskom reproduktivnom funkcijom.

Lanczkor se u jednom drugom tekstu *Joseph Beuys: Filc odijelo* odlučuje za erotski kôd kao sredstvo prikaza općinjenosti tijelom pa, u stilu filmske umjetnosti, "snima" detalje tijela pokrivenoga odjećom (*Odjeća treba tijelu./Pokriva/goljenicu. Butine. Trup. Ruke. U cjelinu. (…) Što pokrije./ Oponaša kao lutke.*). Elipsom izvedeni "tekstualni kadrovi" fokusiraju detalje-dijelove tijela koji su statični, njihova kratkoća i brzina izmjenjivanja oponašaju putanju pogleda, dok ponavljanje u istome redoslijedu, zajedno s kratkoćom, upućuje na promatračevo stanje uzbuđenosti, na erotski potencijal prizora. Indikativna je u tom smislu i horizontalna kompozicija eliptičnih segmenata koja asocira na ležeće tijelo, na položaj koji dodatno aludira na intimnost.[32] Zamjetno je kako je apostrofirana potreba tijela za odjećom u kombinaciji s usprkosnom vidljivošću tijela, zapravo indikacija erotiziranja tijela odjećom pri čemu spol i identitet ostaju irelevantni. Odjeća *uspijeva neutralizirati suprotnost između*

[32] "Kompozicija kadra može biti zamjetljivo horizontalna, kad kadrom dominira neka horizontalna linija, npr. neki zid, drvored, , i ona najčešće ostvaruje doživljaj čvrstoće, mirnoće, sigurnosti, jer prikazano tijelo što tvori taj kompozicijski sustav kao da nalazi uporište u paralelnim horizontalnim rubovima kadra."; Peterlić, Ante. Osnove teorije filma. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada, 2001., str. 118.

odjevnog predmeta i tijela, *postaje scenografijom samoga tijela*[33] pri čemu je važno samo tijelo i njegova *seksualiziranost* (Baudrillard, 2002: 201).

Spomenuli smo i situacije s tekstno rubnom, ali jasno naznačenom, pozicijom tijela, što se može vidjeti u jednoj od pjesama Arpada Kollára *kraljica švercera* (*njeno je tijelo. njena je tišina./snebivanje./njen je šinobus,/sve je njeno./-putnici, kondukter./i njen je glas, kloparanje.*). Tijelo u tekstu prisutno je posredno, preko prostora, predmeta, ljudi, praznine, slika, tišine, zvuka…preko pojavnoga svijeta što ga posjeduje, svijeta koji čini konstituciju toga tijela koje nije ljudsko, tj. nije samo ljudsko (*ona je ikona,/pukotina na zidu,/gdje se uvlači/otjelotvorenje*.). Riječ je o svojevrsnom nadtjelovnome konstruktu podložnom stalnim promjenama svoje anatomije, koje su uvjetovane prirodom i dinamikom promjena njegovih konstitutivnih elemenata, što nije čudno ako se uzme u obzir da su sastojci tijela dijelovi materijalne i nematerijalne izvantekstne realnosti, svijeta kulture i svijeta svakodnevice. Bespolnost tijela iz nekih ranije spomenutih tekstova ovdje je transformirana u svespolnost i svetjelesnost, a subjektno Ja, tj. Mi biće, iako strukturno iskazano, posve je podčinjeno takvom hibridnom subjektivitetu; funkcija mu je svedena na objavljivanje moći njegovoga tijela čiji organizam neprestano buja i mijenja se i koje se može imenovati jedino spolno neutralnom oznakom – tijelo. Možda se može reći kako takvo identitetno nespoznatljivo, hibri-

[33] Baudrillard, Jean. Moda ili čarolija koda. U: Moda, Povijest sociologija i teorija mode. Zagreb: Školska knjiga, 2002., str. 200-201.

dno, gotovo *čudovišno tijelo*[34] vodi općem shvaćanju tijela kao neprogramiranoga, promjenjivoga entiteta[35]?

Tekst Rolanda Orcsika *Porno Euridika* već u naslovu spaja mitološko i suvremeno ponašanje te više sliči naslovu kakve slike nego naslovu poetskoga teksta. Implikacije vizualnoga koda proizlaze iz atribuiranja mitske ikone Euridike pornografskom oznakom, a uz pornografiju, bez obzira u kojemu mediju realizirana, veže se ponajprije vizualna prezentacija i konzumacija, jer u konačnici joj cilj nije estetski, već stimulacijski[36]. Iako se čini kako je u Orcsikovoj pjesmi riječ o pornografskoj verziji poznatoga antičkoga mita, presvlačenje toga mita na jezičnoj se razini događa upravo prikrivanjem pornografskih elemenata pa će se tako naići tek na jedan seksualno eksplicitni leksem – *orgazam* (*Dosta je bilo opiranja kraju,/odgađanja orgazma,/u njenom iživljenom pogledu/snijeg je sipio u krupnim pahuljama-/unazad;/u unazad rotirajućim slikovnim kockama/krajolik se postupno zamračio,/mokra od snijega,/svaka joj se hrskavica sjećala/ otegnute,/svjetlucave bjeline/ (k)raja.*), čiju će iskaznu izrav-

[34] Curti, Lidia**.** Čudovišna tijela u suvremenoj ženskoj književnosti. Treća 1-2 (2001), str. 0212-0235.

[35] Kao što piše Elizabeth Grosz: "Tijela nisu fiksni, inertni, genetski ili biologijski jednostavno programirani entiteti koji funkcioniraju na svoje osobite načine u svojim određenim oblicima neovisno o kulturnom miljeu i vrijednostima. Razlike među tijelima, ne samo na razini iskustva i subjektivnosti, nego i na razini praktičnih i fizičkih kapaciteta, uživaju značajnu društvenu i povijesnu raznolikost. Procesi i aktivnosti tijela koji se čine nemogući u jednom vremenu i kulturi, sasvim su mogući u drugom. Elementi činjeničnosti koje se smatra jednostavno čvrstim i nepromjenjivim, biologijski danim čimbenicima, podložni su utjecajima širokog raspona povijesnih obrata i transformacija."; Tvrđa 1-2 (2006), str. 211.

[36] "Zbog toga je pornografija, u biti, neestetska činjenica za (…) tjelesnu, čulnu konzumaciju…";Volli, Ugo, str. 226.

nost neutralizirati pejzažni korelativi, odnosno eufemističke verbalne slike ili sugestije spolnoga čina i, općenito, užitaka tijela. Takva se estetizacija i eufemizacija seksualnosti provlači kroz čitavu pjesmu uz pomoć stilske kićenosti – brojnih metafora, epiteta, usporedbi, ponavljanja, personifikacija (*Dosta je bio jedan prasak,/Amor-strijela je prostrijelila/ tamni krajolik.* ili *…iz trzaja tijela/izlila se svjetlost./U dubini rudnika/između butina/dašće žudnja/za njenom/nepozvanom sjenkom*.), što navodi na pomisao o namjernoj kičizaciji seksualnosti, o svjesnoj proizvodnji *pornokiča* uz pomoć eufemizacije i mita[37], s tim da je mit naslovno označen kao predmet pa se može reći kako je on istodobno i predmet i sredstvo preusmjeravanja konvencionalne semantike. Orcsik možda rabi pornokič u estetičko-subverzivne svrhe[38] – da bi se narugao puritanizmu glasovitoga mita o Orfeju i Euridiki, odnosno akademskoj recepciji toga mita pa u tom smislu treba shvatiti i hiperstiliziranost teksta.

[37] "Pornokič, osim što je negacija istinskih ljudskih vrijednosti ljubavi i seksa, također je negacija pornografije, koju zbog stalne i sistematske uporabe eufemističkih tehnika, lišava sirovosti i realizma, zajedno s dobrim dijelom seksualnosti. (…) Eufemizam je, zajedno s mitom, bitna komponenta pornokiča, toliko da jednog od njih možemo koristiti kako bismo našli drugog, ili obrnuto."; Ibid., str. 223-226. i str. 231.

[38] "Razmišljamo li o kiču kao "stilu" lošeg ukusa, doći ćemo do drugog paradoksa koji je dublji i više zbunjuje od upravo navedenog, naime, riječ je o ranije spomenutoj mogućnosti svjesne uporabe lošeg ukusa (to jest kiča) sa svrhom da se potkopaju konvencije "dobrog ukusa" koji eventualno vodi u sklerozu akademizma. (…) Avangardni su se pokreti nerijetko odavali takvim vrstama zadovoljstva utažujući antiumjetnički poriv prekomjernom uporabom maniriranog kiča u književnosti i drugim umjetnostima. (…) 1) avangardu zanima kič zbog estetičkih subverzivnih i ironičkih ciljeva, i 2) kič može rabiti postupke avangarde (što se lako stereotipiziraju) za svoje estetički konformističke ciljeve."; Calinescu, Matei. Lica moderniteta. Zagreb: Stvarnost, 1988., str. 235.

Forsiranje tijela nauštrb emocije blisko je i zapaženom mladom pjesniku slavonskoga kruga Franji Nagulovu koji zbirku pjesama naziva *Tanja*. Tradicionalni kôd ljubavne poezije ovdje se resemantizira na razini prikazivanja ženskoga lika, objekta žudnje – Tanjina *masna kosa*, *male grudi*, *žuti zubi*, *sitno tijelo*, *okamenjeno mala prsa*, *nekomercijalnost* i *nekonvencionalnost*, *nepraćenje modnih trendova*, destereotipiziraju erotizam ženskoga tijela, ironiziraju agresivnu modnu industriju manipulacije tijelom. Takvo naturalističko portretiranje oponira jednim dijelom i aktualnoj sveopćoj estetizaciji tijela koja briše znakove "istinskoga" života, što ih Nagulovljev tekst obilato nudi. Uz naturalističke slike "istinskoga" života, njegov je subjekt sklon i verbalnoj grubosti, što je dodatna gesta otpora svakovrsnim konvencijama. Izravnost ljubavnoga iskaza zamjenjuje se metaforom, ali metaforom čija se funkcija zaustavlja na ekspresivnosti, ne ulazeći u polje emocija. Subjektu moć daje jezik, a ne emocija ili tijelo. Jezik, a ne emocija ili tijelo, čini ga superiornim u polju intimnoga kontakta. Umjesto *Tanja, ti si meni sve!*, subjekt se odlučuje za treće lice Tanje uz koje će, kroz tekstni materijal čitave zbirke, gomilati metaforičke i nemetaforičke nominacijske iskaze. Nagulovljeva Tanja otjelovljuje uistinu sve – užiće, kolaž, citat, film, knjigu, djevojku, pjesnički kôd, sve subjektove djevojke, samoga subjekta…no, upravo ta je prekomjernost poništava, Tanje nema; iako tjelesna u tekstu, njena se tjelesnost rasipa i preimenuje, ona je sve i svatko, zapravo ništa i nitko. Tanja je, čini se, objekt imaginarne tjelesnosti što poljuljava samu održivost ljubavnosti kao žanrovske odrednice zbirke *Tanja* te dekonvencionalizira i čitav kôd ljubavne poezije.

2.

Kako se spram netom izloženih pojedinačnih fokusacija tipologije interesa odnose ove natuknice:

- semiotičko tijelo – tijelo kao nositelj znakova zavičajnih običaja (moda, rituali... u šokačkom subetnosu)

- geografsko-nacionalno (Šokac, Šokica...), spolno (cure, momci...),

- socijalno (običajno-snaše...),

- nominacijsko personaliziranje tijela (šokački tekst),

- tijelo vizualnih pjesmama, pitanje konkretnog i apstraktnog, naime apstraktnost kao demobilizacija usredotočenosti na oponašanje, omogućava osloboditi konkreciju tijela teksta,

- zasebno aktivna Ujevićeva riječ *mojstvo*?

3.

B o r b e n će V l a d o v i ć, dotad zagriženi istražitelj tjelesne konkrecije pjesme, knjigu *Vrulje*, svoju autorsku zbirku iz 1980. započeti svojom dotad opusno najduljom pjesmom, programatski naslovljenom *Vrulja*. Pomalo opuštenije kreće deskripcija, gotovo kao da će izložiti i kakav naratem, jer je, opusno, po prvi puta raspoloženije i figurativnije, ali ubrzo je to perceptivno kubistično postavljeno, no receptorno kinetično nadrealirano, nakon čega se tjelesnost vanjskoga tarira s unutrašnjim i potom reljefno nadrealirana kubna slika poprima demetaforiziranu konkreciju jezika. Započinje, primjerice, ovako:

neki obli oblici
neke kugle naglo se povećavaju i smanjuju
kao da su od pijeska
a ne raspršavaju se
kad trebam nešto u tom istom trenutku reći
tada mi ta kugla ispuni usnu šupljinu
odjednom i žeđ i požuda
i žudnja za ljepotom i potreba da mnogo toga kažem
upadam odjednom sve dublje u neizgovorene riječi
lice svejednako ostane bezizražajno
(…)

Još će slijedećih tridesetak stihova razvijati tu polufigurativnu deskripciju tjelesnosti teksta, za koju je autor otkrio zanimljiv analogičan prirodoslovni *jednostavni oblik*, implozivnu strukturu vrulje. Subjektno se tijelo takve specifične intenzivne jezičnosti – odlučuje prihvatiti tragičnu prostitucijsku igru lako dostupne i istovremeno naslade s vrlo određenom cijenom. Metaforično ili ne, ali cijena te naslade je po Vladoviću vrlo jasan pad. Stoga piše:

(…)
pejzažu lijepa droljo bez iskupljenja
uronjen u tebe omeđen tvojim linijama i plohama
boja tvoja u oku natrunjena
bijela platna i onda vrtoglavi vodopad
PAD
(…)

U zbirci *Točka bijega* iz 1990. Zvonko Maković ispituje do preko neosjećajnosti zagubljeno biće koje projicira svoj tjelesni ekran prema intermedijalno posredovanoj

slici. Osvješćuje neosjećajnost kao novi osjećaj, kao stanje koje je izmaklo iz obzora željenog ponovnog iskustva, i pred praznim ekranom tv-a samo se sjeća pokreta, sjeća se pokreta tijela koje pokretom išta rješava jer postoji filozofemska dosjetka rješivosti, nečega što je već pokušavalo obnoviti identitetni gest, a umjesto toga se događa umrtvljen retrotelevizorski citat:

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

(*Drugdje*)

U jedinoj 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*)

Ivan Rogić Nehajev će osviješteno i radikalno svoje prethodno "razlogaštvo" upotrijebiti kao bitno identitetno vježbalište. Čitateljevu će vremeplovnu nespremnost postaviti na raskrižje geografije i historiografije te snimiti tjelesno intimni film o matoševsko-kovačićevskoj prozivci a/idelogizirana identiteta:

hrvatska, termopile

noćas raste pad,
u divnoj tlapnji, revolucija, moje blistavo progonstvo
zarasta svoje zagonetke

ja naprotiv čišći od hostije
sudim svojoj nježnosti

i gomilam se, briljantan, na rubovima
jednog tijela
koje već uči svoju propast

U svojoj prvoj zbirci, susljedno još jednom matoševskom potezu – onom nazivanja pjesme kakvim nadnevkom –

skoro melankolično blisko proziva završnim stihom pjesme *Praški fragmenti* lik superirornog ironičara *Silvija Strahimira*, i, ukratko, čitajući tradiciju uputit će joj niz polemično-ludističkih pisama, kao u svećeništvu igre s pučkom legendom u *Marinoj kruni*, primjerice ovako:

izida

1

ne štedješe svoja tijela svećenice s vrućega raskrižja,
podaše se prije noći trijeznim šoferima
obaviše to prisebno,
potom uznojene, s ostatcima ulja nestadoše među kamenim
pačetvorinama:
morahu ljubavnici sve zaboravit

2

učinit ćeš ovako nepoznati:
lijevom rukom grkljan moj obujmi (da govorila ne bih:
ne odpušta znake žena), desnom tri puta prođi palcom
ispod brade mi i vrućima ustima na isto mjesto sađi,
kada učiniš to pođi ustima niže
na sise:
ostani dugo tamo, sve dok drhtati ne odpočmeš u spolovilu
i mozgu
i ruke ti same, polagano zbog radosti, nagnu
pupak ženin rastavit,
bit ću onda tijelom pred tobom, zato
spusti se na koljena

i pođi vrućim ustima pripraviti ulazak svoj u meso
mekše od zjenice,
neka te ne izda mekoćom spolovilo ili zvek puta;
potom uzmi ulje i znoj, ostatke glasova koje si čuo
kada uživasmo, speri ih u predvorju:
ništa se nije dogodilo, dječače, ženu si ljubio

3

plodila je neznanca božica na ploči usred hrama
zrelo, široko pruženih nogu,
čekajući, na okolne je podpornje upisivao okamine
svojih ili njezinih usnica, nije pouzdano znao;

Ali i u nizu drugih, ne samo stihovnih nego i urbosociologijskih knjiga, čitati je Rogićev koncept aktivne tjelesnosti, koja ne smije prepuštati diktat vremenu, nego mu se postavljati konkurentskim identitetnim bićem tkanja.

Novu subjektnu konstituciju 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 dos-

ljedno 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 zbublani bog;
ali bez glasa, tajan, dum dum drum, i tijelo hipnu u vapneni smog
u santi canti, phhhhhhhh, jedva protisnuti, phhhhh, rog

Tekstovi Ivana Rogića Nehajeva ispisuju i kritičku duhovnost prostorne 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.

Rogićev tekst oblikuje se kao lučko tržište, stjecište putnika, landralaca, prostitucije, bolesti, jeftinog i lakog plesa (vidjeti također kod Stošića). Jedina uvjerljiva uzvišenost je 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, infarktom 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.

Rogić ima još jedno utopijsko područje za slobodu teksta, to je kompleks označitelja vezan uz ime Etrušćana, 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 korporativne povijesne podatke, nastavlja projekt maštanja sudbine skupinskoga atjelesnog identiteta 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 energetsku slobodu označitelja da obuhvati i najneočekivanija značenja.

Hrvatsku, pak, Rogić ne alegorizira i ne personificira, nego ju ontemski razgleda. To znači da je ona, radije nego povijesni, a što bi pretpostavljalo razvijenu ideologijsku naraciju, prostor konkretnog zemljopisnog, prirodoslovnog, i tjelesnog locusa. Konkretne 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 takvoj konstelaciji su 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 sofistikacije. 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, dakle tekstualne kinetike, estetske kreacije koju pri čitanju opažamo kao rečenično zabavno izmicanje naraciji, iako se naracija gorljivo i govorljivo 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.

4.

Zaključno ili bilješke prema Judith Butler, *Paradoks tjelesnih inskripcija*[39]

[39] Tvrđa 1-2 (2006), str. 197-200.

* Foucault (u blizini Lacana) piše kako je tijelo konstrukcija i da ne postoji materijalnost tijela koju je moguće razdvojiti od kulturalnih značenja što konstituiraju tijela u specifičnim društvenim poljima; dakle, tvrdi kako su sva značenja tijela kulturalno konstituirana i promjenjiva; ne postoji tijelo mimo zakona niti seksualnost nesputana odnosima moći

* mehanizam kulturalne konstrukcije shvaća se kao povijest, a specifično djelovanje povijesti shvaća se kao inskripcija; povijest je, dakle, označiteljska praksa koja zahtijeva podređenost (razobličavanje i izobličavanje) tijela radi stvaranja novih vrijednosti, kulturalnih značenja (jezik) npr., (ne)moć jezika...hermafrodit nije identitet, već je spolna nemogućnost identiteta ne zbog anatomije, već zbog jezične nemoći da se izrazi rodno jastvo)

* duša je figura unutrašnjeg psihičkog prostora inskribirana na tijelo kao socijalna signifikacija (možda romantično apostrofiranje srca i lica, očiju – lice nije samo eksteriorizacija srca-psihičkog prostora, emocionalni signifikant, već je i socijalni...primjerice, lice domovine, majke...i, mimo ove teorijske priče, Peterlić kod krupnih planova piše o ljudskom licu kao susretištu tri vrste povijesti – zemlje, naroda i osobe te o licu kao o najindividualiziranijem dijelu čovjekova tijela)

* na to sve Butler kao Foucaultovu slijepu točku otkriva implicirajuću činjenicu o preddiskurzivnosti tijela (o postojanju nekog materijalnog tijela prije inskripcije – pr., Nietzscheova ideja geneologije razlikuje tijelo kao površinu i sklop skrivenih sila i mehanizam kulturalne inskripcije iz-

van tijela koji te tjelesne sile potiskuje i preobražava; Levi-Strauss razlikuje materijalnost tijela kao prirodu i "sirovo" i zabrane koje potiskuju seksualnost i stvaraju društvenu organizaciju kao kulturu i "kuhano"; J. Butler piše kako je za strukturalizam ta binarna opreka kodirana kao univerzalna napetost antropologije)

4.1.

Tijelo[40] i tekst, su se u svojem zaljubljeničkom multiproduktivizmu odredili u specifičnoj smjeni heurizma i hermeneutizma. Heuristička potraga u romantičarskom subtjelesnom prostoru usredotočene projekcije, a hermeneutička u zreloj punoći poznavanja i užića tjelesnosti koja *tajnu zna*[41]. Tijelo je teksta rado i nužno, sve više subjektno osvješćujući SE iz obrednih sinkrecija, tematiziralo i tjelesnost igre kao i uvijek preblisku bestjelesnost. Također je, kolikogod ponekad nepomično, i u tekstu, i u njegovoj temi, odašiljalo istovremeno i svoju osvijetljenu poluprozirnost, užiće u kojemu se kroz *erogene zoone*[42] čita i piše tijelo, problematizira se ono subtjelesno, a neusporedivo intenzivno, no ipak moguće već na rubu tjelesnosti, kroz prostor kojega Tin Ujević po-

[40] *Tijelo pamti a ja prepisujem*, piše Branko Maleš, vodeće ime hrvatskoga pjesničkog postmoderniteta, u zbirci Tricskster, Zagreb 1997., str. 95.

[41] Usporediti u poeziji Ivana Slamniga i Jure Stublića.

[42] *Erogen zoon*, u južnoj srednjoeuropskoj recepciji kultna zbirka pjesama Katalin Ladik, većim dijelom u prijevodu Judite Šalgo, iz 1987., no ta je zbirka zapravo kompilacija i izbor iz tragova koje je vrlo intenzivno ispisivala svojim osobitim izumom književnoga performancea, odnosno scenskih izvedbi svojih pjesama, gdje je izlaganje primateljima postavljeno u ekonomično koreografirani međuodnos stimuliranja govornopjevne informacije i psihodelijski osvijetljenog nagog tijela izvođačice.

znaje kao *vedru sobu*. Najmučnije će se s *tijelom u tekstu* obračunavati Antun Branko Šimić, nalazeći rješenje u tjelesnosti subjektne refleksije koja pripada *tijelu teksta*.

2. ROMANTIČNO TIJELO

Uvod

Ovaj uvid, u srazmjerju romantičnoga tijela, nastojanje je tematološki i, konsekventno snimanju nosećih formalnih, osobito subjektnih te stilskih značajki, poetološki opisati pjesme đakovačkoga romantičarskog pjesnika Jurja Tordinca[43]. U skladu s tim, pojedinačno je opisati, uočiti povezanije tekstove te ih skupinski definirati, a na koncu pokušati formirati pregledniju sliku o, u prvom redu slikovnom i osjećajnom svijetu Tordinčevih pjesama. Stoga, s tim u najtješnjoj vezi – identitarno pitanje mjesta, kao subjekta u slici ili izvan nje, bit će poduprto izdvajanjem stilova tijela u tekstu ili tijela teksta. Vidjeti je, Tordinac snima slike u kojima su dva ženska bića: ona, domovina – Slavonija (i njene Sestre) i Poezija.

Uočiti je, sukladno tome, javljanje dviju osnovnih tematskih okosnica od kojih je prvu nazvati kolektivno-kulturološkom (mogli bismo je nazvati i ideološkom) – koju reprezentira podnebno tijelo, te drugu koju je okarakterizirati kao individualno-egzistencijalnu – koju reprezentira tijelo poezije.

[43] uvid u korpus na *http://web.ffos.hr/hrvatski/?id=10*

Prva, tj. kolektivno-kulturološka okosnica, prisutna u najvećem dijelu Tordinčevih pjesama, je ona koja se ogleda u pjesmama što su temama vezane za ilirski pokret, izgovara ih Kazivački glas, zagovor su za reljefniju emocionalnu definiciju domoljublja, imaju didaktično-moralnu nakanu *majčinog vođenja djeteta za ruku*.

Individualno-egzistencijalna okosnica zastupljena je u manjem broju pjesama koje se bave prvenstveno osobnosnom dimenzijom subjekta čiji je eksplicitni identitet spjevatelj stihova, artistični pjesnik zaokupljen prostornim pitanjima pjesničkoga stvaralaštva. Također je kompetentan Kazivački glas u suradnji s povremenim tjelesnim prijelazom pred snimateljsku kameru, a pripomenuti je da u pjesmama koje se bave individualno-egzistencijalnim temama, lirski subjekt daje dvije vrste iskaza.

Prve iskaze je okarakterizirati stereotipnima s uobičajenim motivskim repertoarom i stilom; one tematiziraju pisanje u sklopu čitavoga kulturnog pokreta, dakle kao kulturno-prosvjetiteljsku djelatnost (*majčinog vođenja djeteta za ruku*).

Druga vrsta iskaza je ona u kojima lirski subjekt osvještava svoju stvaralačku individualnost, što je puno rjeđe, a primjer za to su konotativno vrlo aktivne, iako naoko prostorno komorne, no dapače i metafizične – *Moje pjesni*. Prva vrsta iskaza je daleko manje personalna i lirski subjekt je puno manje usmjeren na sebe.

Kako je ipak u najvećem broju Tordinčevih pjesama zastupljena kolektivno-kulturološka tematska okosnica,

tematsko-motivski opis početi je pjesmama koje pripadaju upravo toj skupini. Vidjeti je i pitanje identitarne potrage u polju razlike.

Slavonija sestram

Već prva strofa ove pjesme uvodi jedan od najučestalijih motiva Tordinčevih pjesama, te onog što bi se moglo nazvati ilirskim pjesništvom, a to je motiv zvijezde *danice.* Svjetlost danice idealizacijski sja kroz eticitet zrcalnoga *lica,* a preuzima ju emocionalni označitelj iz unutrašnjosti tijela, pa je *srce* stoga stereotipno i stoga pouzdano izabrano kao reprezentant simboličkih emisija. Također već u prvoj strofi obavještava o podrijetlu *danice*, ona, naime, dolazi *od zapada,* dok je *istok ne porađa neg štuje*, što se vjerojatno odnosi na činjenicu da je središte ilirskoga pokreta na zapadu (*od Zagreba ishod*, kako doznajemo u drugome stihu druge strofe), dok je *istok*, Tordinčev zavičaj i društvena okolina – Slavonija, onaj koji nadolazeću *danicu* štuje, ali ne porađa. Upravo ta činjenica ukazuje na Tordinčevu namjeru da se obrati ljudima iz najbližega društvenog okruženja, pa se čini kao da su hvale danici, tj. kulturnom pokretu, upućene upravo njima. Dakle, duh naroda, koji se budi zbog nadolazeće zvijezde je upravo duh naroda slavonskoga.

Međutim, zrcalnost simbola lica što obuhvaća motiv sestara koje su pozvane na buđenje, odnosi se na druge

ilirske zemlje i upravo na taj način Slavonija je stavljena u točno određeni društveno – politički kontekst koji se javlja kao posljedica onodobne potrebe za osviještenjem o zajedništvu i kulturnoj povezanosti svih naroda koji su bili povezani predznakom *iliričkoga*.

Motiv ljubavi, simbolički utjelovljen srcem, kao egzistencijalni odnos prema domovini koji se javlja u četvrtoj strofi, upravo je onaj koji je uveden kao konačni preduvjet za opće blagostanje koje će nastupiti ukoliko narod *slavonskih sestara* primi poruku koju mu šalje Slavonija.

Poruka koju u ime Slavonije šalje Kazivački glas je zaziv za općim ujedinjenjem (što je i posljednji motiv ove pjesme) svih koji *roda slavu traže*, tj. svih koji bi je trebali tražiti pozivajući se na staru zajedničku tradiciju koja zaslužuje potpuno oslobađanje od prevlasti tuđinaca.

Na posljetku, pjesma *Slavonija sestram* tematski se može okarakterizirati kao tipični preporodni poziv na narodno osviještenje, ali ujedno, njena specifičnost leži upravo u izdvajanju Slavonije kao aktivne komponente onodobnih događanja.

Pozdrav danici

Pozdrav i senzorno razgledanje podnebnog prostora tjelesno se oslanjaju o centar tijela, stoga *srce i njedra* parcijalizacijski reprezentiraju cjelinu, moglo bi se reći i puninu hvalospjeva globalno hrvatskoj *danici.* Prelazeći s

motiva na motiv postajemo svjesni svega što *danica* idejnom subjektu znači i dolazi do razvoja jasne slike položaja *danice* u onovremenom društvu. Počevši s prvom, pa sve do zadnje strofe, pjesma je svojevrsni *životopis daničin*, koji kazivan kroz usta bliskog i uz njenu povijest vezanog biografa, donosi precizno određenje u vremenu, a nakon toga ne mali popis značaja koji ona ima za život *naroda ilirskog.*

Dakle, naglašavajući da je prošlo već tri godine od kada je *danica žalost u radost promijenila,* Kazivački glas činjenično osvještava i daje kronološku odrednicu koja djeluje vrlo autoritativno na samome početku pjesme, te na taj način čini ostatak pjesme, koji je ispunjen molbama koje su upućene *danici,* uvjerljivijim, upravo u smislu da su upućene stvarnoj, snažnoj i aktivirajućoj sili, a ne ideji koja egzistira samo u svijesti subjekta.

Već u sljedećoj strofi čitatelj je vraćen u sadašnje vrijeme, te kroz poziv *danici*, sva njegova pozornost biva vođena prema motivu koji dominira drugom strofom, motivu sloge. Upravo sloga je ono što je potrebno narodu za ostvarenje ideja koje su osnovice djelovanja ilirskoga pokreta, te upravo ona uvjetuje uvođenje dvaju sporednih motiva ove strofe, a to su *srca bratska*, te motiv *opće majke.*

U trećoj strofi Kazivački glas ponovno se vraća motivu *danice,* ali ovoga puta romantičarski uspoređujući je sa zvijezdom, a zatim i s lijepom djevojkom otvara mjesto širenju tih motiva na sljedeće strofe i na taj način ponovno

isprepliće romantičarske motive s vrlo realnim programskim ciljevima hrvatskog narodnog preporoda. Npr., kako je zvijezda danica dika neba, tako i *Danica ilirska* treba biti dika roda svoga, a odmah nakon toga javlja se i motiv opće rasprostranjenosti Ilira koji željno iščekuju svjetlost *daničinu*, koja će ih učiti *ljubit domovinu kano čedo majku svoju*, što je još jedno vraćanje na motiv domovine – majke. Upravo zbog motiva ljubavi – opće, intenzitetom jednake samo onoj koju dijete osjeća prema majci, Kazivački glas slavodobitno poentira pjesmu motivom plamena koji će se užeći u srcima svih Slavena, te učiniti ih *dikom roda svoga*.

Zbog tematiziranja položaja i važnosti Danice, redanja motiva kao što su sloga, ljubavi prema domovini, plamena domoljublja koji potiče na ujedinjenje, ova pjesma jedna je od najtipičnijih pjesama koje spadaju u dio opusa Jurja Tordinca s aktivističkim strategemom projiciranim kroz Veliku Emociju, koja priprema osvjetljenje Njenog lika – bića domovine.

Moja domovina

Kako bi ova pjesma, razvijena kroz deskripciju podnebnog tijela, ponajbolje mogla biti žanrovski čitana kao domoljubna oda, sasvim je logično odčitavanje motivskih jedinica koji strofu po strofu, sve do zadnje, vode recipijenta do pitanja kojim Kazivački glas u konačnici odag-

na posljednju sumnju u opravdanost Velike Emocije. Upravo da bi posljednje pitanje izazivalo jedini mogući odgovor – odobravanja i slavljenja, Tordinac se služi idiliziranim motivima krajobrazne deskripcije podnebnog tijela, kao što su: pjev ptica i let pčela nad cvijećem, prikaz krajolika, brdovitih vinograda, šuma, žitnih polja, voćnjaka, livada, pastira i stada, rasplesanih djevojaka, studenih izvora, ilirskih pjesama, hrabrih vojnika. Stvarajući svijet koji tako izgleda, kazivač rasprostoruje i stanje idealne slobode, te pitanje koje dolazi u posljednjoj strofi *(Koji takvu domovinu ne bi ljubio?)*, odmah nalazi i odgovor u samoj pjesmi, zatvarajući je u misli sigurnoj, mirnoj i prirodnoj kao i svaki romantični motiv ove pjesme. Takav postupak, odnosno postupak redanja idiličnih motiva u potpunosti je u skladu sa strategemskim planom, naprosto intencijom, koja afirmira prirodnost i idejnog plana, koju lirski subjekt želi usaditi u svijest recipijenta.

Zvjezdica

Pjesma Zvjezdica je u cijelosti razrada najučestalijeg motiva Tordinčevih pjesama. Motiv zvijezde danice, kao senzorska emisija svjetlosti razvijana kroz četiri tjelesna parcijalema – vrat, oko, srce i (neočekivano) cijelosno imenovano tijelo (ali pobliže nazvano kao *slabo tijelo*, stoga ga je također držati parcijalemom), za razliku od ostalih pjesama, nije služio kao polazna točka za uvođenje ostalih motiva koji bi u pjesmi nastavili živjeti samostal-

nim životom, nego je, naprotiv, proširivan motivima koji su puno tješnje vezani, te uvijek ponovno vraćaju na samu *danicu*, ali zbog toga nisu ništa manje uspješno poslužili kao sredstvo kojim se recipijenta uvjerava u vrijednost i značaj Danice.

Tako je motiv bisera oko vilinskoga vrata uveden samo da bi se njegova ljepota, kao i sve ljepote ovoga svijeta, izgubila i zatamnila uspoređena s ljepotom zvijezde danice, koja, pojavljujući se na nebu, očarava deskripcijski pozor Kazivačkog glasa, te svojim sjajem mu tare suze s lica, tako da joj se on u posljednje dvije strofe obraća samo molbom da još dugo sija jer ga na taj način čini *ljubovnikom njenim*. Upravo to je jedno od paradigmatskih mjesta podvlačenja kolektivno-kulturološke tematske nakane pod individualno-egzistencijalnu koja ju stilskim, alegoremskim obnaživanjem, dakle posredno, i to s još nekoliko stilskih vrpci (s mnoštvom semantostilema, npr.) dostavlja recipijentu.

Upravo zbog pozornosti s kojom je Tordinac pristupio razradi motiva *danice* koja reprezentira kako časopis koji je u to vrijeme bio središnjica djelovanja preporoditelja, tako i sveukupan polet koji se u to vrijeme morao osjećati u preporoditeljskim krugovima, ovaj slavonski pisac ne samo da potvrđuje vlastitu uključenost u onodobna zbivanja, već kroz ovu pjesmu, kao i kroz mnoge druge, upućuje direktan glas demokracije, izlaže potporu ilirskome preporodu i njegovim projekcijama koje su, važno je

napomenuti, upravo i kroz radove Jurja Tordinca korporativno činile *Danicu.*

Ljubav domovine

Tematizirajući ljubav prema domovini, Tordinac je tjelesnost prebacivao (bez konkretnih parcijalema) i na izrazito jake senzorne uvide, pojačane emocionalnim filterima, pa je tako opremljene koristio motive kojima se poslužio da bi dokazao svu prirodnost i neizbježnost domoljubja i podnebnog tijela u kojemu domoljublje prebiva. Polazeći od tvrdnje da je sve što je živo zaljubljeno u prostor na zemlji koji mu je dan, ma kakav on bio, pjesnik ponavlja stereotip aktivizma: romantičarski oblikovanu tezu o domoljublju. Sukladno s tim, motiv Eskima kojemu je jedini dom surova hladna okolina, koju on bez obzira na nedostatke ne bi zamijenio drugom, motiv ptice koja zatvorena u zlatnoj krletci vapi za svojom slobodnom gorom, te motiv lava i risa koji u goloj pustinji pronalazi svoju slobodu u svoj skromnosti prazne špilje, imaju vrlo pragmatičnu primjenu.

Naime, upravo nakon nizanja tih motiva dolazi još jedna tvrdnja, a koja također u skladu s romantičarskim idejama govori o junaštvu onih koji svoj dom brane, te prokletstvu onih koji od istoga odustanu.

Poslije toga, na kraju ove pjesme, uporaba ovih motiva pronalazi svoju konačnu primjenu, jer nakon što još

jednom podsjeti na ljubav Eskima, lava, slavuja prema svom domu, čitatelj je zapitan što je njemu dom i kako će odoljeti ljubavi prema domovini. Naravno, čitatelj je u tome trenutku već uvjeren da je osjećaju tako prirodnom i sveprisutnom nemoguće odoljeti.

Rodu na poštenje

Od svih pjesama ova je u najvećoj mjeri prigodničarska, stoga jednostavno emociju postavlja u tjelesno-simbolički stereotip srca, i svojom tematikom obuhvaća konkretnu manifestaciju ideja narodnih preporoditelja. Zdravica u čast svih Slavena, slava čijeg je imena jedini motiv prve strofe, zatim u čast ilirskoga imena koje samo zaziva motive ljubavi i sloge, te treća zdravica, koja je posvećena svim koji ljube domovinu, su, ako pokušamo pojednostaviti ideološku tematsku okosnicu, upravo paradigmatske. Kolektivno tijelo *Skupa* Tordinac ovlašćuje za recitativni nastup i pridaje mu usklično senzorno ozvučenje.

Tuga vjernog domorodca zbog nekih

Ova pjesma započinje od parcijalema *Glava* prelazi na taktilem *poljubac*, a zatim se kazivački glas pojavljuje u prvoj osobi jednine i opisuje rubni receptorni mikrokon-

tekst kao *Glas uzdaha*, a time se obuhvaća ukupnim i provodnim motivom dana na izmaku koji zamjenjuje noć. Ta noć je tiha, idilična, ispunjena motivom vilinske igre, a odmah zatim mir i idila su prekinuti vapajem vjernog sina koji tuguje zbog teškog stanja svoje domovine.

Motiv izmučenog i vjernog sina Domovine kojeg muči nesanica iskorišten je za opis društvene realnosti u kojoj se njegova domovina nalazi. Tako iz njegovih usta primamo tešku ispovijest koja je građena motivima koji govore o raznim pogrešnim putovima koje su izabrala njegova braća, na taj način učinivši nepravdu majci domovini.

Jedni su potpuno prazna *srca* i tumaraju bez ikakvih osjećaja, drugi su, pak, postali potpuno tuđi te već uništavaju i ruše sve što im je majka domovina podarila. *Srce* će u prvim strofama otvoriti okvir završnom parcijalemu *prsa domovine*, a ta će tjelesnost biti ispunjavana raznolikošću imena koja okružuju podnebni identitet te ga uzvratno potvrđuju. Analitično rečeno, kazivač čini sljedeće: nakon prijekora koje šalje zabludjelim sinovima, on ih, stilskim stereotipom romantizma, podsjeća na slavnu prošlost Slavena, te spominje neke od predaka čiji bi oni trebali biti nasljedovatelji. Da bi pokazao koliko je njihovo odbacivanje vlastite prošlosti i identiteta sramotno i neprirodno, Kazivački glas uvodi motiv svemogućega Boga koji svojom moći satire sve što mu nije drago, pa tako bi i ime slavensko, da ne želi njegovo postojanje.

Kazivački glas, dakle, naglašava da je stidjeti se vlastitoga nasljedstva jednako protivljenju Božjemu naumu. Da bi konačno osudio sve koji se stide slavenskog imena, on ih osuđuje i ističe da bi se trebali stidjeti jedino svoga nevjerstva vlastitomu rodu.

Nakon što sve nevjerne sinove u potpunosti osuđuje, Kazivački glas uvodi motiv kule koja svojom arhitekturnom gotovo monumentalnom vertikalnošću pa onda i podnožnom stijenom naglašenom nadprostornošću, reprezentira domovinu, a implicitno i čovjeka čija je tjelesnost, kako se logično zaključuje iz indicirane perspektivnosti, malena, stoga i inferiorna domovini, odnosno domovinskim interesima kojima se, stoga, treba podčiniti. Kula je bila snažna i stajala na strmoj stijeni stotinama godina, sve dok joj neprijatelji nisu pomjerili temelje, te je sada potresena i potrebni su joj svi vjerni domoljubi da bi je spasili i ponovno joj utvrdili temelje. Posebno je važno naglasiti da Kazivački glas snažno implicira kako će upravo umjetnici biti ti koji će kamenje stare kule rekreirati, ponovno prikupiti i vratiti na mjesto. Time se ponovno ističe aktivistički romantično i vrlo angažirano stajalište o važnosti umjetnika u obnovi domovine. Tako se ova pjesma, iako se svojim početkom i upozorenjem obraća nevjernim sinovima domovine, ipak završava pozivom na obnovu, usmjerenom upravo onima koji su domovinu spremni ljubiti i ponovno joj vratiti staru slavu.

Tri cvijeta

Pjesma *Tri cvijeta*, zrcaljena tjelesnim parcijalemom *Lice*, u potpunosti je programatska i sastoji se od tri motiva koja Kazivački glas naziva *cvjetovima* i koji, dakako reprezentiraju tri vrijednosti koje su osnovi promišljanja o vrijednostima svakoga romantičnog pjesnika, dakle i Jurja Tordinca.

Mudrost koja se stječe obrazovanjem za koje se preporoditelji zalažu, jer kako je rečeno u pjesmi, jedino znanje i mudrost mogu voditi čovjeka trnovitim putevima do cilja. Drugi cvijet, odnosno krepost ili krepostan život su način da čovjek stigne do duhovnog mira i sreće. Na posljetku, ljubav je posljednja u nizu *cvjetova,* te naravno ta ljubav je upravo ljubav prema domovini. Ljubav, koja čovjeka ne postavlja u odnos s pojedincem, već u odnos s kolektivnim nasljeđem, domovinom i potiče ga na javno djelovanje i prosvjećenje ostalih.

Upravo zbog tako transparentnog zrcaljenja/ogledanja u *Licu* romantičarskih vrijednosti ova kratka pjesma je svojevrsni smjerokaz za razumijevanje ostalog dijela tematskog korpusa Tordinčevih pjesama, jasno projiciranog idejama koje definiraju etičko i estetsko romantično biće.

Nevinost

Ova pjesma je himna formalnom feminemu – nevinosti, započeta i strateški označena parcijalemom *Lice*, a sama tema, tako bliska aerotskim romantičarima, izgrađena je kroz motiv usnulog nevinoga mladića. U prvoj strofi kroz njegov opis fizička ljepota definicijski je povezana s duhovnom, te kroz motiv izlazećeg sunca kojemu mladić šalje „fizički" gest poljupca naglašava njegovu povezanost s nebeskim/metafizičkim. Sljedeći motiv, tj. usnuli mladić, što je ujedno i središnji motiv u ovoj pjesmi, počinje ponovno idiličnom atmosferom koja čitatelja održava u nepromijenjenom stanju idile i mira, no već u sljedećoj strofi počinje nevrijeme, tj. još jednom se pojavljuje motiv oluje koja u ovom slučaju bjesni nad mladićem, a fokusno zapravo nad *Njom* – Nevinošću. Oluja je naravno poslužila kao potvrda nepokolebljivosti mladićeva sna, dakle i nevinosti i on se u snu podsmjehuje.

Tu sliku, u sljedećoj strofi, dakle na kraju pjesme, tekstni kazivač je učvrstio još jednom pohvalom, no i upozorenjem da se mora oružati znanjem i mudrošću jer ga skoro čeka borba sa sotonom, tj, sa svim iskušenjima koje mu život nosi. Upravo zbog poziva na buđenje i spremanja za životne nedaća, ova je pjesma u velikoj mjeri preporoditeljska i išla bi u red pjesama kolektivno-kulturološke tematike, jer iako se bavi općom i egzistencijalnom temom odrastanja, ujedno sadrži i izrazito romantičnu afirmaciju umnih, napose duhovnih vrijednosti, da-

kako, već početno i uokvirujuće najavljenih najosvjetljenijim dijelom čovjekova tijela – *Licem*.

Tužba ljubičice

U ovoj pjesmi, kroz najstereotipnije parcijaleme *Lica* i *oka* te *srca* tematizira se nada, a neočekivano se uvodi renesansni citat kose odnosno *vlasi*, a razvija se kroz motiv cvijeta koji strada u nevremenu. Osvjetljava se nada oporavku i ponovnom vraćanju ljepote. S namjerom da se pojača projektivnost nepobjedivosti nade i opstanka, cijela je pjesma sve do posljednje strofe u kojoj ljubičica najavljuje pobjedu nad nedaćama koje su je snašle, upravo tužaljka. Tužaljka se preokreće na kraju pojavom parcijalema *srca* koji osmišljava i raste u smjeru optimizma, upravo zahvaljujući početnom i dominantnom motivu oluje. Oluja je stereotipno, ali vrlo aktivno simbol svih životnih nevolja, te se u očekivanju završnih otkucaja srca motivski gradi izgled cvijeća nakon oluje, nestajanja ljepote, a tek motiv vila koje žaluju podsjeća na minulu ljepotu. Dakle, tek kada je stanje dovedeno pred sliku potpuno narušenog sklada, ljubičica progovara sasvim drugim tonom, te najavljuje oporavak od ponovno, kao i u, primjerice, *Nevinosti*, opasnosti oslikane olujom. Riječi kojima se hrabri uvjerljive su jer svaki recipijent zna da se u prirodi sve mijenja i da je prostor koji biva mjestom oluje jednako tako i mjesto sunčeva sjaja i radosti. Upravo zbog neupitnosti te činjenice, riječi nade dolaze od cvijeta, koji

je kratkovječan, ali izničući iz prirode i gaseći se u njoj, uvijek iznova svjedoči o novom rađanju nade i ljepote.

Svrstavanje ove pjesme u jednu od dvije tematske okosnice ostaviti je za zaključak ukupnog čitanja te upravo na taj način, u konačnici je pokušati ukazati na povezanost dviju okosnica, tj. na cjelovitost tematskoga svijeta pjesama Jurja Tordinca, u kojima, naime, smjenjivanje subjekta u tekstu i subjekta teksta strateški provodi feminalna dvotjelesnost (majka domovina i korporativna poezija).

Žalost-radost

Uvodni stihovi ove formalno nešto veće pjesme imenuju parcijaleme kretanja, stoga su *noga* i *ruka* fokusirani i okom analitično obuhvaćeni. Ti tjelesni srazmjeri postavljeni su uz motiv vile koji se javlja kroz cijelu stariju hrvatsku književnost, te samom pojavom diže citatnu emisiju hrvatske književne tradicije. Vila stoji na mjestu gdje Drava utječe u Dunav, što rađa motiv velike i moćne rijeke koja pritišće slabiju Dravu, te je sa sobom odnosi u daleki *Južin.* Ova metafora, sa svojim prikazom velikih riba koje proždiru ribe Drave, služi kao uvertira u opis tužnoga položaja naroda Hrvatske čije nevolje, kao i one dravskih riba, dolaze s Dunavom, itd. No, da bi objasnio svu težinu položaja u kojemu se taj isti narod nalazi, Kazivački glas u sljedećoj strofi donosi motive tužne, od si-

nova napuštene majke, te bratske nesloge, kako bi ukazao na činjenicu da veliki dio nevolje leži upravo u narodu samome i u njegovoj nesposobnosti da prepozna vrijednosti kao što su majčinski autoritet te bratska ljubav.

Ojađena vila nakon toga biva premještena u drugi prostor, tj. u svijet Katančićevoga djela u kojemu zatim susrećemo, razrađen u klasičnoj, dobro poznatoj idiličnoj slici, motiv vilinskoga kola koje slavi životnu radost, narodne običaje i tradiciju, te, nadasve, umjetnost jer je njihov *vladatelj prekrasni* upravo Apolon. Taj idilični prizor prekinut će uplakana vila, koja izričući svoju tužaljku neodoljivo podsjeća na Barakovićevu *Vilu Slovinku,* a nazivajući sebe majkom još jednom uvodi motiv nezahvalnih i odmetnutih sinova. Feba moli da njene sinove obdari pjesničkim umjećem nakon čega će moći pisati djela u slavu svojoj majci, što je jedini način da majka izađe iz tmine u kojoj je sada i da se sva njena djeca-Slavonci, Hrvati i Dalmatinci oslobode tuđinskoga jarma.

U šestoj strofi razvija se baštinsko-mitološki dijalog, oblikuje se snažno utjelovljenje emocionaliziranog, posebno brižnoga Apolona, koji suosjeća s vilom i pruža joj riječi utjehe, kao posljednje u nizu uvjeravanja koja su odaslana primatelju s namjerom da ga osvijeste o potrebi književnoga stvaralaštva, ali istovremeno i podsjete da već postoje sinovi Domovine, svjesni vrijednosti umjetnosti, koji već u *ovome* trenutku pišu djela Domovini u slavu.

Vila ohrabrena, diže oči nebu i kao posljednju potvrdu Febovih riječi ugleda *zvijezdu koja siva u pol bijela danka*, što je motiv koji ponovno mikrostrukturira snagu ilirskoga pokreta i ideje, te na taj način daje konačnu potvrdu Apolonovu, a moglo bi se reći i kazivačevom obećanju.

Pjesma je provodno stalno omjerana o parcijaleme *srca*, *glave*, *lica*, *suza*, a na samom kraju okvir se kadra uokviruje cjelosno imenovanim tijelom. Tada, dakako, nastupa etičko-estetski kompleks velike emocije.

Pjesnik i Ilirče

Formalno strukturirana kao dijalog Kazivačkoga glasa i Ilira, gdje su lice i srce te posebice ruke, međuprostor etičko-estetske projekcije, ova pjesma analitično kao temu donosi pitanje ilirskoga identiteta i moralnih vrijednosti koje su za njega vezane. Srce se pokazuje varijabilnim mikrostilemom koji se rabi u barem tri semantičke funkcije koje ujedinjuju, odnosno kombiniraju biologijsko i kulturologijsko značenje središnjega, veznoga organa ljudskoga krvotoka – kao odmilnica upućena Ilircu koja pripravlja ugođajni okoliš pjesmovnoga događanja, kao akumulator kolektivne ilirske patnje te kao najsnažniji generator domovinskih emocija koji, kao i biološka kategorija, ima ulogu veznoga emocionalnog pulsara kolektiva, pošto i jest jedno od najtradicionalnijih kulturalnih znače-

nja srca ono koje ga povezuje s ljudskim osjećajima. Subjektovo-Ilirčevo *vedro lice* je tek lice njegova srca koje zrcali (to *lice*) kolektivnu požrtvovnost i kolektivnu ljubav spram domovine kao svoju vlastitu. Tijekom dijaloga saznaje se da tamburica u Ilirovim rukama svira u čast pradjedova, što kazivač-pjesnik pohvaljuje i podržava, a nakon toga savjetuje mladog Ilira da ne smije nikada tuđe gaziti, ali mora se žrtvovati za svoj ilirski rod, braneći sve što mu je sveto i ljubeći dom. Ovaj odgojno-etički dijaloški fragment proglazbljen je svirkom tipičnoga slavonskoprostornog instrumenta pri čemu se ruke verbalno ne izlažu već se objavljuje posljedica njihove aktivnosti koja je analogna njihovom povijesnocivilizacijskom značenju. Naime, ruke, same po sebi simbolične nositeljice čovjekove biološke i društveno-kulturne razvojnosti, najbolji su odašiljači nacionalne društvene i emocionalne povijesnosti. Nakon svakoga savjeta koji daje mladom Iliru, potonji mu uzvraća potvrdom istih vrijednosti koje su već duboko urezane u njegovu svijest, čime glava postaje racionalna dopuna svoga binarnoga parnjaka – srca, ali i ključni pohranjivač – slika kompletne domovinskoodgojne evolucije mladoga Ilirca. Upravo u ovoj pjesmi može se prepoznati položaj stvaratelja i u ukupnoj preporodnoj akciji. Pjesnik svojim djelom, riječima hrabri i uvijek iznova podsjeća na ciljeve ilirskoga pokreta, te na taj način snaži i usmjerava sve njegove sudionike, posebice izdvajajući vitalizam projiciran iz stilizirane povjesnice.

Radomir

Pjesma *Radomir* konstituira romantičarski lik tragičnog junaka projekcijski prikazivanog u povijesnoj oluji pred kojom je tjelesno slab, ali duhovno, emocionalno i sveukupno umno jak. Ta pjesma pripada manjem broju pjesama Jurja Tordinca koje se bave individualno-egzistencijalnim pitanjima. Također, njena je posebnost to što se ne bavi niti pitanjima pjesničke egzistencije, nego, kroz parcijalem emocije – *srce* – općeljudskim pitanjem koje je gledano kroz vizuru kršćanskog svjetonazora i tradicije.

Slika je tu mladića *Radomira* koji, ne uviđajući vrijednosti dane mu od Boga (ljepota, zdravlje), kreće u svijet tražiti sreću putujući u tuđinu. Život u tuđini, prikazan ovdje poznatim romantičarskim motivom olujnoga mora, tjera mladića da se *preda kopnu*, tj. da se vrati u domovinu, živ, ali još uvijek nesretan jer smatra da je nesretan na Zemlji, da je sve usmjereno protiv njega i da je *olujno more*, znak zle kobi koja ga prati. Radomir već gnjevan upire svoj pogled prema nebu i pita imali ikoga na svijetu tko više trpi od zle kobi od njega. Na njegov očajni povik javlja se glas iz neba koji ga prekorava govoreći mu da je upravo oluja bila ona koja ga je spasila od gusara koji su ga slijedili i koji bi mu skončali život da se na moru zadržao. Dakle, Bog ga podsjeća da je čovjeku skrivena tajna Božjega nauma i da joj se on može jedino predati, nakon čega, uvjerivši se u mudrost Božjih riječi, Radomir

doživljava pročišćenje i, prihvaćajući istinu, nastavlja svoj život hvaleći i štujući Boga.

Od svih pjesama Jurja Tordinca ova se u najvećoj mjeri bavi religioznom tematikom i kroz motiv zabludjelog mladića koji doživljava obraćenje slijedi kršćansku tradiciju od *Prispodobe o sinu i milosrdnom ocu*. Upravo zbog te činjenice ova se pjesma uvelike, u prvom redu – tematski, izdvaja od svih ostalih.

U daljinu!

Ova pjesma refrenskim parcijalemom *srca* se svojom jednostavnom egzaltacijom usmjerenom na temu putovanja, tj. zova daljina, posebno izdvaja iz tematskog repertoara vezanog za preporodnu djelatnost, te prikazuje lirski subjekt lišen bilo kakve angažiranosti i prožet isključivo *pjesniku svojstvenom* težnjom za otkrivanjem nedodirnutih prostranstava nadtjelesnih vrijednosti. U četiri strofe Kazivački glas slika ljepote udaljenih krajeva, koji ga, sad već u snimljenom pogledu tekstne slike, zovu, te na taj način vrlo jednostavno, ali intenzivno, stvara zanesenjački osjećaj želje za otkrivanjem dalekih predjela, što je na kraju svake strofe dodatno pojačano ponavljajućim motivom plama u srcu koji romantično biće tjera u daljinu. Upravo u tematskoj ekonomičnosti leži snažna emisija uvjerljivosti te pjesme.

Stan žuđeni

Stan žudjeni pjesma je koja svojom tematikom i motivima u potpunosti slijedi romantičarsku poetiku. Nizanjem prvoosobnih slika u okružju podnebnoga tijela, određenog deskriptemima: bistra voda, pastirska pjesma, pjev slavuja, gore prekrivene vinovom lozom, svjetlokose vile, vjerni prijatelji, Kazivački glas snima i drugima projicira svoj stan u prirodi. Stvarajući model stana u kojem bi zatim *davorie pjevat pristao*, stvoren je savršen stan lirskoga pjesnika. Skromna kolibica *kraj romora vodice* paradigmatski je dio predodžbe koju romantičarski pjesnik ima o biću koje stvara, ali i o čovjeku uopće. Pjesnik, kao i pjesničko stvaralaštvo, neodjeljiv su dio prirode, izranjaju iz nje, a ova pjesma je upravo oda i potvrda tom stajalištu.

Sreća pjesnička

U ovoj pjesmi slike se kinetički oslanjaju na tjelesnost, međutim, tematizira se pitanje pjesničke egzistencije u svijetu i tjelesnosti toga svijeta. Govoreći o svijetu u kome ljudi robuju pogrješnim idealima, Kazivački glas izdvaja pjesnički svjetonazor koji, okrećući se istinskim vrijednostima stoji nasuprot svima, ali i jedini pronalazi put ka sreći, koji je čista estetsko-etička opcija. Oslobođen potrage za bogatstvom on hoda u potrazi za ljepotom

i mudrošću. Motiv rajske radosti koja nastanjuje stvarateljsku dušu na kraju pjesme u potpunosti naglašava vrijednost ove vrste postojanja na svijetu i nemogućnosti da se sreća kreatora nadmaši bilo kojom drugom.

Moje pjesni

Od svih pjesama upravo pjesma *Moje pjesni* najbrže stiže do tjelesnog parcijalema *srce*, čime u najvećoj mjeri autotematizira, jer misli i istovremeno dakako piše pjesništvo, dakle pojašnjava romantičarski odnos prema stvaralačkom činu. Ističući da stvara upravo samo zbog vlastitog duhovnog užitka kazivač, identitarno lik pjesnika, projicira poredbovni motiv ptice koja pjeva ne mareći čuje li je tko i na taj način upravo stvara sliku stvaratelja koji piše isključivo radi ljepote stvaranja samog, no doista upravo zbog Prirode, Prirode Stvaranja. Čineći to, pred recipijenta stavlja sliku Genija, subjekta emisije Emocije iz romantičarskog koda koji u prvom redu prikazuje Drugo, biće afirmacije, gdje je medijska i trpna pozicija snimatelja-afirmatora ujedno i pozicija projekcijskog majstora, dakle s dvostrukom memorijom, stoga i nositelja identiteta *overloadana* bića. Sasvim je logično, dakle, da u ovoj pjesmi kazivač teži gradnji afizičke slike, takve slike o sebi i o svome djelu koja je okrenuta metafizici.

S druge strane, istaknuti je da transparentno podastiranje upravo takvoga stava traži upravo recipijenta koji je

upoznat s romantičarskim shvaćanjem te samim tim svjedoči o poznavanju poetike svoga razdoblja. Naime, kompetentiranje recipijenta koji će prepoznati vrijednost poruke u emitivnoj težnji za samodostatnošću, čini se snažnim argumentom u prilog činjenici da je Tordinac svoje književno stvaralaštvo osvještavao, ne samo kao djelatnost u okviru aktivizma tijela kola, već i kao djelatnost koja će u potpunosti poštovati estetiku metafizičkoga projekcijskog sloja.

Zaključak

Nakon završetka tematsko-motivskog opisa svake pojedinačne pjesme Jurja Tordinca, pokušati je, ponovno se koristeći osnovnom tematskom podjelom u *Uvodu*, izložiti nekoliko rečenica o tematsko-motivskom svijetu Tordinčevih pjesama. Pokušati je izbjeći ponavljanje stavova već zabilježenih u prvim dijelovima miniinterpretarija i uputiti se poglavito pokušaju shvaćanja cjelovitosti tematsko-motivskog aspekta Tordinčeva pisma.

Naime, nakon pokušaja tematsko-motivskog opisa njegovih pjesama, nameće se zaključak da je upravo tematsko-motivska zaokruženost na projekciji fizičko-metafizičko, svake pojedine pjesme, proizašla iz potpune predanosti ideji romantizma.

Dakle, tek nakon što se u potpunosti prihvati njegova i – uz intimizam – predanost ideji ilirskoga pokreta (teško

shvatljiva suvremenom recipijentu), uvjetno se može govoriti o shvaćanju *dubljih tematskih slojeva*, te se može doći do pomirenja na prvi pogled udaljenih, a moglo bi se reći i suprotstavljenih tematskih okosnica u djelu ovoga pjesnika.

Upravo zbog toga, pokušati je pjesme u ovom radu poredati redoslijedom, koji oslikava prirodnost prijelaza s *jednog tematskog ekstrema na drugi,* te je otvoriti svijet iz *Tužbe ljubičice*, na čijem se primjeru ocrtava snažna motivsko-tematska umreženost cijeloga Tordinčevog poetskog pisma.

Pišući o temi nade (tako individualne i egzistencijalne teme), koja je, poznavajući ostatak njegova opusa, postala u svijesti recipijenta neodvojivo vezana za nadu u smislu pobjede preporoda i narodne obnove, a ovaj put dana kroz isključivo prirodnu vizuru, kroz motiv ranjena cvijeta, čitatelj se nađe zatečen tumačeći pisanje o nadi na isti način kako je to činio u pjesmama isključivo preporodne tamatike. Naravno, takvo iščitavanje značenja ni najmanje ne ukida mogućnost drugačijega shvaćanja i upravo u tome leži najveća zanimljivost tematskoga repertoara koji, iako raznolik i na prvi pogled pruža mogućnost lakog izdvajanja tematskih okosnica, ipak do kraja ostaje u potpunosti cjelovit, povezan i dosljedan.

Upravo zbog te činjenice, Juraj Tordinac, nameće se kao pisac koji je u cijelosti suvremen u početku 19. stoljeća.

3. TIJELO KORPUSA

Kada se zapazi da šokačka književnost započinje kroz vrlo blizak susret poetika romantizma i Moderne, naime Ilije Okrugića i Ivana Kozarca, onda nije neobično doći do protopostmodernog Bore Pavlovića koji plešući riječima izvodi vedri apologetski rondo, pa se tematski, dakako, odlučuje za kolo.

Boro Pavlović
Kolo

Gledam snahe, udavače i momke na ledini
Igraju kao da je njihov čitav svijet.
Kao da su oni jedini pitomci ovog plemenitog kraja,
mali komadić raja.

Šire se lica i ruke. I djevojke su vedre.
Šume haljine kao da vjetrovi jedre.
Pisane jabuke.
Rumeno – bijeli peškiri.

Svatovac ludo igra
i, gajde mu ćaćine, kao da sama krv sviri.

I obijesni koraci lete:
nitko nije sada nikome do pete.

Inače, riječ je o pjesmi napisanoj *po pozivu* za pjesničku panoramu *Slava Panonije*, koja 1980. izlazi u Vinkovcima naslovljena prema stihovima Janusa Pannoniusa. Pjesma se iz subjektova pogleda pretapa u tijelo njegove jezične igre. Ona ubrzano prepušta punu kompetenciju prizornom objektu, osvijetljeno prima demokraciju njihova umijeća, a potom se smješta u tjelesnu kretnju pune afirmativne pošiljke vitaliteta, s neprevidivim otvaranjem Drugom.

Ovdje je pokušati nastaviti jedno ranije promišljanje o korpusu šokačke književnosti iz 1997., koje je tada objavljeno pod naslovom *Mara Švel Gamiršek i korpus šokačke književnosti*, te spomenuti korpus nešto pozornije opisati, od početka s punom opaskom da se započinje u romantičnom ozračju ženskog rodnog bića, naime od Okrugićeve Janje do cijelosne u portretima nepoznatih žena Mare Švel pa nadalje do same nekartografirane prostorne Žene – Šokadije. Rad će, stoga, problematizirati strateško mjesto zavičajne zaokupljenosti predmetnoga korpusa-tijela, u naznakama s nekim drugim hrvatskim regijskim i zavičajnofenomenskim stratifikatima prostora (mediteranska i panonska, kajkavska književnost, čakavska, otočka, istrijanska, dinaridska, vukovarska književnost…, spomenuti je tek neke). Ovo čitanje je nužno odgoda, jer ga i finalno kao i početno zaokuplja čitanje konkretnih tekstova, a ovdje ta čitanja tek signalizira i planira kroz strategiju neotradicije.

Ilustrativno, za fenomen neotradicijskog odnosa navesti je pjesmu autora koji, nažalost, nije pri pozivu u projekt ovoga uvida poslao prilog, a svojevremeno je za prvu knjigu pjesama prepoznat kao, otprilike, "uspješni sintetizator konzervativne ruralne slike i postmodernog urbanog senzibiliteta".

Marinko Plazibat
Nije da nisam seljak

Moja je košulja teška
i staromodna
Pod snijegom mojih nadanja
i osmijeha
skrivaju se sklizališta
Nijema su i diče se svojom strpljivom moći
nositi sve terete i zadahe sna
u niskome naručju
Čim popijem koktel zemlje i pokreta
nisam im sklon tražim ženu
ispod pokrivača od sjemena
i kiše
Jaja su mi dugačka i živčana
kokoši
trčkaraju glupavo
Šešir
o čardaku okačen

Uvid je ovoga čitanja poslagao svoja listanja na sljedeći način:

Prvo je zaustaviti se uz 1884. i priču drame *Šokica* Ilije Okrugića.

Drugo je fokusiranje više nego moguće nasloviti *Šokačke varijacije* i očigledno je imenovano prema čuvenom ciklusu Vladimira Kovačića za koji se može držati da je nepostojeće kondenzirano Sve, kada je riječ o lirskoj zaokupljenosti šokaštvom. Pošto Sve ne postoji, a Mato Mandić 1957. piše: *plug uroni u zemlju crnicu*, i neumoljivo nagovara na tjelesnost prostora koji nije samo od ravnice i šume nego i mistične oplodnje, pročitati je i još niz drugih autora s manjim ili većim izborom sastavaka, što je strogo određeno predmetom kojega projicira naslov predmetne fokusacije. Dakako da se u svakom zasebnom slučaju iščitanih autora može spremno reći kako su baš oni ultimativno pismo šokačke lirike i da nakon toga više ništa i nitko više ni ne treba pokušati stihovati u smjeru šokačkoga bića, ali… svaki sljedeći prilaz novim stihovima nas je iznova pribirao uz šokačko užiće u tekstu i uzbuđenje iščekivanja drugih autora, na, naime, njihove – varijacije.

Uočiti je osobito lirski osjetljivu formu pisanja u prozi tekstova koji se tematski javljaju šokačkom problematikom. Proza se piše u retcima ispunjenim od početka do kraja knjižnog bloka i lako signalizira kakvo opsežnije prikazivanje, ali bi se u ovom korpusu možda dalo potražiti kakvu terminološku prosiku, da se priđe takvoj neo-

čekivanoj lirskoj gustoći. Mitskim ubojstvom oca i autodestruktivnim obiteljskim bićem, rađa se užas razlike: Đuka Begović ne treba samo žene, kao trpni ljubavnički kolektiv, nego i Didake kao razlikovni kolektiv i bezlični egzistencijalni korektiv.

Četvrto se fokusiranje, zaokupljeno dramskim, odnosno scenarijskim pismom, može nazvati *Šokačka krv*, zapravo ne prema kakvoj drami nego prema neobjavljenom, a najvjerojatnije i zagubljenom romanu Franje Babića iz 1931. Čita se neumoljiv žanr tragedije.

Peto razmišljanje *o šokačkom imenu* ima se zaokupiti nizom eseja ili feljtona ili refleksivnih žanrova koji su zapravo ne/moguća ukupna fenomenska slika šokaštva s mnogih aspekata. Sjajno srebrnopisni Balentović o geniju *Trojice iz Gradišta*, Boro Pavlović *O jednoj šokačkoj žalopojki* Vladimira Kovačića, Katica Čorkalo o Andriloviću i Gligorevićkinim etnologijskim zlatovezima, Antun Smajić o sebi i identitetu, Vera Erl o povijesnoj dokumentarnosti likova Mare Švel, dragocjeni Milovan Miković o šokačko-bunjevačkom biću književne vojvođanske baštine, Kladarić i Ćurić o Đakovu, a …

Šesto je fokusiranje nasloviti *Stan Čika Đuke Galovića* prema drenovačkom doajenu pučkog pisma, koji je autorom barem dviju neslužbenih himni (dakako – *Slavonci smo…* i *Odavno smo graničari stari*, uz onu treću, Miroslava Mađera) šokaštva, a sve autore tamo uvrštene, neovisno o dijakroniji, držati je dragim i štovanim gostima njegova stana, odnosno najpozornijeg čitanja i užića u

komunikaciji s bližnjima, što znači da ih je iščitavati uz presudno i lucidno Macino i Đukino pitanje o suvremenom i svakodnevnom življenju same tekstualne projekcije, a ne samo njezine ovjere kakve avremene bolje prošlosti. Tu su osobito etnologični i graničarski vitalni – bački gosti na čelu s Antom Jakšićem i njegovom epskom bunjevačkom ljubavnom tragedijom. Gipko je lapidaran Matija Kovačić kojega u mađarskome prostoru prepoznajemo kao šokačkoga začinjavca. Osobita je dionica zamjernog popularizatora i nakladnika Martina Grgurovca, koji je naprosto izmislio tržišne strategije kretanja knjige: u nesumnjivo širokim pučkim razmjerima, a u suradnji s visokoinstitucijskim mehanizmima. Objelodanio je više desetaka knjiga pučkih autora što u istim serijama, a što u zasebnim serijskim izdanjima, u odnosu na bjelodanjene profesionalne pisce.

OD ŽENSKOG LIKA DO ŽENSKOG AUTORSTVA

Niz je autora i tekstova hrvatske književnosti zaokupljen likovima Šokice, Šokca, šokačke obitelji, šokačke duše, šokaštva... Dvije su skupine autora odredile naprosto "naručile" pristup žanrovskim sustavima i poetikama koje se bave spomenutim predmetno-tematskim i subjektno-stilskim fokusacijama. Prva je skupina *baštinske, povijesne zalihe*, a druga je *učinak suvremene književnosti*. Ukrižujući ta dva tijeka šokačke književnosti, nastojati je sagledati je li nužno deskribirati svaku hrvatsku povijesnu poetiku s njoj pripadnim žanrovskim sustavima te onda

šokačku književnu dionicu u tim formacijama izdvojeno iščitavati ili je moguće napraviti sveukupni uvid s nužnim pristajanjem na onda očekivanu korpusnu razvedenost. Uglavnom, nije nam pisati povijest šokačke književnosti niti precizni pregled smjene poetika, nego nam je s minimalnim predmetnotematskim integrativom otvoriti pitanje kakvih drugih poveznica. Naime, izgleda da su se, barem u prvom dijelu književnošokačke povjesnice, izravnim imenovanjem Subjekta zaokupljala ipak pisma tzv. nekonvencionalnih poetika.

Prva je *skupina baštinske, povijesne zalihe* zaokupljanja eksplicitno imenovanim likovima, prostorima i semantičkim poljima koja se na različite načine oblikuju na rodovskom, vrsnom i žanrovskom planu. Ta su oblikovanja razvijena u vrlo različitim smjerovima, ali uvijek u nedvosmislenom emitiranju šokačkoga imena i identiteta. Stoga su ovdje odsutni etno-lirski i dokumentarno-deskriptivni tekstovi Josipa Lovretića, a tek posredovanjem scenarističke neotradicijske obradbe Tene u autorskom potpisu Marije Peakić nalazimo trag Josipa Kozarca. U istoj strategiji čitanja izostaviti je čitanje estradne etnoosjetljivosti malostarogradskih lirika Pavla Blažeka i Ante Gardaša, jer su, dakle, za potrebe uvida ovoga rada, presuzdržani u uporabi imenovanja fenomena. Neopravdano, ovaj uvid skoro izostavlja analizu šokačkih lirskih hitova iz rukopisa Ivana Kozarca, ali ih drži prototekstom mnogih (pa i svih) kasnijih pisama kao i dijelom kulturne neomitologije.

Milovo sam garave i plave,
Dosta cura za života svoga,
Al ko tebe – to nijednu tako,
Curo draga iz sokaka moga,

Tarabe sam rad tebe preskako,
Po baštinskih skrivao se kuti,
I kad jasmin i kad dunje mire
I kad lišće vene i kad žuti.

K tebi, curo, šuljo sam se kradom
Kroza straže oca ti i maje,
Kruhom pito lajava Garova,
Dok ti vrele kradoh poljubljaje.

Čak i danas ja ti čeznem, venem
Vazda željan zagrljaja tvoga,
Pregorjet te ne znam i ne mogu,
Curo draga iz sokaka moga.

Uvodni Boro Pavlović nije rodom Šokac, on je tek Ličanin rođen u Požegi koja ga je kao slavonska Atena i antena[44] stalno privlačila u toj mjeri da je, iako cijeloga života Trešnjevčanin, najuže surađivao s, npr., vinkovačkim književnim krugom, s Ogrankom DHK koji je tamo 1981. kao prvi regijski klub Društva izdvojeno oblikovan,

[44] Dosjetku o anteni potpisuje profesor Stanislav Marijanović. Međutim, on time označava Osijek, ali je ovdje potrebnija "gimnastička" nego samo zemljopisna mapa.

a napisao je i ciklus pjesama posvećen svim starijim slavonskim gradovima… Piše, primjerice, na završetku pjesme *Đakovo*:

(…)
I lete Riđe
i Bijelci,
i Zelenci
i Šarci
u povorci, u igranci.

I snaše
i cure
i momci.
Sve Šokci.

Takva, međutim, tematska zaokupljenost, autentičnim sastavnicama panonizma, je danas stara preko četiri stoljeća, osobito je intenzivirana tijekom[45] i krajem devetnaestoga stoljeća (Gjalski, Šenoa, Kozarac), a već tridesetak godina tu "problematiku" uvezuje i istražuje, tka, Vladimir Rem[46]. Dakle, slika te rubne ili središnje zao-

[45] … graničarstvo!, tzv. hajdučko-turska tematika…

[46] Nakon povremenih zapisa iz sedamdesetih, češće u sklopu kakva feljtonskog autorskog portreta, samostalni feljton pod nazivom *Tko su Šokci* Vladimir Rem objelodanjuje 1990. Prerađen, pod naslovom, *Šokci u vrtlogu povijesti* pojavljuje se prvo u Osijeku, u *Književnoj reviji* 3/4/5/6,1992, sljedeće godine i u samostalnoj knjizi otiskanoj u Vinkovcima, dok ga treći put u cijelosnom obliku, pod imenom *Tko su Šokci* uvrštava urednik Miro Maričić 1994. u multidisciplinarni zbornik *Županjski vijenac*.

kupljenosti ide od Kanižlića i Katančića kroz eksplicitnog "začinjavca" Iliju Okrugića, čija je, stoga, drama u najopsežnijem usredotočenju ovoga rada, kroz Kozarce, Josipa – dovedena scenarističkim iščitavanjem *Tene* u rukopisu Marije Peakić, a Ivana – njegovim izravnim imenovanjima, pa do Ferde Juzbašića, Ante Kovača i napokon sve do prve dame "šokačke problematike" – Mare Švel-Gamiršek i još nekoliko kasnijih ženskih sofistikatica. Ta je autorica u predmetnome tijelu ispisala upravo ono što je i najprirodnije istjecalo iz ženske spisateljske ruke. Ispisala je vrlo neobično skladne priče o slavonskim ženama, knjigu novela *Portreti nepoznatih žena*. To su uglavnom žene-Šokice neponovljivo i nepodnošljivo ponavljanih sudbina, tkanih uz pripovjedačku svijest koja osporava mnogoštošta i u tijeku priča i u ustroju pravocrtnoga pripovijedanja. Švelovičino pismo sofistikacija je i reljefna obradba pripremljena u navedenom prvom naslovu šokačkog pisma, u drami *Šokica*. U svakom slučaju, Šokica Mara Švel Gamiršek ne piše iz pučke usmenosti, nego iz pučke pismenosti[47]. Ona, naime, zna i gdje je ona kao spisateljica, u poetološkom smislu, i kome se tekstom obraća, i tko je već njenom problematikom prolazio, i zna također vrlo dobro tko su Šokci. Ona, dakle, piše osviješteno, ona i misli prostor koji prikazuje. Tako se, zapravo, Švelova nadostavlja u osvjetljavanja tijeka šokačke problematike. Malo je tko tom zaokupljenošću prolazio, a da

[47] Usporediti u metašlingerajski nadahnutom radu Dunje Detoni Dujmić.

nije pri tome simultano reflektirao i predmet pisanja (Šokice, šokaštvo, svijet slavonskoga sela, i sl. ...), ali i samo pisanje. Ovdje se hoće reći da je veliki broj autora koji su tematizirali šokaštvo bio naglašeno, pa i nadraženo tekstualno svjestan: to znači da su bili poetološki obrazovani, intertekstualni, čak i onda kad su bili pritiskani na predmetnom planu tzv. jakom zbiljom. I tamo su prepoznavali zgusnutije kulturne i povijesne strukture kao mogućnost zavičajne demobilizacije. Zavičaj je**,** naime**,** sloboda**,** a ne agresivna mobilizacija, nije paranoja i klaustrofobija nego vedrina i vitalitet, nastavljanje, makar se oslanjalo o svoju prototekstnu tragediju, konkretnu ljubavnu dramu povijesne lokalizacije, u Okrugićevu pismu[48].

Dakle, od ženskog lika do ženskoga autorstva.

S osobitim žanrovskim iščitavanjem i fenomena pučkog pisma. A kada smo već kod dramskih žanrova – ne izostaje niti pitanje mjesta tragičnoga Franje Babića, pošto je njegovo eksplicitno imenovanje šokačke obitelji signal koji ga upisuje u interes našeg promišljanja, ali njegov izbor obraćanja pučkoj recepciji donosi i problemski dvostruku informaciju: a) on piše posve usredotočen pučkim toposima i komunikacijskim reperkusijama, ali on to čini b) *izborom* i poznavanjem žanrovskih te recepcijskih pravila, stoga je dionica njegove strategije, odnosno književne svijesti, zanata, ono čime ga je – bez obzira na njegov ne posve zadovoljavajući estetski doseg izabrana žanra –

[48] Zanimljivo je da su i Okrugić i AGM i M. S. Mađer srijemski Šokci.

nepogrješivo svrstati izvan poglavlja pučkog pisma.

Druga je skupina tekstova koje je iščitavati – *učinak suvremenih autora*[49], koji su osobno i izravno pozvani potvrditi svoje dionice i projektno prihvatiti ono što već njihovi tekstovi emitiraju. U tom je smislu i spomenuti scenarij takva dvostrukog interesa ovoga rada. U Peakićkinu scenariju je povijesnobaštinski Josip Kozarac, a njen je potpis suvremen. Slično je u pretragama ostavštine Fabijana Šovagovića odradio njegov sin koji je svojim potpisom uvrstio dramski tekst *Sokol ga nije volio* u projekt pozvanih uvida ovoga rada.

Poseban je pak fenomen vitalističkog pučkoga zaborava-sjećanja i pučke promreženosti citatima, odnosno izbrisanim i zamijenjenim autorskim potpisima pod mnoge bilježene retke, ali još i više užiće je pronaći tekstove koji su pisani iz hotimična ili nehotična, ali nužna i osviještena odmaka od takva, u uvidu ovoga rada – iznimno izabrano dirljiva, hoda unatrag. Takvome je poslu, uočavanju tijela književne svijesti, primjerice, već spomenuta *Šokačka čitanka* ponajviše posvećena. *Stan Đuke Galovića*, kao prostor Čitanke, izabrano čuva spomenutu dirljivo osjetljivu tkanicu pučkoga pisma. Osim Grgurovčeva tržišnološkog talenta, tu je i nesvakidašnje autozafr-

[49] Predsjednica osječke udruge Šokačka grana, Vera Erl, ujedno Voditeljica dvoknjigovnog projekta, s naslovima *Urbani Šokci* i *Šokačka čitanka*, poslala je pozivna pisma autorima.

kantski gest Satira Jose sa Prkosa, koji – kroz iskustvo radijskog medija urnebesno lak na oštrom jeziku – prosijava šokačku inačicu Malog Mista, k tome sa žanrovskom dionicom *slavonskog ratnog pisma*.

U ostalim fokusacijama prikazati je osviješteno intertekstualno šokačko pismo, prikazuje se žanrovski sustav književnog tijela koje se pojavljuje u svim rodovskim izvodima (poezija, proza, drama, diskurzivno pismo).

Iz navedene skupine iščitanoga pučkog pisma izdvaja se, izuzetno uskličnom manireskom, pučka poema Slavka Mikolčevića *Slavonijo, što su ti učinili*[50], napisana također kao dio ratnoga pisma. Pošto je slavonsko ratno pismo[51] nerado upotrebljavalo stihove, jer je nastajalo u

[50] Bjelodani ju za Božić 1992., u ratnom osječkom HNK, kroz skoro nadrealni i osobni performativno-cerebralni stil, Fabijan Šovagović, radikalno odstupajući od svoje uobičajeno odmaknute tehnike prijenosa-izvedbe stihova (vidjeti o čitanju stihova u *Glumčevim zapisima*).

[51] Svakako – jedno od najekspresivnijih je medijskih ratnih pismama – pjesma *Krećemo na vas*, koju potpisuje Senio Lešnjaković i izvodi 1991. u sklopu multimedijskog projekta Noise Slawonische Kunst:

Kod Vukovara, svanuo je dan,
čovjek mirne duše digao je glas:
Puko nam je film,
krećemo na vas, krećemo na vas, krećemo na vas!
Jer jednom,
će harfe zasvirati, i tada
će Šokci popizditi:
puko nam je film,
krećemo na vas,
krećemo na vas,
krećemo na vas!

vrijeme jake sadašnjosti i budućnosti[52], nužna je faktura književnog pisma bila transtekstualna i transmedijalna, odnosno s referencama na povijesnu zbilju i njenu obradbu kroz masmedije (vidjeti kod Radmana), stoga je značajnim dokumentom te poetološke borbe (ovdje je navesti samo dio dostatan da se vidi i, za pučku liriku neuobičajeno *izravan*, citatni potez, skoro naivni esejizam, i maniristični zemljopisnu fakto-deskriptivnost uz već podosta nevješto argumentiranje). Jedno je ponovno neupitno, lik kojemu se obraća je ženskog roda[53]:

Slavko Mikolčević
Slavonijo, što su ti učinili

Slavonijo majko
u suknjama širokim
od Dunava Save Drave
do Ilove
ruku raširenih
ko krila
da bi svakog primila
prigrlila
u kuću ko ti dođe
i Ciganče bi usvojila
nadojila
nabreklim grudima.

[52] Vidjeti što o tome piše Dubravka Oraić!
[53] Podsjećam na opažaj iz istraživanja vodećeg slavonskog sociologa Antuna Šundalića prema kojemu je tipičan Slavonac – Slavonka!?

Slavonijo
Šokice-snašo seko
"curo draga
iz sokaka moga"
u šarenim kolima
Đakovačkih vezova
Vinkovačkih jeseni
u vezenicama što pršte
bojama iskrama
srebrne srme zlata
s nizom dukata
na prsima
na vrpci okolo vrata
Slavonijo
što su ti učinili!
(…)

Božić 1991.

Svojevremeno, 1994., u knjižnici *Slavonica* bila je najavljena i knjiga-zbornik-hrestomatija naslovljena *Šokačka književnost*, a također već više od dvadesetak godina prolazi od najave studije-monografije *Šokadija i Šokci* čija je 1987. naslovnica već bila potpisana rukom kultnog vinkovačkog likovnjaka-scenografa i oblikovatelja Joze Matakovića. Međutim, nakladničko-ministarstvene struje zaobišle su poduprijeti te knjige do finalizacije. (Ideja i politika decentralizacije i regijskoga komuniciranja te ovjeravanja uvijek su, ionako, samo plasman kakve predizborne obmane.) Sinopsis prvospomenutoga izdanja, kao i

niz rasutih izvoda po periodici iz drugospomenutoga izdanja, daju jasne smjernice za mišljenje o korpusu šokačke književnosti. U njemu je mjesto Mare Švel-Gamiršek nedvojbeno mjesto "prve dame", ali ni u kojem smislu – i posljednje.

> Cvelferijsko je književno tkanje u tome ukupnom korpusu jedno od nosećih. Cvelferijska *književna šlinga* (…Ante Kovač, Mara Švel Gamiršek, Đuka Galović, Marinko Plazibat, npr.) podupire vrlo snažno ukupno produktivnu tkaninu-tkanicu korpusa šokačke književnosti – paralelno izdvojenog iz naoko generabilnog fenomena pučke neosviještene usmenosti u poziciju integrativnoga potkorpusa najviših dosega hrvatske književnosti.

BAŠTINSKO NJEGOVANJE DECENTARA – NEOTRADICIJA

U hrvatskoj je književnosti njegovanje regionalnih književnih činjenica – njegovanje i kultiviranje samih izvorišta. Takva je strategija jednostavno, ali produktivno baštinsko nadopisivanje, o kojemu, dakako, treba skrbiti da se ne izjednači s dijalekatskim retardacijama[54], nego s neotradicijskim projekcijama sofistikacije i kritičke tehnološke redistribucije u urbanim medijima[55]. Lokalno pro-

[54] Usporediti slično rezolutno promišljanje u radu Bogdana Mesingera, u zborniku s kolokvija o Mari Švel Gamiršek, Drenovci 1997.

[55] Primjerice, književni krugovi renesansnih mediteranskih hrvatskih središta nikada i nisu bili shvaćeni drukčije doli integrirajućim činiteljima hrvatske književnosti.

storno izvorenje hrvatske književnosti, snažno je kontinuirano sve do suvremenosti proteklih desetljeća, u kojoj pak ti hrvatski mediteranski gradovi imaju i svoje jake književne časopise i svoje jake "književne krugove", "čakavske matice i sabore", napose i pučko sveučilišnu djelatnost, a sve češće i manje visokoškolske strukture. Dade se vidjeti kako je hrvatska književnost mediteranskoga podneblja u suvremenost predala i cehovski profilirane djelatnosti kao i one koje uz nedvojben autorski i cehovski potpis kooperiraju s različitim vidovima priredbenih, pučkih i prosvjetiteljskih djelatnosti. Slično se događa i u "kajkavskome književnome krugu": njeguje se jezik, dapače, krilatično se potiče prvobitna, ali i artificijelna kajkavština, definiraju se i književne nagrade uže i šire zavičajnosti, što opet u izvedbi dodjeljivanja, a uvezano u kakve "pjesničke susrete", redovito širi priredbenu sliku prema drugim vrstama umjetnosti i kulture, pismenosti.

Niz književnih periodika izvanzagrebačke produkcije njeguje spomenuta izvorišta (Dubrovnik, Kaj, Mogućnosti, Nova/Istra, Književna rijeka, Književna revija, Vinkovački godišnjak, Brodski trag... navesti je samo ilustrativno), ali pri tome posve artikulirano recepcijski uvezuju suradnju iz sveukupnog tematskoga i djelatnoga hrvatskog prostora, dapače uz intenzivna kontekstna tkanja – prema mitteleuropi, prema Alpe-Jadran kontaktnosti, prema mediteranskim komunikacijama.

Dade se imenovati i niz osjetljivih, reklo bi se – neotradicijskih, osvjetlitelja tih regionalnih konstelacija. Riječ je o autorima, pjesnicima i znanstvenicima, te priredbovnicima, koji pravo spomenutom pro/ovjerom identitetnoga kontaktnog interteksta nastoje pribrati pogled na svoju "ptolomejsku" plohu. Ona, naime, pliva između dva određena mora: panonskoga i jadranskoga, te je posve neuvjerljivo "mobilizirati" se kakvu globalnome "internacionalizmu". Potonji je svoje prilike istrošio nastojeći međunacionalna putovanja obavljati – tenkovima. I ponovno je ovdje navesti samo neke takve autore regionalnih neotradicijskih pogleda: antologičarski rad Mirjane Strčić u Istri, svečakavski monografski i antologičarski rad Milorada Stojevića, antologičarski rad Božice Jelušić u kajkavskome krugu[56].

Za sve se te i takve neotradicijske uvide dade napisati kako se ne daju nagovoru ideologijskoga izvanpoetskoga internacionalizma kao futurističnoga zadatka, nego se upućuju obnovljenu čitanju intratekstirane kontaktnosti, komunikativnosti – i zalihosti iz toga proizišle, koja se nalazi već pohranjena u pismo, kulturu konkretnoga podneblja. Produktivno se, dakle, napušta dekoncentriranost jugoslavistične / internacionalističke prijeratne naručbe, a

[56] Uz Vladmira Rema, vrlo mekom, dakle naglašeno popularizatorskom, rukom, panorame slavonske lirike, u produkciji agilnog Martina Grgurovca, priređuje i Miroslav S. Mađer. (Svakako je dragocjen njegov prvi takav panoramski uvez, knjiga *Slavonske minijature* iz 1975.)

upućuje osvješćenju i eksplikaciji baštinski očuvana interteksta, indicirana, prema riječima profesora Rafe Bogišića, hrvatskom književnom višejezičnošću, kako onom "unutrašnjom" (čakavština, kajkavština, štokavština), tako i onom "izvanjštenom" (ostvaraji na latinskom hrvatskom jeziku, talijanskom, njemačkom, mađarskom...). Suvremenost donosi i nove tipologizacije te, osim baštinski iznjedrene primjerice "osječke njemačke književnosti" (Vilma Vukelić, Roda Roda, Ernst Simons...), ima se čitati i "manjinske hrvatske korpuse"; gradišćanske književnosti, potom književnost Hrvata u Mađarskoj: čitati je – dionicama u prvom redu književnopovjesnika i pjesnika Stjepana Blažetina i dramatoludista i uzorita književnoznanstvenika Stjepana Lukača te njihovim, nažalost, već odjavljenim projektom postmodernoga časopisa *Riječ*, a tu je i slučaj seoskih pisaca u Italiji...

U hrvatskoj su književnosti nazočni i dvojezični književnici, autori s dvije književne putovnice: osamdesetih hitovski pisac Petko Vojnić Purčar, kao vojvođanski i hrvatski pisac, osamdesetih osječka lingvistica na novosadskoj cesti – Jasna Melvinger također, s tek sredinom prvog desetljeća trećeg milenija recepcijskim prijelazom i bjelodanjenjem lirskih zaliha u Hrvatskoj… koje onda u jednoj dionici obuhvaćaju i hrvatskoga producenta, potom niz bosanskih pisaca u hrvatskome kulturnome i književnokulturnome polju s problemski otvorenom pripad-

nošću[57]... Također nije previdjeti niti problemsko ime Julien Eden Bušić koja je na američkom engleskom jeziku napisala, a samo u hrvatskome prijevodu objelodanila svoj roman nedvojbene hrvatske kulturalne pripadnosti i ciljne pripadnosti hrvatskoj književnosti... Posve je zasebne dvojezične i dvoknjiževne snažne putovnice i Giaccomo Scoti...

Beli. Franjo Jelinek Beli – KONTAKTNOST

Uglavnom, velik je broj primjera iz dalje i bliže književne baštine koji pokazuju na otvorene granice hrvatske književne kontaktnosti[58], dapače primjeri su to koji su sami upravo tim granicama, preko njih se tranzitiraju silnice jedine moguće i zamislive susjednosti; one koja je jezičnom i egzistencijalnom adresom – kod kuće.

Dakako, postoji i zaseban problem sadržaja, zaliha, estetike prostora. Pitanje je jesu li zalihe koje se neotradicijski izlažu posve definirane "završeno" i ukoliko su "ptolomejske" onda i posve određene u svojoj vezanosti uz ponudu konkretnoga podneblja? Jednostavnije i preciznije pitanje glasilo bi: imaju li onda Dubrovčani *samo* o moru i suncu pjevati, Zagorci samo o "bregima", Slavonci samo o njivama, a Boduli samo o otocima? I tako

[57] Koja u nekim slučajevima donosi iznimno reljefnu sofistikaciju, a u drugim žuto plaćenu pseudoliberalnu agresiju. Upravo i iz rukopisa istih autora.

[58] Vidjeti komparatistični rad *Slavonski književni milenij*, u Osječkom godišnjaku 2006.

onda zauvijek? Moraju li *pjevati* ***O***, naime nije li napokon *pisati*?

Pitanje je možda pregrubo i prejednostavno, ali se nameće. Odgovor pak leži u već spomenutoj kontaktnosti koja u mijenama što ih nudi medijska promreženost svijeta XX. stoljeća, spoznaje kako isti ili slični lokalni vrapci zvižduću na svim vrstama krovova cijeloga svijeta, a "istine" koje čuva ona tajanstvena sova u blizini "svijetle kolibe", već odavno znaju svi – pa i vrapci na krovu! Najbliži je primjer ovoj slici odnosa unutar zavičaja, odnosno unutar nešto šireg zavičaja, niz navodnih nepoznanica koje rukovode sudbinom ratne i poratne Hrvatske. "Istina" o tim Velikima koji "nam kroje", ili pak zavičajnim "vođama" koji bez našeg znanja rješavaju našu sudbinu, beznačajna je i svi je znaju. Međutim, i pored općepoznatosti svih tajni koje rukovode sudbinom države i nacije, pojedinčeva je moć – slaba, jer se spomenute "općepoznanice"/tajne ne mogu više ni o što omjeriti, nema Globalnoga Orijentira, a koji bi onda, prepoznajući "svoga" Odanika, uzvratio zaštitničkom zadovoljštinom, jer kakva navodna Etika postoji. Primjerice, autoritet koji je od Hrvatske zahtijevan u održavanju mira na jugoistoku Europe, upravo je ono stanje koje svjetskim i europskim institucijama prvobitno gospodarskih integracija – ne odgovara. Autoritet su prvo zahtijevali i stimulirali ga, a potom ga diverzirali.

Ali to nije predmetom ovoga raspravljanja. Ovdje je samo tim primjerima ukazati na intenzitet komunikabil-

nosti – na kraju tisućljeća, a u konkretnom primjeru Hrvatske i Slavonije – i na kraju svijeta.

Naime, neposredna hrvatska kulturna odnosno pismovna kontaktnost, kako je već napisano, može živjeti jedino tamo gdje je njezina, te kontaktnosti, adresa. A tu je riječ o hrvatskim kulturnim i književnim središtima, popularnije poznatim pod imenom rubovi. I dok je kontaktnost mediteranskih hrvatskih središta kao i sjevernih granica oduvijek i doslovno – putopisno otvorena, uz također niz hrvatskih putopisa kroz Bosnu, dotle je krajnji slavonski dodir s Istokom, Dunavom i donekle Savom, oduvijek bio graničarski. Graničarstvo je razlikovati od života uz granicu, makar tu razliku objašnjava samo situacija primjera Dunav/Sava razdijeljenosti. Dakle, dok bi se u drugim dijelovima Hrvatske moglo pisati o kakvome – a i o kakvosnome – životu uz i kroz granicu, te o predmetnoj kontaktnosti ovoga razmišljanja, dotle je život na istoku Hrvatske, u Slavoniji, graničarski, u svakome smislu. A u prvom redu, u smislu svijesti čovjeka koji tamo živi te o različitim običajnim prigodama zaneseno pjeva pjesme o "starim graničarima". Riječ je o antropologijskom graničarstvu, u kojemu je život oduvijek "opasan i tvrd", polu-uniformiran, u stalnoj *bitci/hm dijalogu* između rakijaške i vinske kulture, između harmonikaške i tamburaške kulture, između informacijskog i komunikacijskog slabog signala sa Zapada[59], ali i jakog agresijskog signala infor-

[59] To nije previše metaforična tvrdnja, naime u cvelferijskom prostoru i dalje je signal HTV-a jedan od slabijih, za razliku od pet bosanskih tele-

macija s Istoka[60].

Valja istaknuti kako preciziranje mjesta na kojemu žive prirodni, zemljopisni kontakti hrvatskoga kulturnoga prostora ukazuje na žuđeno jačanje institucija kulture, umjetnosti i znanosti – nacionalnoga i državnoga hrvatkoga središta. Bez snažne institucijske energije, u bitnome – slike, koja će također bitno znati o svojim koprodukcijskim kontaktnim adresama[61], te o svojoj također nužnoj slabosti distribuiranoj u živkanju vrabaca /estetski implicitno i aktivno subverzivnoj produkciji autorske umjetnosti/, nema govora o već nabačenoj, a onda i artikuliranoj internetovskoj promreženosti, mogućnosti kakvosnoga/informiranoga življenja uz granicu, odnosno graničarstva.

Ako je možda pomalo nejasno što je to slika institucijskoga hrvatskoga središta, onda je naglasiti da se tu posve doslovno misli i na arhitektonsku, i na stratešku igru gradskih nacionalnih galerija i muzeja, na kultiviranu ali ne konzumeristički prostituiranu gastro-nacionalnu ponudu, vinsku kartu... na svu visoko standardiziranu i tehnologijski suvremenu kulturnu sliku hrvatske središnje institucijske kulture. Tek tako jasno uvjerljive i sjajne

---

vizija i šest srpskih, a to se jedva nakon Domovinskoga rata pokušalo drenovačkim prenosačem poboljšati, ali ni tada nije suviše uspješno izvedeno, dok je recentno ponovno zapušteno.

[60] Tako je stigla i Tenina marama.

[61] primjerice, ogledno je *slab* projekt *Slavonija, Baranja i Srijem – vrela europske civilizacije*, tamo kustosi kazuju o povijesnoj *Cibaliji*...

suvremene i baštinske slike, ona može reflektirati, odnosno prikupljati refleksije sa svojih kontaktnih zavičajnih adresa. Kojima je onda velika odgovornost sagledati svoje zavičajne funduse, osvjetljavati ih i paradigmatski provjeravati, kritički skrbiti o starosti kulturnoga, pismovnoga sjećanja. Riječ je ovdje o zemljopisu kulture i o suvremenosti te kulture[62]. Kultura živi na određenomu mjestu i to mora i te kako biti razvidno, uza sva tekstonska osviješćenja, to mora biti problematizirano, ali i komunikativno ponuđeno, bez ikakva podilaženja.

Upravo će ta tehnologija ponude, medijska svijest, pridonijeti i potvrditi autentičnosti onoga što se s poprilič-nim zaboravom u Europi sagleda kao ovjera identiteta ili uopće gotovo – potreba identiteta. Ukratko, istraživati svoj konkretni zavičaj: Slavonije, Istre, Zagorja, Krka, Zadra, znači – čitati Hrvatsku, a bez ikakva osobita na-

[62] Dokumentarij 100 Susreta ugode udruge *Duhovno hrašće* iz Drenovaca, jedna je nevjerojatna priča o 6-7 obrazovanih seljaka (učitelj Matej Janković, pa župnik, agronom Andrija Matić, zavičajni povjesničar Ivica Ćosić Bukvin, pravnik i načelnik općine Jakša Šestić etc) koji su se uz rat počeli pojačano družiti da vide jesu li uopće normalni što nisu pobjegli, poput mnogih, iz te svoje Cvelferije (9 sela jugoistočnog kutka tromeđe...), da bi počeli s javnim programima, pa preprogramirali predratne *Pjesničke susrete* (na proljeće 2009. održani su 20. susreti i objavljena je *Drenovačka antologija hrvatskoga pjesništva*, naime materijali svih dosadašnjih sudionika, dobitnika nagrada itd.), osnovali uz njih časopis *Hrašće* (35 svezaka), biblioteku Mladih rukopisa (10), ediciju znanstveno-stručnih zbornika (5), izgradili područnu Drenovačku knjižnicu, pokreću također Galeriju Cvelferije, tu je, naravno, i Folklorna priredba *Raspjevana* Cvelferija. A sada je to sve faktografski i pozorno dokumentarno uvezano u knjigu, odlično priređenu (Mirta Bijuković i Valentina Majdenić)...

pora misliti Europu. Jasno je i sljedeće, iskušenje u kojemu se našla Cvelferija, Slavonija, Hrvatska, iskušenje je koje je Europa, srećom povijesnog komfora, već reprojektno zaboravila. Stoga je cvelferijsko-hrvatsko-slavonsko iskustvo prednost našoj mislenoj pribranosti, jer je upravo ona, ta misao, to čitanje i takva uljudba bila napadnuta i branjena. Dakle, naša je spoznaja prednost u mišljenju Europe, naša je prednost to neposredno loše iskustvo što smo ga ratom odživjeli[63]. Međutim, ona, ta Europa, jedva da postoji i kao ovako prethodno izrečen paušal. Njena je identitetnost sva pohranjena u "integracije" te je njoj svaki proces lokalnoga ojačanja – neprepoznatljiva informacija, koje je najlakše riješiti se ne bude li uopće smetnja u njezinu organizmu. Međutim, mi nemamo izbora, mi imamo svoju kulturnu adresu, svoj kulturni zemljopis i njegovu ostarjelu tkanicu. Sagledanje, pak, te tkanice na slavonskome se zemljopisnom polju nužno ima pribrati iz energije identitetne obrane. Nju su, pak, tu obranu, izvodili ljudi iz temelja kulturnih tragova ovoga prostora. Iz stoljetne slavonske suvremenosti, neuklonjiva moderniteta. Kontinuiranje konkretnosti, stvarnosti, egzistencije, gotovo da je besmislen zahtjev – jer je notoran, samozadan, jedino moguć. Vinkovci, kulturno čitano, stoga izriču i svijest i veliku ljubav kada Vukovaru i

[63] Ponovno se javlja metaforična Okrugićeva *Šokica*, zajedno s tragičnom fakturom i romantičnim likom božjaka koji će nastaviti čuvati dijete/plod zabranjivane ljubavi poginulih roditelja. U cvelferskom kraju jedna beba nasuprot dvoje poginulih roditelja regresija je koja ima i transtekstnu informaciju.

Županji tkaju Festival glumca. Oni su, Vinkovci, grad hrvatskih glumaca, "najglumstveniji hrvatski grad", kaže Dalibor Foretić, Vinkovci su grad iz kojega su Vanja Drach, Mata Ergović i Ivo Gregurović – otišli, ali su Vinkovci i grad u koji su se ti ljudi uvijek vraćali, jer je tamo bio ostao – Beli. Franjo Jelinek Beli. Vjerovati je da su i svake ove godine o njemu razgovarali, njemu izvodili svoje predstave, igre. Jer, on je jedini ikada živući glumac – Đuka Begović. A umro je tragično te je tomu sjećanju posvetiti se.

Na djelu je već i stotinu godina znanstvenoga, reflektivnog pristupa aspektima šokaštva, što u jeziku, što u književnosti. Od primjerice etnologijskoga esejizma Josipa Lovretića, kroz tekstove Josipa Bognera s početka stoljeća, pa potom kritikama Ive Balentovića pred Drugi svjetski rat, te, mora se priznati, kroz jedno vrijeme nesigurnu publicističku samoporugu Ante Kovača dvadesetih i tridesetih. Ta Kovačeva nesigurna samoporuga, dakako, dijelom je njegove ukupne tragične sudbine i nužnoga kasnije preobrata, a zrcalna je u svojoj tragičnosti kao sastavni dio kradene Šokadije. Jer, kralo se i zemlju, i šume, ali i ljude, duše... Sumnjivo je produktivno pristati na posljedice poruge, ali je *čistim* neokolonizacijskim produktom.

Implicitno, šokaštvo je u svojih dvije stotine ili svakako stotinu godina doživjelo[64] i svoje eksplikacije u ref-

[64] Uglavnom, manje je poznato, ali Veliki Tadija ne voli imenovanje šokaštva. Drži ga pogrdnim i previđa da je ipak na djelu već dvije stotine go-

leksijama esejista i znanstvenika poput spomenutoga Kovača (osviješteno pribranog tek – sedamdesetih[65]), Martina Robotića, Dionizija Švagelja, Miroslava S. Mađera, Katice Čorkalo, Ive Bognera, Vladimira Rema te na prijelazu tisućeljeća i u knjizi Tomislava Šalića *Vinkovački šokački rodovi*, koja polazeći od istražene stratifikacije iz pitanja/pisma *Tko su Šokci*, fokusira svoj uvid na "prijestolnicu Šokadije" – Vinkovce. Šokaštvo je svoju paradigmu učvršćivalo kroz vrsna razlistavanja: osim esejizma, reflektivnosti, prikupljalačkih radova, sintetizacijskoga tijeka što se napokon najjasnije ulio, kako to zapaža Helena Sablić Tomić, u monografizam Vladimira Rema, u model što ga istražuje niz feljtonističnih i potom sve zgusnutijih i sve opširnijih radova toga autora, pojavljuje se dio pisma šokaštva što ga upravo refleksija Helene Sablić Tomić signalizira, a dade se prepoznati kao svojevrsno žensko pismo šokaštva na crti Mara Švel Gamiršek – Katica Čorkalo – Vlasta Markasović. Uz taj tijek, dakako, teku oni poznatiji: tijek pučkoga teatra, pučke poezije, tijek mecenatske potpore sofistikaciji šokaštva (primjerice Dragutin Karla Žanić, Matej Janković, Andrija Matić...), po-

---

dina pojavljivanja književnih djela koja to imenovanje ne raspoznaju pogrdnim.

[65] Ovdje je mjesto za još jednu podrubnicu: postsedamdesetprvaška konstelacija je tražila nove načine izražavanja i očuvanja identiteta, pa su se – velikim dijelom upravo strategijom tadašnjeg ravnatelja vinkovačkoga kazališta – u leksemima "baština" i "šokaštvo" promaknule zamjenice za nacionalnu imenicu. Sinkronost sličnih odluka očita je (Kovač, Rem, M.S. Mađer, Karla Žanić, etc), i opet je generirana iz vinkovačke šokačko-prijestolničke energije.

tom tijek etnografijskoga esejizma što pribranošću otvara i niz prikupljalačkih snaga (Slavko Janković, Josip Lovretić...). Niz ovdje tek nabačenih paralela koje uobličuju paradigmu šokačke književnosti, nužno je dopuniti i makar nekim imenima autora iz najuže književne proizvodnje: Antun Kanižlić, Josip Lovretić, Ferdo Juzbašić, Josip Kozarac, Ivan Kozarac, Zlatko Tomičić, Boro Pavlović, Josip Mirković, Joza Ivakić, Vanja Radauš, Vladimir Kovačić, Ante Kovač, Vlado Andrilović, Marinko Plazibat i niz još nespomenutih.

Vrlo blizu ovome popisu i ovdje nabačenim problematizacijama, nalazi se i niz zavičajnih istražitelja, povjesnika, prikupljatelja, monografičara, gdje se u, primjerice, Cvelferiji izdvaja ime Ivice Ćosića, u privlačanskome prostoru ime Martina Grgurovca koji, doduše, svojim nakladničkim zahvatima tendira ne samo damama *Slavonici* nego i *Croatici*, (pa je bilo za očekivati da bi se mogla pojaviti i lady-biblioteka *Šokica*), ali ga je ovdje imenovati i iz njegova uže autorskoga rada u bavljenju pučkim stvaralaštvom, prireditelјstvom... Vrlo je upitno čuvaju li šokački govornici svoje političke i otvoriteljske, pozdravne govore, ali osobito uspješni aktualni takvi govori Andrije Matića mogli bi upozoriti na još jednu šokačku duhovnu rasipnost – rasipanje jednoga žanra kojega on, dakle, aktualno iznimno uspješno izvodi. Govori u kojima leksički i naglasno Matić ne skriva svoj emocionalni, intelektni i prirodni, ali uljuđeni zemljopis, mogli bi zanimati povijest šokačke književnosti, kao nedvojbeno kul-

turni tekstovi. Tekstovi zemljopisa kulture, koja ne dvoji u svoj identitet graničarstva, odnosno neoromantično intenzivnoga hrvatskoga europejstva.

SKRAĆENI SNIMAK ČITANJA

Lirskim se sofistikatima čitaju stihovi pjesnika iz Gradišta Mate Mandića koji u ciklusu pjesama *Vjetar Nad Ravnicom* ispisuje subfantastičnu sinesteziju prostora; slično je zapaziti i u stihovima njegova suseljanina Pavla Varnice koji u ciklusu *Šuma I Oblaci* piše melankoliju i mističnu snovitost upućenu pejzažu, a tjeskobu razumije iz očuđujuće blizine; potom je čitati Vladimira Kovačića koji u *Šokačkim Varijacijama* piše autentični etnotragični kriptoromantizam; u tome mu se pridružuje neoekspresionistički Vanja Radauš koji u naslovu *Slavonijo, Zemljo Plemenita* spaja naturalističke i šokantne slike u agresivni grafizam okomice i neumorne nesreće s kojom se bori bogatstvo ravničarskog prostora; Vladimir Rem u pjesmi *Šokački Nokturno* oponaša lirski etnomelos i opredjeljuje se za ljubavno izjednačenje tijela pjesme i žitnog polja; uvjerljivo uzbuđeno poskakuju patetični stihovi Ivana Grigića u tekstu *Nadasve Toliko Šokadije*; sjetno, rapsodično pa ekstatično himnično pjeva s majkom ratara i bekrija Miroslav S. Mađer kroz stihove *Kraljevine Srca*; jezično je zaigrano intertekstna i ironično britka, te najfinijom reističnom jasnoćom nostalgična Jasna Melvinger u nizu naslovljenu *I Buđelar, I Šlajpiker*; retrodeskriptivna je Marija Peakić-Mikuljan kada opisuje *Moje Rodno Selo*;

zagonetan i zamišljen, pa i meditativno slikovno zrcalan je Franjo Džakula kada stihuje o pitanju kako *Biti Voda*; starogradski lak i sentimentalan je Stjepan Dujmović u naslovu *Ribica*; zanesen, produljeno romantičan i starogradski sjetan Ivan Bušić oblikovao je stihovni lik u znakovitu naslovu *Toliko Nje U Meni*; eruditski postmoderan i melankolično sjajan/zrcalan je nostalgični Stjepan Blažetin kada naslovljuje *Santovački Nokturno*; moderna i intertekstualna, obrisanih citata i dekonstrukcijski estetična Vlasta Markasović refleksivno i jezično sja u *Dukatićima*; jednostavan je i nesiguran subjekt Zvonimira Stjepanovića kada izriče svoj pouzdani ponos pred naslovom *Đeram*; dekonstrukcijski sofisticiran je slikovni govornik Tihomir Dunđerović u naslovu *Iz Usta Mu Izlazi Zemlja*.

Nikola Tordinac bidermajerski zabavno promatra tugaljivi *Crkveni God*; ničeanski je kasnomoderan Ivan Kozarac koji u naslovu *Đuka Begović* portretira destruktivno identitetnu projekciju slobode; Mara Švel-Garmišek izlaže tuzi *Snašu Terzu*; Mate Hanžeković protoantropološki zapaža tko su etimologijska bića zvana *Komšije*; Josip Mirković neobidermajesrki istražuje tko je *Kirijaš Ilan*; Vlado Andrilović profinjeno psihološki mirno ulazi u *Mimohod*; Željko Erić nam nevjerojatno reljefno izlaže naturalistički dokumentarni film koji se zove *Priča o Rubiju*; a najfinija rasterna natopljenost fluktuabilnom subjektnom energijom sja kroz sastavak kojega njegov autor Stanko Andrić naziva *Simurg*, naznačavajući kako nije završen. Nije završen, tek počinje, kada pronađe šokačkoga čitatelja spremna dopisivati SE.

4. MODERNO TIJELO, ADRESOM u glazbalu *krupni biografski plan glazbenika – autobiografski detalj o šokaštvu*

Šokci i tambura kao krovni i *Matoš i cello* kao istraživački, su dva naslova koja imaju izazovnu mogućnost odraditi jedan osjetljiv i neistražen dijalog, ili quadrilog. Rad je tako postavljen pošto je međunarodni okrugli stol *Urbani Šokci 2* isprojektirao pretraživanje fenomena tambure u šokačkom kulturnom korpusu, s obzirom na intenzivnu pučkopredajnu vezu između dva označitelja svojeg krovnog naslova, naime Šokaca i tambure[66]. Dok je poznato da je Matoš dobar dio svoje egzistencije pokrivao kao glazbenik cellist, manje je poznato da je vrlo samoosviještenim dijelom identiteta bio i Šokac. Stoga je ovdje dovesti u vezu taj *krupni biografski plan glazbenika* s njegovom projekcijom kroz književni opus, te mu supostaviti spomenuti, a donedavna neprepoznati, *autobiografski detalj o šokaštvu*. Takva kombinacija aktivnoga glazbovanja i glazbene predisponiranosti šokaštvom, idealno je mjesto potencijalnoga prodora modernističke dijalogič-

[66] Dakako, premda, kroz upozorenje i vodećeg inauguratora šokaštva, znamo i da je tambura tek povijesno drugo amblematsko glazbalo (usp. u Vladimir Rem; Krug oko baštine, Knjižnica Neotradicija – izvanredna izdanja, Ogranak DHK slavonskobaranjskosrijemski/Ogranak MH Slavonski Brod, Osijek 2007.)

nosti glazbenih i inih stilova i žanrova 20. stoljeća[67] u Matošev svakožanrovski tekst, koji tako, treba vrlo oprezno napomenuti, priprema kasniju *polifonizaciju kulture* koja će, između ostaloga, *biti zastupljena i različitim glazbama*.[68]

U ovome radu nastojat će se, u prvom redu, što iscrpnije istražiti značaj glazbala, napose i tambure, u Matoševoj lirici, feljtonima, putopisima i kritici odnosno polemikama, dakle različitim vrstama proze osim fikcijske. Motivacija za uvođenje Matoša u projektnu temu je izvedena iz dva recepcijska potpisa. Prvo je usmjeriteljski esej Vladimira Rema, a drugo poema i esejistika Bore Pavlovića. Naime, o Matoševu šokačkom identitetu piše upravo Vladimir Rem u širem eseju *Zapisi o šokaštvu i Šokcima*[69], izdvajajući portret ovdje predmetnog autora kroz poglavlje *Vezan za zavičaj, za majku Našičanku*. U poemi Bore Pavlovića, naslovljenoj *A. G. M.*[70] također je ludis-

[67] *U 20. stoljeću glazbeni su stilovi i žanrovi podvrgnuti dijalogu: gubi se njihova tipologijska stalnost i nepronicnost – cjelovite, normirane, razgranicene strukture, što ih je uzakonila klasična estetika, zamjenjuju se hibridima s lako pomicnim granicama*. – piše Marina Lobanova, Glazbeni stilovi i žanrovi 20. stoljeća; *sub specie ludi*, u: Ludizam: zagrebački pojmovnik kulture 20. stoljeća, ZZK / Slon, Zagreb, 1996., str. 69-70.

[68] Isto, str. 73.

[69] Rem, Vladimir, *Zapisi o šokaštvu i Šokcima*, Šokačka čitanka, MH Osijek, priredili Helena Sablić Tomić i Goran Rem, Osijek 2006., str. 338-349.

[70] Pavlović, Boro, *a. g. m.*, drugo izdanje (preuzeto iz izdanja u vlastitoj nakladi, umnožena u Zavodu za školsku opremu, Zagreb 1955./54.), časopis Quorum (rubrika *Reaktualizirani tekstovi*),III, br. 1-2, Zagreb 1987., str. 305-315.

tično i fenomenološki "prepričavana" estetska, ali i fokusno subfaktografski identitarna biografija Antuna Gustava Matoša. U ostavštinskom tekstu *Poezija duha*[71], Pavlović još jednom Matoša imenuje Šokcem. Vidjeti je, na temelju ovih napomena, o kvantitativnim i kvalitativnim emitiranjima iz sfere genetski/prostorno, tj. tjelesnim prebivanjem zadane autorove (pa onda intimnopsihološkotjelesne) arhitekturnosti (prije svega – šokaštvo) u njegovu estetičku sferu (književni/glazbeni tekst).

Matoš sâm, kako upozoruje tekst teoretičara i povjesničara književnog šokaštva, premda bi najradije češće spominjao izvjesnu jedru Šokicu u koju bijaše putopisno zaljubljen, najčešće ipak spominje jednog zabrinuto analitičnog književnog Šokca – Josipa Kozarca. Stoga završno ovaj rad prilaže jednu fikcijsku rekonstrukciju komorne antiidile, u kojoj suvremena spisateljica Julijana Matanović reportretira junakinju iz *Mrtvih kapitala* postavljenu u proustovsko reidentificiranje kroz "kolačić" zvuka tambure i jednu konkretnu pučku melodiju koja datira otprilike u vrijeme dolaska tambure Šokcima.[72] Pitanje je hoće li susret četiriju fikcijskih tekstova (J. Kozarac – Matoš –

[71] Pavlović, Boro, *Ugodna pripovijest – neobuhvatljivi eseji*, Disput, Zagreb 2003., str. 125.

[72] Tu kao da se demonstrira postmodernističko refunkcionaliziranje glazbe koja postaje *vitalnim* (P. Kemper) medijem *čiji tonovi, zvukovne strukture i značenja lutaju* (P. Kemper) aktualizirajući u suvremenosti antikno vrijeme, pri čemu *i povijest i sadašnjost bivaju svjesno derealizirane…*; Usp. u tekstu Petera Kempera: Bijeg unaprijed ili pobjeda prisnoga? U: Postmoderna ili borba za budućnost. Zagreb: AC, 1993., str. 265.

Pavlović – Matanović) ontemski bitno problematizirati, točnije demistificirati, protežnost i prvotnost tamburine amblematike, ili će ju remistificirati. Ovdje je postavljen polilog koji je sučelio uvid u egzistenciju i tjelesnost u interesu analitičara i realista Josipa Kozaraca, koji je, pak, nesumnjivo nešto posve drugo od gotovo galantno uzbuđenog romantičarskog konteksta pridolaska tambure Šokcima, dok je Moderni Matoš postmodernom Bori Pavloviću naprosto – Hrvatska!? A Julijani je Matanović dopisivanje nastavaka slavonskih književnih junakinja zašlo i u podudarnu inskripciju fenomena *slabog tijela* u romantizmu i postmoderni (vidjeti indikativnu i presudnu pjesmu Ivana Rogića Nehajeva *Mora da su anđeli projektirani po uzoru na bilje*[73]).

Rad će nastojati prepoznati je li u kojem dijelu Matoševa pisma tijelo Šokice i tijelo glazbala imalo kakvih fi-

[73] *mora da su anđeli projektirani*
po uzoru na bilje; od vode i svjetlosti,
onih najmekših počela po sabiralištima
svijeta, bilje sažimlje živo sigurnim
kretom majstora, i prostire ga u prostrano;
doduše, anđeli češće rabe samo svjetlost;
ali zato na popisu sabirališta
drže i vlastito tijelo,
i kada se potroše zalihe svjetlosti
nisu u neprilici,
posuđuju od pucnja što im trajno sijeva
u plućima
mora da su anđeli projektirani
po uzoru na bilje

gurativnih veza. [74]

0.1.

Vladimir Rem fokusira podatke o Matoševu putopisnom imenovanju pojedinih slavonskih pisaca, *"osim Reljkovića, najčešće spominje Josipa Kozarca"*. Riječ je o onom dijelu Matoševa rukopisa koji je sve do prireditelj-skog posla Dubravke Oraić Tolić iz 1994. čitan samo kroz najartificijelnije i najdeskriptivnije razvijene i kondenzirane tekstove, no upravo Oraić Tolić upozorava kako je u tekstu onih drugih Matoševih putopisa, dakle onih manje čitanih, pohranjena specifična "veleumjetnina", njegova *slavonskoga ontološkog iskona*[75]. Egzistencijalna kombinacija prinude i sukladne osobne odluke Matoševim je putopisima oslobodila i anegdotalnu opuštenost, govor iz sugestibilne tjelesne blizine govornikova pogleda, dapače njegov usputni razgovor. Opuštenost, blizina i usputnost, tekstualno su emitirani kroz elipsu, upravni govor i afirmativnu emociju putopisca, dapače nenametljiv, ali intenzivno i izravno žuđen hedonizam tijela.[76] Vladimir Rem,

[74] Odnosno, uz to istražiti funkcionira li matoševsko tijelo kao avangardistični *literarni objekt igre identifikacije/deidentifikacije* (N. Zlydneva) biološkoga, odnosno nacionalnoga kôda.; Usp. U tekstu Natalije Zlydneve: Tijelo u avangardnim igrama, u: Ludizam: zagrebački pojmovnik kulture 20. stoljeća. Zagreb: ZZK / Slon, 1996., str. 81.

[75] Oraić Tolić, Dubravka, *Napomena* u knjizi *Antun Gustav Matoš: Putopisi*, Slavonica, Vinkovci 1994., str. 197.

[76] Stilističko obilježavanje putnikove tjelesnosti u tekstu otvara dimenziju osame kao poželjnoga percepcijskoga stajališta putnika/putopisca s kojega

u tom smislu, navodi i Matoševe retke u kojima on deskribira što mu sve kao tjelesnoegzistencijalno iskustvo nije bilo suđeno u prvotnom iskustvu rodnog sela. I ontem Tovarnika on imenuje *pitomim i zdravim*, čime i dalje razlikovno propituje svoj identitet.[77]

Vladimir Rem poglavlje o Matošu završava ovako: *Godinu dana prije smrti o sebi je veliki A.G. M. rekao i ovo (u putopisu* Obična šetnja*, 1913.): ...moje "građanstvo" ostade tek na površini, na odijelu, pa shvaćam jasnije no ikada da sam ostao u duši Šokac i paor*[78]. Matoš, dakle, priznaje kapitulaciju svoga materijalnoga tijela pred socijalnom *označiteljskom praksom* (J. Butler), priznaje vlastiti pristanak na takav nametnuti proces signifikacije tijela, što implicira i svijest o represivnosti toga procesa koja je na materijalnoj razini dovela do izobličavanja tijela, odnosno maskirala njegovu *figuru unutarnje*

---

se (s toga stajališta osame) redukcijom prostornih oznaka izoštrava *patricentričnost* (Aleksandar Flaker) putopisnih zapisa, dakle kroz autoidentifikacijske verbalizacije primarno usmjerene vlastitoj tjelesnosti/duševnosti, izvodi se nacionalno-socijalna (auto)signifikacija. Usp. u tekstu Aleksandra Flakera: O globalizaciji prostora hrvatske književnosti, u: Čovjek, prostor, vrijeme, Disput, Zagreb, 2006., str. 231.-247.

[77] Kao da u tim autozapisima Matoš na primjeru jednoga segmenta vlastitoga tjelesnoegzistencijalnog iskustva oprimjeruje fukoovski mehanizam kulturalne inskripcije, odnosno opsade tijela (Judith Butler) od strane kulturno-socijalno-povijesnoga sustava te svijest toga tijela o represivnim nakanama toga sustava i (privremeni?) otpor sugeriranoj podređenosti. Prema: Judith Butler, Paradoks tjelesnih inskripcija u: Tvrđa, 1-2, 2001., str. 199.

[78] Rem, Vladimir, *Zapisi o šokaštvu i Šokcima*, Šokačka čitanka, MH Osijek, priredili Helena Sablić Tomić i Goran Rem, Osijek 2006., str. 346.

duše (J. Butler) koja se konačno inskribirala na pismo kao eksteriorizaciju tjelesne inskripcije.[79]

0.2.

Boro Pavlović barem dva puta piše o Matošu kao Šokcu, jednom u poemi, a drugi put u esejima. Pavlovićev opis strategije Matoševa artizma, kolikogod paradoksalan, upravo je sukladan polemičnim rješenjima koja su možda i očitija u ukupnoj poetičkoj strategiji nego u njegovim nesumnjivo vrhunskim doslovnim polemikama. Napose, u eseju posvećenu četrdesetgodišnjici Matoševe smrti, Pavlović, kondenzirano rečeno, tvrdi sljedeće: *Matoš nije hrvatski književnik nego hrvatska književnost*[80]. Takvo iščitavanje jedne strategije koja nastaje u prostoru Moderne,

---

[79] *"Bilo bi pogrešno", piše Foucault, "reći da je duša iluzija ili ideologijski efekt. Baš naprotiv, duša postoji, ima svoju stvarnost, proizvodi se bez prestanka* oko*,* na *i* u *tijelu…". Figura unutarnje duše koja se shvaća kao da obitava "u" tijelu proizvodi se njezinom inskripcijom na tijelo; štoviše, duša se inskribira na površini, kao signifikacija koja na mesu stvara iluziju nedokučive dubine. Duša kao strukturirajuća nevidljivost proizvodi se u vidljivim i korporealnim znakovima, a i pomoću njih. Štoviše, duši je za njezinu signifikaciju potrebno tijelo, i to tijelo koje svoju granicu i dubinu označava korporealnim sredstvima. Nadalje, tijelo mora označavati načinom koji prikriva samu činjenicu tog označavanja, koji čak tu označiteljsku praksu prikazuje samo kao njezin reificirani "efekt", to jest, kao ontologijsku nužnost određujuće i bestjelesne unutrašnjosti i dubine*.- piše Judith Butler u već spomenutom tekstu Paradoks tjelesnih inskripcija, str. 199.

[80] Pavlović, Boro, *Album vedrine* (esej *Raskrsnica – Matoš*), Disput, Zagreb 2005., str. 19-21.

inače sklone komornom i intimnom prostoru, nesumnjivo ima opravdanje upravo u jednoj skoro usputnoj Pavlovićevoj rečenici, u tekstu *Estetika*, u podnaslovnom odjeljku *O novom shvaćanju umjetnosti*, usredotočenu inače na estetičara Milana Marjanovića: *...Marjanovićeva ideologija poklapala se s Nazorovom. Zato on i propagira ovoga pjesnika snage, a sukobljuje se s čistim artizmom Matoša, što je prerastao sam u jednu improviziranu teoriju u kojoj su nacionalno i bizarno dva pola artizma?...*[81]. Upitnik na kraju te rečenice je Pavlovićev, dakle u suradnju sa sintagmom *jedna improvizirana teorija* očigledna je potreba istaknuti paradoks u Matoševu konceptu. Pavlović sugerira paradoks, ali mu ne pada na pamet osporavati ga, dapače na tom mjestu upravo Pavlovićev esej očigledno uživa u vlastitom paradoksnom prijedlogu za iščitavanje Pavlovićeva artizma te se dijaloški nudi čitatelju spomenutim završnim upitnikom. Pavlovićev esej bi rado s Matošem podijelio ideju da je nacionalna povijest fabula, ali ne herojski mitologizirana nego kritički energetski projektivna, upravo u mjeri u kojoj je intimna.[82]

---

[81] Pavlović, Boro, *Ugodna pripovijest – neobuhvatljivi eseji*, Disput, Zagreb 2003., str. 53.

[82] *Povijest povjesničara više nije jedna ni ujedinjena, nego se slaže od mnoštva djelomičnih povijesti, raznorodnih kronologija i protuslovnih pripovijesti. (...) Povijest je konstrukcija, pripovijest koja, kao takva, uprizoruje i sadašnjost i prošlost; njezin tekst je dio književnosti. Objektivnost ili transcendencija povijesti je obmana jer se povjesničar upleće u diskurse kojima konstruira povijesni predmet. (...) povijest, u skladu s posthajdegerovskom hermeneutikom, teži dokinuti pregradu između unutarnjeg i vanjskog*…, Antoine Compagnon, Demon teorije, AGM, Zagreb, 2007., str. 259.-260.

Piše Pavlović i drugi put o razlici Nazor – Matoš. Taj puta se pita o Matošu: *da li su to iz njega progovarali stari korali djedova orguljama iz tame svetoga Marka, te bi se radilo o prodoru cecilijanstva i kroz njegovo gurmansko cello, tko bi mogao da zaniječe ili ustvrdi?* dok je Nazor *bio doista ćirilometodski zidar iz starih bratovština, nasuprot onoga Šokca, koji je imao u sebi sjedinjenog Kanižlića iz "kupanja slavića", Reljkovića satira i Kozarčeva Đuku Begovića…*

0.2.1.

Boro Pavlović svoju poemu *A.G.M.* započinje sljedećim distihom:

A.G.M.! A.G.M.
Sad si tih i nijem.
…

Bilo to manje ili više zaigrano, u Pavlovićevoj poetici svakako najzaigranije, no činjenicom je da u tim početnim stihovima auditivna deskripcija na nosaču konkretnog grafičkog materijala sugerira dva minimalna smjera čitanja. Prvi je fokusiranje činjenice o uskraćenom zvuku, a drugi je upravo partiturno "naručivanje" zvučnog, dapače skandiranog početka pisma o Matošu. Sama sljedeća deskripcija (*tih i nijem*) osporava skandiranje, ali u konkretnom grafičkom materijalu ona svojom ekonomijom, napose i glasovnom završnom podudarnošću, pristaje na udio semantičke suradnje s početnim usklicima.

Takav početak pisma o Matošu nipošto nije slučajan, pošto je toliko sugestibilno napregnut. Taj početak, dakle, već semantizira temeljni Matošev estetski postulat o artizmu, dapače njegove programatske retke o glazbenosti i njegove stilističke prigovore ritmometričkim neskladnostima.

U toj poemi Pavlović u najmanju ruku, kako to 1955. piše recenzent knjige Vlatko Pavletić, izvodi sljedeće: *...pjesnik oživljuje uspomenu na pjesnika, koji je još uvijek živ i prisutan u njemu, u svijesti i iskustvu*.... Tu je posebno zanimljiva posljednja pripomena o svijesti i iskustvu, jer Pavlovićeva poema alibizira prigodničarsku primisao složenim nizom postupaka: a) citatnim odnosom prema leksiku i ritmometričkim podstrukturama, b) širim ludističnim parafraziranjem Matoševih pjesama i c) cikliranjem stilistike i u stihovima koji nisu parafrazni, ali kao razlikom spram mjesta na kojima Poema ostaje "sama", naime u svojim stilskim rješenjima (tu je u prvom redu riječ o lakostihovnoj matrici, točnije o postupcima elipse koji to omogućuju). Također, osim alibiziranja prigodništva, ova poema očigledno uzbuđeno uživa u dijalogu, u sveukupnom inter- i transtekstualnom senzibiliziranju.

0.2.2.

Pavlovićeva poema izravno imenuje Matoša Šokcem! To je u petoj strofi trećeg dijela poeme, u kojoj je riječ o izbjegnuću u Srbiju pred vojnom obvezom, te o signalima, nažalost, posljednično nezaustavljenih represij-

skih gesta kojima je bio izložen. I sam njegov bijeg poema opisuje vrlo reljefno, pošto je sadržavao, taj bijeg, višestruke zakonske prekršaje, te je u svijetu teksta lik AGM-a dobio i zrcalno biće s kojim bježi, lik "krijumčara":

...te pobježe s jednim od krijumčara
niz trske i šaš preko granice,
bez pasoša, para,
bez ikakvih šara.
Bez gaća. Bez ćaćine kabanice. ...

Taj se događaj prijelaza, iz "ćaćine kabanice", iz lagode djetinjstva i zavičaja te obrazovne hedonije, gradira i pojačava u deskripciji najužeg zrcalnog i socijalnog konteksta, naime u slikanju identitetnih ploha likova s kojima se taj prijelaz granica kumulativno izvodi:

...A steglo Te do grla, do duvara:
buvara
- tati –
pijanice. ...

Napokon, tu emisiju represijske potjere preuzima lik žandara, srpskog graničara, koji se, uz obavijesno stiliziranje i sufliranje subjekta teksta, uspijeva cinično ismijavati:

...More, begunac! Razumeš! Begunac.
Crnožut žutokljunac.
Šokac! Bogati tko te puti
Jogunast, kabast čistunac….

0.2.3.

Pavlović u spomenutom članku *Raskrsnica – Matoš*, piše i neke stilizirane retke o Matoševu opusnom učinku: *Što je Matoš nego svoje vrijeme? Instrument, ne samo jedan instrument, orkestar, simfonijski orkestar Hrvatske razapete između Austrije, Ugarske, sa još tako reći turskom Bosnom u susjedstvu…on je bio naša savjest i svijest, pa čak i naš san*[83].

Dakako da će ovo trebati provjeriti, ovu Pavlovićevu dosjetku o instrumentu kojega je pretvorio i u simfonijski orkestar. Naime, kako pristati na simfonijski orkestar u Moderni, u književnoj Moderni koja sve strateški komornizira? I prije nego li se u ovome radu kritički nastavi komentirati Pavlovićevu figuru, pročitati je taj tekst do kraja i naići na proširenje, odnosno strateško fokusiranje spomenute figure. Naime, Pavlović postavlja Matoša u okosnu paradigmu hrvatske književnosti, te kaže: *…takve se sinteze vrše u vjekovima po jedanput, ako i jedanput. Marulić, Gundulić, Vitezović, Starčević, Šenoa, Matoš…* gdje *Matoš, taj najpoetskiji duh naš, uopće poezije svih rodova i vrsta, napisavši u svojih dvadeset knjiga odlomke proustovske simfonije i joyceovske autopsije*[84].

Taj je dio Pavlovićeva teksta izdvojiti jer početnu ideju simfonijskog orkestra kao medijsko-kulturološkog žanra ovdje prebacuje u sam tekst, u žanr *proustovske*

[83] Pavlović, Boro, *Album vedrine* (esej *Raskrsnica – Matoš*), Disput, Zagreb 2005., str. 20.
[84] Isto, str. 21.

simfonije i joyceovske autopsije. A u tom slučaju je puno jasnije da je riječ o oksimoronskom komornitetu kakav jest konsekventni Matošev artizam, iz već deskribirane strategije *u kojoj su nacionalno i bizarno dva pola artizma.*

1.

Matoš u lirici često imenuje, pa čak i niže imena glazbala. U pjesmi *Čuvida*, na prvom je mjestu glazbalo koje upotrebljava u svojem drugoumjetničkom pismu. Međutim, taj je podatak ovdje samo ilustrativan, jer tamo taj niz glazbala postavlja koordinate intrasemiotično, ali njihovim otpočinjanjem pjesmine priče, "diže" se i sustav intersemiotičnosti tjelesnog erotskog uzbuđenja. Glazbala, pojedinačnim imenovanjem u nizu, definiraju komornost prostora, ali ga i interkodno "očuđuju".

Primjerice, prvi stihovi (prva strofa) iz pjesme *Čuvida*:

Cello, flauta, oboa, bas,
A na balu, ko na valu Luna…[85]

Prva i posljednja strofa pjesme *Serenada* govore o gitari, no zapravo je i ovdje imenovanje glazbala u susljednoj međurimi (stara gitara) kompozicijsko zatvaranje

[85] Matoš, Antun Gustav, *Pjesme, Pečalba*, biblioteka: Djela hrvatskih klasika, svezak V, uredio: Dragutin Tadijanović, A.G.MATOŠ d.d., Samobor, 2003., str. 9.

prostora, pogotovo što se pojavljuje u tehnici uokvirenja (u prvoj strofi pa na kraju pjesme):

Ja te volim, jer si ti fantasta
Ko žuta Luna i stara gitara,
Ko slatka nježnost i slavujeve pjesme…

Ko sjetne pjesme i sjene što veze –
Ta žuta Luna i gitara stara.[86]

Pjesma *Jutarnja kiša,* posvećena svakako najborbenijem liriku nacionalnog zanosa – Augustu Harambašiću (2. strofa, 3. stih), uvodi glazbalo kako bi se artificijelizirala subtjelesnost, jer se ikonično rimuju strune kiše i harfe, pa je stoga jaka sugestija duhovne nemetafizičnosti:

Čuješ li kroz kišu kako uz harfu svira
Anđeo ili vila, što ima tvoje lice,
A na harfi tužnih zvijezda padanje…[87]

Pjesma *Capriccio* (4. strofa, prvi stihovi):

Pa dok bjesni bas i violina,
Nitko ne zna – skandal i blamaža![88]

[86] Isto, (str. 13)
[87] Isto, (str. 14)
[88] Isto, (str. 73)

Pjesma *Grob bajadere* (zadnje dvije strofe):

Samo cvrčak, crni majstor,
Cvrčeći prestissimo,
Sad je njojzi kapelmajstor,

Dok na grobu mjesečina,
Sitno pianissimo
Pleše, žuta balerina.[89]

Pjesma *Prababa* (posljednja strofa):

Iz mrtvih žica hromog glasovira
Tek kad čujem valcer, jeku s pira,
I harfu, smijeh, sve tiši ženski glas…[90]

Pjesma *Krinolina* (*À la Gavarni*), peta strofa:

Samo zvuci violine
Tajni uzdah krinoline
Prašno čuvaju;[91]

1.1. *Matoš u feljtonima*

U *Proljetnim časkanjima* govori se o proljeću u umjetnostima pa se Matoš dotiče glazbe:

[89] Isto, (str. 91)
[90] Isto, (str. 103)
[91] Isto, (str. 115)

Nad ladanjskim krovovima stao se razlijevati arpeggio tužne mjesečine, a Bethoven sjedne i zasvira svoju Mondschein – sonatu…[92]

U feljtonu *Martin u Zagreb, Martin iz Zagreba* Matoš progovara o Klaiću:

Šteta što je Klaić napustio kontrabas. Ovaj dobri muzikaš je zagazio u povijest debelim bajsom.[93]

Matoš progovara o "muzikalnosti i plesu" u feljtonu *Isidora Duncan:*

Muzika je, dalje, govor viši, dublji, širi i jezgrovitiji, odnoseći se prema riječi kao riječ spram mimike lica, a mimika lica prema gestikulaciji, mimici tijela. Tko dakle tvrdi da simbolizuje muziku rukama i nogama, nije apsurdniji i bezazleniji od onoga tko bi plešući glumio višu matematiku ili filozofiju. Schumann mogaše vjerno prevesti Manfreda, a Berlioz Childea – Harolda i Romea, ali Byron i Shakespeare nisu tumačili neke poznate muzikalne kompozicije…[94]

Kako plesati Mondschein – sonatu ili koju Schubertovu melodiju? Ali dopustimo da se mogu izraziti pokretom

[92] Isto, (str. 170)
[93] Isto, (str. 182)
[94] Isto, (str. 236)

neke melodije, kako da se izrazi pantomimskim soloplesom saglasje, akord, arijelski ples više melodija i motiva? Za simfoniju bi trebalo toliko plesačica koliko je raznih instrumenata, toliko okreta koliko ima nota, zvukova. Ali, kako izraziti boju tonova? Baš bih htio znati kako bi Isadora Duncan plesala fagot, kako trombon. Taj simbolizam boluje od kontrabaskih, bubnjarskih, bombardonskih pretenzija. [95]

Feljton *Paderewski,* o poznavanju glazbe, glazbenicima itd.:

Bum, bum! Bubanj i kontrabas, to je za njega! A i ja uživam jer me sve zanima: i bubanj, i Nini, i Chocolat, i anarhijska konverzacija instrumenata, i žagor publike… to miješanje znoja s muzikom, muzike sa smijehom, smijeha s bojama…" [96]

"Na podiju, na drvenoj terasi pozornice, sjede već glazbenici kod oživjelog svjetla. Oko mene se glasno ističu snobovi, gradeći se muzikalni, umjetnici, govoreći o Wagneru, Debussyju, d' Indyju…[97]

Jedna, dvije simfonije, Berlioz, taj Musset i Delacroix muzike, pa Brahms, dobri švapski profesor. ... Paderewski je, dakle, realist ili sinteza između novaca ili

[95] Isto, (str. 237)
[96] Isto, (str. 240)
[97] Isto, (str. 241)

talenta, između financije i muzike, između zlatnog teleta i zlatnih ideala. [98]

"Čisto me veseli konstatovati da Paderewski ne svira kao Barnum, već kao Paderewski. Kolika elegancija, mirna emocija, koliko najvišeg, velikog i prostog stila! Maksimum uzbuđenosti, nijanse, i maksimum sabranosti, mira, velikog shvatanja. Tako nekako mora da sviraše učitelj toga najboljeg "šopiniste", nježni Chopin, kada je bio zdrav i jak, kada ga je još mučila George Sand kao bijednu hartiju ili kao bijednog Musseta. Iza nečuvenog aplauza i izazivanja poklonio nam je Paderewski, jedini mirni i hladni čovjek u ovoj tisućglavoj vrućici i deliriju, jednog Schuberta, prosti i srdačni adagio. Taj pianissimo… [99]

1.2. *pokušaj autobiografije*

Matoš govori o svojoj glazbenoj naobrazbi, mjestima gdje je svirao, itd.:

Bio sam na gimnaziji, učio sam francuski i violončelo. ... Poslaše me u Beč na veterinu… ali ja svirah sa Suchyjem, kasnije violinistom u Pragu. ... S Radićem sam znao udešavati čudan duet (sinteza narodne i artističke umjetnosti): on udaraše u tamburu, a ja sam pratio na violončelu. ... Najviše sam se družio sa današnjim paris-

[98] Isto, (str. 242)
[99] Isto, (str. 243)

kim umjetnicima, s Ivicom (pijanista) i Juricom Tkalčićem. Njihov dom bijaše najmuzikalnija kuća u Zagrebu, pa ovdje osim Oertla, Eisenhutha i Fallera muzicirahu i čuveni namjernici kao čuveni virtuoz Ondřiček. S nama sviraše i daleki moj rođak Štefl pl. Kugler, čelista, najbolji đak Davida Poppera…[100]

Velikoškolska omladina imađaše onda orkestar, pa kako Staša Binički – današnji kapelnik kr. gardijske dvorske muzike – inače čelista za silu, ode u inozemstvo, ušao sam u taj orkestar i u ove beogradske muzikalne domove, kao i u kuće kraljevog rođaka, pukovnika Konstantinovića. ... Svake nedjelje svirasmo kod pukovnika "Kostice" – Koste Protića, dvorskog čovjeka i ministra građenina. ... Protekcijom Janka Veselinovića i Milovana Glišića uđem u kazališni orkestar, pročujem se na koncertima i upoznam se s izvrsnim pijanistom, austrougarskim vicekonzulom, kasnije konzulom Simom Jovanovićem. U ondašnjem njegovom stanu, danas Pašićevom, sastavismo trio, kvartet i kvintet, prođosmo cijelu modernu literaturu, pa se upoznah sa cijelim diplomatskim korom…[101]

Ko istinu gudi, gudalom po prstima biju. Tako je i meni vazda bilo i bit će.[102]

---

[100] Isto, (str. 290)
[101] Isto, (str. 292)
[102] Isto, (str. 293)

1.3. *pokušaj interviewa*

Pokušaj interviewa, *Uz crnu kavu s Antunom Gustavom Matošem:*

Kao đak svirao sam duet sa svojim konškolarcem Stipicom Radićem. Čudan duet! On sviraše na tamburici, a ja sam gudio na violončelu. [103]

2. Matoš u glazbenim polemikama jedini put eksplicitno imenuje tamburu i druge izvedenice iz toga naziva, a u kojem se to smislu čini, ponajbolje je pročitati iz ovdje skraćenog snimka iz polemike.

Pročitati je prije svega, u Matoševim Djelima pogovor Lovra Županovića, *O glazbi*:

... 3 polemička članka – od toga jedan da bi opravdao autorovu pisarsku brzopletost (Brvno u oku), drugi bi mu obranio stručno-glazbeni ugled ([Iz članka], Najnovija knjiga D. h. k-a), a treći da bi ukazao na opasnost neodgovornog pisanja ljudi koji za ono što rade nemaju ni najosnovnije stručne preduvjete (Panegirik, [Posvećen Nenotalnomu])[104]

[103] Isto, (str. 283)
[104] Matoš, Antun Gustav, *Theatralia, O glazbi*, 1973., knjiga X., uredili: Nikola Batušić i Lovro Županović, JAZU, Zagreb. Pogovor Lovra Županovića, *O glazbi*, (str. 340)

a) *Brvno u oku*

U istom broju "Hrvatskog prava" gdje se veli da pisati o Ogrizoviću znači pisati o časti Hrvatske, uhvaćen je jedan moj lapsus memoriae. Napisavši naime u petak za onaj list običnu noticu o Devetoj simfoniji, omakla mi se ta pogreška što sam mislio da se zove poput Treće simfonije, Eroica.

U inkriminiranoj bilješci pogriješih tek u zamjeni naslova što se svakom novinaru koji se poput mene ne služi leksikonom može desiti. Ja sam se uostalom odmah sjetio na tu moju omašku pamćenja, pa sam smjesta o tome obavijestio mnoge moje novinarske drugove, a među njima i g. Canića koji mi je, naravno, odgovorio da se takva malenkost može svakome dogoditi, pa i meni [105].

Naravno, moj muzikalni kolega koji tek iza pet dana mronalazi da Eroica nije Deveta već Treća simfonija, poslužio se u svom pronalaženju brvnah po svom falsifikatorskom običaju jednim gaunerskim falsifikatorom. Dok ja u spomenutoj notici napisah da je za mene Deveta simfonija marseljeza među simfonijama, taj krivotvoritelj moga teksta veli da nazvah tu kompoziciju "marseljezom među topovima". Moj muzikalni kolega iz "Hrvatskoga prava", ako ne top, a ono buzdovan među našim simfonijskim kritičarima.[106]

[105] Isto, (str.278)
[106] Isto, (str.279)

b) [*Iz članka*] , *Najnovija knjiga D. h. k-a*

PS. Čuveni glazbeni kritičar, još čuveniji tamburaš, gospodin Canić, zove me, kako čujem, u Hrvatstvu "nekim Matošem", zabranjujući mi da govorim o muzici, pošto se već oborio na moj Carmen-članak u "Hrvatskoj pozornici", navodno zbog njegove nemuzikalnosti…[107]

U pitanju moje muzikalne kompetencije mogu gospodinu Caniću reći da je nisam stekao na bugariji ili bisernici nego kao praktičan glazbenik, živeći kao čelista od muzike 15 godina u inozemstvu, prošavši tako cijelu modernu orkestralnu i "kammer" – muziku, rođen u muzikalnoj kući i upućen odgojem, radom, iskustvom i čitanjem u tajne svih muzikalnih struja. … …jer se kao literat i novinar smatram tek muzikalnim amaterom.

Šta ćemo kada živimo u vremenu gdje je samo tamburaškim duhovima dopušteno govoriti o glazbi.

Ne upuštajući se u analizu muzikalnih kritika gospodina Canića, kojih ne čitam jer je taj kritičar nevješt hrvatskom jeziku, ne čudim se nimalo što taj Canić mene ne pozna ("neki M – š"), dok ja njega vrlo dobro poznam mada ga nisam čuo na bisernici, bugariji, fruli, klarinetu, verglu, pa ni na čednom narodnom glazbalu što se svira među zubima i što se u našem dijalektu zove brunda.

Samo neka gospodin Canić ne brunda odviše, jer bi mu od prevelike brunde i prebrundavog brundanja mogli utrnuti brundasti zubi.

---

[107] Isto, (str. 385)

Ali dosta, da me gospodina Brunda ne prekori kao Eisnerovog ili Krauthovog --- plagijatora! [108]

"Stoti put" : Nikola Šubić – Zrinski, napisao (na kraju nekog teksta) ovo:

I neki Matoš hoće nešto sa mnom. Do danas nisam znao da se i Matoš riva među glazbene pisce… [109]

Razlog polemike između Matoša i Canića je sljedeći članak ("Hrvatska Pozornica", I, br. 13, str. 1-3; Zagreb, 21.XI. 1909. *Djela Antuna Gustava Matoša*, XIII, str. 195 – 198; uredio: J. Benešić, Zagreb, 1940.), a pronalazi se u istoj knjizi (knjiga X, Theatralie, O glazbi) te za potreba daljnjeg razumijevanja donosim citate:

… sudbina ovog teksta je na svoj način zanimljiva, jer je on postao uzročnik problematike između Matoša i Josipa Canića (1879-1933), inače skladatelja i dirigenta, a u to vrijeme i glazbenog kritičara dnevnika "Hrvatska". [110]

Na stranici 383-384 nalaze se Matoševe *Nedjeljne bilješke*, spomenuti članak u kojem se dotiče Canića.

Na to je Canić replicirao tri dana kasnije s formulacijom "neki Matoš" pa je polemika "mogla započeti… [111]

---

[108] Isto, (str. 385)
[109] Isto, (str. 385)
[110] Isto, (str. 383)
[111] Isto, (str. 386)

Matoševo "da ja nisam stekao na bugariji ili biserici" odnosi se na Canića koji *ne samo što je bio pobornik sviranja na tamburama nego je i mnogo skladao za tamburaški orkestar.* [112]

Canić je najavio svoj odgovor u bilješci na kraju članka *Hrvatsko kazalište* ovim riječima: *S muzikalnim 'amaterom' (?) i čelistom (!) Matošem poigrat ću se naskoro.*

15. 1. 1910. Canić u "Hrvatstvu" (VII, br. 15, str. 5, Zagreb, prilog 11) objavljuje duži tekst.

"Da Matošu nije ostao dužan u persifliranju i insinuiranju posebno valja upozoriti na Canićevo igranje s Matoševim imenom August (biva glupi A.) kao i prezimenom (uglavnom MATO prema talijanskom *matto* = lud)."[113]

Evo toga teksta:

Nikada i nikada ne bih ni u snu pomislio da ću još danas – sjutra polemizirati s AUGUSTOM matošem – o glazbi. Molim vas: matoš i muzika. No neka si ne umišlja moj dragi AUGUST matoš, da ja "njemu" odgovaram zato što se on zove u AUGUSUT i matoš, ili možda što se rodio u "muzikalnoj kući".

Novinar, odnosno novinarski kritičar AUGUST matoš hoće na silu da postane nekom vrsti baubau – kriti-

[112] Isto, (str. 386)
[113] Isto, (str. 386)

čarima. Nemam pojma kako prolazi njegov "autoritet" kod literata, pjesnika, slikara, kipara, jarmeka i nejarmeka itd., itd.; nemam, rekoh, pojma, jer mi nije uz najbolju volju moguće da se kraj muzike i literarnim kritikama itd. zanimam.

Ali nemalo se začudih kad sam se namjerio na "glazbenu kritiku" dragoga AUGUSTA gdje kroji jednom Griegu, Brahmsu itd., itd., pače u svom uvodu nešto dira (dakako po svojoj starokožnatoj maniri izvrće) i u moje pisanje i sad glede g. Zune.

... ta AUGUST me ne bi ionako razumio, jer ne znam gramatikalno pisati. Gramatikalni AUGUST čita samo ono što je pisano strogo gramatikalno.

Poručuje mi August matoš da ću zapamtiti kada sam dirnuo u njega, Augusta MATOša. Sve se uskomešalo: nebo se naoblačilo, nastali su trzaji matere zemlje; sve me suznih očiju gledalo, jer ON brusi noževe da me muzikalno zakolje. AUGUST matoš zaklat će tamburaša Canića. [114]

Canić se osvrće na Matoševe izjave (stavlja citat iz Matoševa teksta i onda komentira):

Čuveni glazbeni kritičar i još čuveniji GOSPODIN CANIĆ zove me , kako čujem (grozno! Matoš poput kakva suverena ima svoje tajnike, savjetnike, dosušnike, konje

[114] Isto, (str. 387)

itd. a ne čita, njemu se referira; grozno . istinito. Op.sl.)…
[115]

U nastavku navodi citate Matoševog teksta, zatim ponovno odgovara:

Ovim kacnjamerodgovorom postao je naš inače "jako" simpatični August mATOŠ pred svakim i malo ozbiljnijim glazbenikom samo dvoje: "ili potpuni ignorant u glazbi ili glazbeni hohštapler.

Mene ne imponuje taj momenat je li on bio u Parizu ili u Rakitiju kraj Samobora, je li on literat mali ili veliki, jeli mu ime AUgUST ili nije, meni – da vam pravo kažem – imponuje njegova – sit venia verbo – drskost da može toliku glupost napisati.

Po njegovu je onda i onaj od zagorske mužike na sajmištu muzikalno naobražen, jer svira ne 15 već i 25 godina…

AH zato matoš pozna cijelu modernu orkestralnu i kammer-muziku!! Zato jer svira već 15 godina čelo. – Da, da: AugusT mAtoš misli da čita Jarmeka.

Kaže da je u svojoj kući upućen, odgojen, radom, iskustvom i čitanjem u tajne svih muzikalnih struja. Vidi ti toga baubaumatoŠa kako on zna dapače tajne (!) svih (on zna se – milionenkunstler) muzikalnih struja. Pa ipak – unatoč tomu ogromnom znanju neće da se gerira kao zagrebački mužikalni kritičar. (Kolika šteta! op.sl.)

[115] Isto, (str. 387)

"Pišući svoje muzikalne impresije samo en passant, jer se kao literat i novinar smatra tek muzikalnim amaterom." (Kolike li – poslije onih kammer-muzika – samozataje! op.sl.)

No muzikalni amater ne bi smio biti tako drzovit, pa napisat: "ne čudim se nimalo što taj Canić mene ne pozna ("neki M – š"), dok ja" (vidi ovog amatera kako diže svoju amatersku glavu. op.sl)…" [116]

Meni je samo drago što me i literat August Matoš pozna, veoma se pak čudim što me muzikalni amater augusT matoŠ vrlo dobro pozna. [117]

Slijedi replika na Matoševu izjavu: *Što ćemo kad živimo u vremenu gdje je samo tamburaškim duhovima dopušteno govoriti o glazbi*.

Meni nije nimalo žao – rado opetujem – što poznam kao hrvatski glazbenik i tamburu. Još i dan-danas piše mnogi "moderni" svjetski skladatelj vrlo rado "mandolinu" kao pomoćni instrument (pače solo-instrument, Mozart, Don Juan, II. čin) u mnogim orkestralnim partiturama.[118]

Nadalje opravdava vrijednost "tambure":

Guitaru npr. pa mandolinu imamo vrlo uspjelo upotrebljavanu u Verdijevoj operi Otello II. čin npr. itd.[119]

---

[116] Isto, (str. 388)
[117] Isto, (str. 389)
[118] Isto, (str. 389)
[119] Isto, (str. 389)

Spominje kako je u jednom engleskom listu vidio sliku virtuoza koji će gostovati u Londonu s "balalaikama na tamburi":

I unatoč tome jedan AUGUST matoš hoće da se sprda "tobož"; Pošto Canić umije i tamburu i za nju je jednoč skladao, time je Canić učinio blasfemiju na kammer-muziku, koju AUGUST cijelu ima u malom prstu.

Aaaa – sada mi je jasno zašto August piše uvijek lijevom rukom! Dakle desna mu je puna kammar-muzike – odnosno jarmek-muzike – ergo sacrosancta.[120]

U nastavku Canić nabraja što je bio i tko to Matošu može potvrditi:

*"*Moja je malenkost na primjer već godine 1897. i 1898. učila gusle kod profesora Leusteka u Zagrebu, a kako je napredovala, evo mu profesora Leusteka u Zagrebu pa neka ga izvoli malko popitati. No time još nemam uzroka poznavati kammer-muzike, ako sam "je" i svirao (jer AUGUST matoš na svom čelu svira već 15 let kammer-muziku!)

Moja je malenkost bila npr. orguljaš još kao orfanotrofac (ergo dečko – gimnazijalac) i nekakav kvazi "kormajster". Gosp. dr. Marchetti će rado AUGUSTU matošu i u tom biti na uslugu.

(Neka oprosti javnost da moram o sebi govoriti. Na to me tjeraju moji dobri štenkeri, ala matoš-jarmek.) Moja malenkost je bila npr. orguljašem i u klerikatu zagre-

[120] Isto, (str.389)

bačkom, a imala je čast već svirati i u katedrali i u kapeli realke, kod Sv. Katarine, Sv. Petra, Sv. Marka itd., ali ne u tamburu već u prave pravcate orgulje.

Kad sam bio đakonom na našoj univerzi, morao sam zarađivati kruh udarajući u glasovir kod hrv. pjev. drušva "Sloge", a tri godine, dragi AUGUSTE, udarao sam radnicima u raznim plesnim školama glasovir od 8 sati navečer do 4 sata ujutro itd. [121]

U nastavku Canić i dalje nabraja pojedinosti kojima nastoji opravdati svoju vrijednost pred Matošem, ali i široj javnosti.

Dakle i Canić udara već 14 godina glasovir, ali od toga samo udaranja bi bila slaba sreća. Visoka vlada me imenovala učiteljem pjevanja i zavodskim orguljašem u Gospiću na gimnaziji na temelju za sjegurno ne.

Hvr. pjev. društvo "Vila" u Gospiću izvađalo je često teške mise (gg. soliste znali su često doći do mene i povući me u crkvu), a Canić tamburaš svira orgulje, samo da ne bude neprilika.

Profesorsko društvo – kraj mnogih sigurno muzikalnih kolega, no je, AUGUST – bira mene (baš mene) pročelnikom za pjevanje i glazbu u srednjim školama – i opet sigurno ne na temelju tamburice.

[121] Isto, (str. 389)

Ja neću nabrajati one instrumente koje sigurno tako, ako ne bolje, sviram kao AUGUST matoš. [122]

Canić kaže da tko želi o muzici bar malo govoriti, mora drugim putem nakon čega se obraća Matošu.

Ja ću AUGUSTU matošu opetovati ovo:

"Tko želi steći prilično sigurno suđenje glazbenih djela, neka izvrši što točnije ovo: nauči prilično svirati glasovir, nauči izvesno nauk o glazbenoj harmoniji, izvježbaj se, koliko dospiješ, u kontrapunktiranju, nauči se dobro spoznati i raščlaniti glazbene forme, stekni kakvu-takvu vještinu u čitanju i sviranju vokalnih i instrumentalnih partitura i proučavaj po mogućnosti djela svih vremena, barem od 1400. godine dalje, kako ti u ruke dođu…" [123]

U nastavku daje savjete Matošu kako bi mogao razgovarati o glazbi…pa na primjer:

Nastoj spoznati što je htio Hucbald sa 'organumom', što Francuzi sa svojim diskantom i 'Faux bourdon', što su postigli Nizozemci sa svojom polifonijom i u čemu je sve velik Orlando Lasso… [124]

Kad si s teorijom, poviješću i razvojem glazbe načistu, kad si znaš na sva gornja pitanja prilično jasno odgovoriti, onda reci sa Helmholtzom 'tu istom počinje polje

[122] Isto, (str. 390)
[123] Isto, (str. 390)
[124] Isto, (str. 390)

estetike' i počni čitati i filozofske i estetske rasprave koje se tiču glazbe.

Čitaj AUGUSTE izreku po izreku. Ti možeš viclati koliko ti je volja, no iz cijelog tvoga viclovanja izaći će tek jedno, a to je da je matoš bio vrlo smiješan, štoviše, matoš je bio kraj toga i neučitiv kad je napisao da je prošao "cijelu" modernu orkestralnu i kammer-muziku.

A kad bi te Canić zapitao: "A kakva je razlika između moderne i nemoderne muzike?" [125]

Veliš da ti neka ne brundam, da bi mi utrnuli zubi. A ja naprotiv molim, ded mi sada na to pitanje zabrundaj.

No to ti je odviše što ja od tebe tražim. Ja ću biti još skromniji: vrlo je nezahvalan posao – osim ako te honoriraju, – ja npr. nijesam za svoje polemičke članke ni filira dobio…Moja malenkost je zato odabrala ovaj najpravedniji način: Pozvat ću nekoliko ozbiljnih glazbenika, pa će ti se pred tim forumom dokazati, da si kraj svog jadnog čela još uvijek potpuni ignorant u najelegantnijim formama glazbe. "Pišljivi" jedan homofoni quartet nećeš moći analizirati. [126]

Još manje: dat će ti se troglasni kratki stavak, nećeš brate ama ni početi. Vidim te kako se smiješ: ti ćeš pozvati u pomoć estetiku. Pa da – ti si rekao da si kao literat samo amater u muzici – čini mi se da si mislio reći: "estetik

[125] Isto, (str. 391)
[126] Isto, (str. 391)

muzike" – Ali je dokazano da svi ovi muzikalni estetici "odviše estetiziraju", a ništa ne kažu.

AUGUSTE! Muzika je matematika misli. Muzika traži pozitivno znanje."[127]

"Kako rekoh: odazoveš li se mom pozivu, smatrat ću te ozbiljnim čovjekom kojemu je do istine; čovjekom koji će znati i odgovarati za ono što piše. U protivnom slučaju da se ne odazoveš, onda te ovdje javno nazivam čovjekom bez karaktera, čovjekom kojemu je sve svejedno: piše li ovako ili onako, samo da zasluži "pare". [128]

Canić nastavlja, obrazlaže i zašto ovaj odgovor:

Kada čovjek radi na tom polju godine i godine, kad u tom radu zaboravlja na onu "primum est vivere", kad mu taj vrlo nezahvalni a idealni (!) rad donosi glad u kuću, i nakon svega toga, kada se tomu čovjeku hoće narugati jedno neozbiljno čeljade – zvao se on ili amateur matoš ili književnik matoš ili novinar matoš – onda mu nema druge nego da se braniprema ono aut-aut! [129]

Canić ističe događaj kada ga je pohvalio slavni maestro Zajc:

Kad sam prije pet godina izdao izabrane skladbe: "Proljetni zvuci" − − prosvirao sam na glasoviru slavnome maestru Zajcu nekoje od njih dok su još u štampi

[127] Isto, (str. 391)
[128] Isto, (str. 391-392)
[129] Isto, (str. 392)

bile, a maestro je bio tako ushićen da mi je napisao predgovor koji mnoge moje matoše bode dosta duboko [130]

Kako nakon ovakvih podataka promatrati Matoševe glazbene analize:

Slabo će me zaboljeti glava kad me netko gnjavi kako je slušao ovu ili onu simfoniju. Meni npr. donese više koristi četiri mjere analize Beethovenove sonate ili moteta npr. velikog Orlanda Lassa, nego – recimo – matošima njihov muzikalni Pariz ili svi koncerti sa ili bez čela. [131]

U nastavku Canić ukratko obrazlaže netočnost matoševih zaključaka kao što su:

Griegovi su plesovi bez invencija! ili *Ali su sjajno instrumentirani* [132] te dodaje: *Ja sam uvjeren da je ČOVJEK matoš kadar napisati študiju o Griegu, a da ne vidi ni note njegove. Ako Matoš štogod ne zna iz muzikalne odnosno svoje cijele orkestralne kammer-muzike, on*

jednostavno pročita iz svog petnaestgodišnjeg čela… [133]

Pronalazi još jednu Matoševu netočnu tvrdnju (Matoš kaže da se Z.B. pokazao Dvořákovim a-mol koncertom na vrhuncu moderne tehnike) i ispravlja:

---

[130] Isto, (str. 392)
[131] Isto, (str. 392)
[132] Isto, (str. 392)
[133] Isto, (str. 392)

Ja pozna vrlo dobro taj a-mol koncert, pače slušao sam ga dok je studirao Z.B. sa prof. Hummelom taj koncert, ali te moderne tehnike nijesam nigdje mogao naći.[134]

Tu se polemika prekida jer Canić nije napisao nastavak, a Matoš nije odgovorio na ovaj tekst.

c) PANEGIRIK (Posvećen NENOTALNOMU)

Matoš piše polemiku potaknut glazbenom kritikom koje se prihvatio čovjek koji ne poznaje note, stoga mu Matoš daje nadimak Nenotalni.

Gospodin D. Mitrinović, narečeni Nenotalni, napisa nedavno u Pokretu, poznatom muzikalnom listu, panegirik našoj operi ne zaboravivši se pohvaliti: "Ja sam gledao Lohengrina u nekoliko evropskih kazališta". Mitrinović, narečeni Nenotalni, bijaše naime u beogradskoj operi i tamo je jamačno čuo e zagrebačka opera nije u Jevropi…[135]

Nenotalni je naime Jevropljanin sa Balkana, iz velegrada Prnjavora – ne varam li se, a budući da se u Hercegovini, upravo u Prnjavoru, vrlo pravilno hrvatski besjedi, Mitrinović vrlo pravilno piše "prsnu Wagnerova opera" (kao da je krkala sa Nenotalnijem pasulja), "blješteće se mirise", "ushićenje", "zagazila na područje bajka" (zagazila – kao u kiseo kupus, kako se može zagaziti na nešto…[136]

[134] Isto, (str. 392)
[135] Isto, (str. 404)
[136] Isto, (str. 404)

...Nenotalni zamijenio gosp. Srećka Albinija sa pokojnim gosp. Richardom Wagnerom…[137]

Nenotalni je tako muzikalan, ima tako arcifino i arcistančano artističnо Uvo, te glas kokota zamjenjuje sa zvukom velikih truba, jer veli . "U to su zakulisne fanfare tri puta zakukurikale"... Gosp. Mitrinović je naime gledao Lohengrina u nekoliko evropskih kazališta", ili, drugim riječima, Nenotalni je čuo nekoliko puta jevropske petlove pevati Lohengrina. [138]

Originalnost kritike toga gospodina što drugi kritičari muzike poznaju barem kajde, note, dok on o tome ama baš ni ponjatija nema. Cis drži notom đ, a dis "debelim jerom", dok za ključeve nikako ne mari ukoliko nijesu bravarski proizvodi. Zbog toga mu i dadosmo nadimak Nenotalni.[139]

Vele da svira uz gusle… da je virtoz na drombulji (brundi) i drugim demokratskim narodnim instrumentima. Nije mi poznato da je gazio na orguljama mjehove u misteriju i jevropske svoje mladosti, ali u fićukanju i zviždanju se prilično izvještio.[140]

Zaključnim se slijedom prizivaju zapisi prethodne polemike (Matoš – Canić) koji bi mogli na nekoj razini (odnos odgovaratelja spram poticatelja) odgovarati, ali ipak više nalikovati na posljednju. Znači li prenagljeni

[137] Isto, (str. 404)
[138] Isto, (str. 404)
[139] Isto, (str. 405)
[140] Isto, (str. 405)

zaključak ako primijetim da Matoš možda preslobodno "uklizava" u polemiku s jednim afirmiranim glazbenim kritičarem, a s druge strane na sličan način odgovara drugom "muzikalnom amateru"?

3.

Matoš u putopisima[141] imenuje gramofon, gudalo, flautu, gitaru, orgulje, zvona, violinu, bas, klarinet, time dajući Pavlovićevu ushitu nad njegovim mjestom "orkestra" u hrvatskoj književnosti, jednu drugu sliku, na prvi mah i anegdotalnu, ali u pribranijem osvijetljenju makar i paušalno opravdanu! Naime, kada se vidi čemu Matošu treba, u putopisima, sva ta instrumentna tehnika, te da je okružena vrlo složenim auditivnim deskripcijama, onda se čita sljedeće:

Iz putopisa *Oko Lobora:*

...zovem na sjajnu zabavu u Lobor sve moje boemske i aristokratske znance iz Pariza, Balkana i Zagreba, sred gardeu-partije u parku bacam uz opojne zvuke gramofona i kucanje čaša dinamitom u zrak… ...

A kad vjetar na mahove prođe kroz to injasto borovo lišće kao kroz izoštrene živice, zvuk je sasvim drukčiji no

[141] Matoš, Antun Gustav, *Vidici i putovi, Naši ljudi i krajevi*, 2003., biblioteka: Djela hrvatskih klasika, svezak IV, uredio: Dragutin Tadijanović, A.G.MATOŠ d.d., Samobor

kroz indiskretnu bjelogoricu i svira, kao kroz živu kosu, čudnim bolnim i nježnim gudalom preko meke duše. ...

... malo sjetne muzike, muzike kroz tiho borovo granje. [142]

Iz putopisa *Iz Samobora*:

Čita, sanja o republici u Rimu, o Rienziju i o zlatu Zaurine kose, nezadovoljan kao pravi romantik na savremenošću čezne za Atenom i Rimom, zanosi se za starim rukopisima, flauta i gitara razblažuju i razdražuju ga do ludila… [143]

Iz zbirke *Vidici i putovi*, *Kuća:*

Koje jezero da opiše poslije Hugoa, Ruskina, Micheleta, Huysmansa velebnu čarobnost katedrale, te okamenjene molitve, stremeći u visinu kao plamen kroz grmljavinu orgulja i pobožnu monotoniju gigantskih zvona??[144]

Kod kuće:

Ni jednog šetača, a iz kuće do Liceja pjeva u tamnoj sobi čežnja violine. Sjedoh pred kafanu – kafanu Augusta Šenoe, a samotna melodija klicaše i tugovaše nad mjesečinastim mirom sivih krovova… [145]

...ja, pivarski sin Čipa i kulisnšiberi pobožno slušamo kako man caesarski Žiga Varjačić svira na mundhar-

[142] Isto, (str. 93)
[143] Isto, (str. 105)
[144] Isto, (str. 77)
[145] Isto, (str. 35)

monici Miserere, da nas najzad potrese u dubokom basu njegov grobnički: Sesame otvori se!

A orkestar već stiže i štima. Čiča Ortel još se više zgurio oko violončelskog guščjeg vrata, Đuro Eisenhunth ponovno diže svoj kajzerbart, Švarc jupiterski trese ponadu i sjaj virtuoskih uvojaka, Potuček prebire kao lud po klarinetu… …

… poznato kantorsko pjevanje uz orgulje! [146]

4. Intertekst Kozaraca u postmodernoj prozi pomalo je neočekivan, no ništa manje nije neobična Matoševa sklonost Josipu Kozarcu, iz neposredne blizine obračuna Starih i Mladih, gdje je primjerice AGM i te kako uživao u prilici da nakon svojih vlastitih hvala upućenih Gjalskom, iskoristi polemičku mogućnost da pri pojavljivanju novog Gjalskovog romana reinterpretira sve svoje dotadašnje hvale te ih preokrene.

Julijana Matanović *Anka Lešićeva*

Stara sam i odavno ne vidim dobro. Volim ipak prid noć uzet knjigu, onu u kojoj se slave vridne ruke mog muža. Nakon molitve, pročitam po desetak strana naših Mrtvih kapitala i svižinom davne mladosti primistim se u san. Poznam štivo napamet, ali me to ništa ni smeta. Malo se zastidim kad naiđem na riči kojima pisac mene opisuje.

[146] Isto, (str. 36)

Nemam u njega nijednu manu. Malo pritiruje. Nisam baš ono jutro, kad smo se Lašić i ja vinčali, onako u zoru, rekla svom mužu da odma po svršetku obreda treba poć na njivu. Htilo se i meni malo uživat u radosnom njegovu licu. I nije baš bilo da ja nikad izjutra nisam bila pospana i da sam uvik s istim veseljem kuhala svom ocu kavu. Katkad sam, dok su svi ostali u kući sanjali vedro nebo i crvene jabuke, mislila "Vidi mame rođene građanke, vidi sestre Nele slatkoričite mezimice, one dvi spavaju, a samo Anka mora bit odgovorna prema životnim zadacima".

Svake noći vidim svoga oca, gospodina Matkovića, kako bi ga Josip Kozarac šumar oslovljivo. Lice mu je zabrinuto. Bore mu se navukle priko očiju. Izgleda baš isto kako je izgledo kad bi mu njegov sin, moj brat Lujo – po tkozna koji put – poslo pisamce u kojem moli putne troškove iz Beča prema kući. Ponizno i skrušeno; on – budući jurist. Otac mi uvik govori: "Ne napuštaj dite Slavoniju, pogotovo ne sad, ne sad, barem ne i ti. Čuvaj Čardačine". Budim se u momentu dok on svoje ruke spušta na moju glavu. I u čudu gledi kako je i kosa njegove mile kćeri već osidila.

Otac i mati umrli su dvi godine nakon sestrine i moje udaje. Lujo mi je ritko dolazio. Iskreni moj Lešić nije mu mogo oprostit uvride koje mu je moj brat nanio onda kad nas je positio u društvu svojih bečkih prijatelja studenata. Olokani mladići čudom su se čudili da netko, školovan poput Lešića, sa šest hiljada forinti godišnjeg dohotka, može na suncu, u prahu i u dimu radit kao najprostiji sluga. Kad ih je moj zanesinjak volio posavitovat pitanjem

"A kako bi bilo, gospodo moja, da se i vi posvetite našim općinama?", oni su ga nazvali prostakom i svinjarem, zgrabili šešir i odteturali iz naše avlije. I moj brat s njima. Nela nam navraća češće. Ne virujem da se na vizite odlučuje zbog čežnje za sestrinskim zagrljajem. Penzija njezinog muža općinskoga činovnika ne dostiže ni za ogriv. Pile, koja kila nulera i kulinova seka manji su dio onoga čime popunjavamo sekin ceker u odlasku.

Lešić je zbog svoje ditinjaste vire u napredak postao primjer, lik, literatura, šumarevo drugo ja. Međutim, pouka je trajala kratko. Ah, Slavonija – što su je više volili, to su brže iz nje odlazili. A onda su, izdaleka, i drugima zabranjivali da je miluju. Danas više nikoga nema; ni radnika s obližnjih salaša, ni upravitelja. Samo se uz poneku oblitnicu začuje melodija što na momente podsića na starinsku. Pisma se oteže, nistaje, ponavlja. Pripoznajem glasove onih koji su odavde pobigli pa se u gospodskim opravicama došli odužiti lipim pričama o crnici zemlji, o prosikama, o nošnjama i divanima, o domaćim talentima. I tiše se rakijom i vinom, dok tambura tiho bugari u mraku i daje oprost njihovoj neviri i izdaji. Cvile oni uz riči Kad se dvoje vole odmalena, to je ljubav nezaboravljena.

Lešića ni starost ništa nije naučila. Siguran je da će se oni koji su otišli vratiti, da će i naš sin jednog dana doći i reći "Ostajem ovdi". Muževa predanost poznata je nadaleko. Pritpostavljam da su se županijski oci baš zbog toga odlučili stogodišnjicu Kozarčeve smrti proslaviti na našem salašu. Izvistili su nas o tome dopisom. Na slavi

pokojnika okupit će se i šumari, i pisci i oni što knjige ocinjuju. Sve će se upriličit u sobama našeg najvećeg poljskog stana. "Ne može, umorni smo i stari", kazala sam počašćenom Lešiću. "Anka, to ne volim čut od tebe, to je za opće dobro. Prvi put ti nešto nariđujem. Pripremi stara jela; pofezne s cušpajzom od mahuna, granadirmaš, gužvaru i s orasima i s makom, najveću tepsiju buktli. Ni slučajno zagrebački odrezak. Obična izmišljotina, izvana sve fino i rumeno, glumi bečku šniclu, a unutra stari sin i osušita šunka. Da gospoda ne bi bacila. Prave, naše sarme ti ukuvaj. Nek se naužívaju jela di se gledi sadržaj, ono iznutra, a di se forma baca. I ja od kupusa uzimam samo miris. "Poželjela sam mu reći da je umisto opće trebao reć njihovo dobro, ali mi je bilo priteško ubijati njegovu viru.

Te noći, nakon dugog vremena, nisam sanjala oca. Privrtavala sam se u postelji, mučena slikom nepoznatog mladića na čijoj je biloj pamučnoj majici pisalo Lujo Matković. Iza njegovih leđa, na zidu iznad šparheta, visila je kuharica, mamin dar za moj dvadeseti rođendan. Umisto riči "Kuharice manje zbori da ti ručak ne zagori", stajalo je "Josip Kozarac 1858-1916." Mladić koji je u snu glumio moga brata sjedio je za kuinjskim stolom, među mnogim našim davno umrlim seljacima. I uviravao ih kako se šumareva godišnjica organizira u cilju poticaja kupnje starih, izvornih slavonskih nastambi koje će uskoro postizati nezamislive cine. Slušatelji su se podsmihivali, okretali glavama, procinivali najimućnije među sobom. "A natičaj za prodaju javnog dobra, hoće li se raspi-

sat?", upitao je jedan od njih. "Ma, ne, ljudi smo, svi znamo da se radi o običnom mrtvom kapitalu", odgovaralo je ime moga brata Luje.

"Pazite, ne slušajte njega, on nije položio završnog ispita", viknula sam u snu. Lešić se probudio i pogladio me toplim dlanom moga oca.

5. Umjesto zaključka

Tambura je nesumnjivo kultni instrument u recepciji jedne mirne i decentne, a tek Vinkovcima *"slabo"* centrirane skupine koju je zvati i mitološkom pošto je formalno zemljopisno bezzavičajna, točnije – nekartografirana, no kulturalno mobilizirano samosvjesna u njegovanju svojeg književnog plemstva i svojega imena *Šokci*. To je plemstvo postalo pismom i književnošću 1884. Okrugićevim povjesničarskim performativom, u kojemu je naslovno imenovana jedninska osobnost – Šokica, a ne sam kolektiv, no njegovo je postojanje njezinim inauguralivom ontirano. Život u tijelu osobite NJE, to je život u tekstu, književnom i kulturnom. Stoga je osjetljivost teksta spram kulturnih zgusnuća i medijskih prolaza osobito značajna. Jedno od takvih zgusnuća, provođenje tambure kao amblematskog tijela (također i medija umnožavanja arhetipskih i/ili mitoloških predajnih slika), uvezalo se u biografsku priču Antuna Gustava Matoša, koji je i sam, prema recepciji roditelja hrvatske postmoderne Bore Pavlovića, zgusnuće i raskrižje svih baštinskih tragova koji prethode, ali i projektant je pisma koje dolazi. Matoš

je velik polemičar, tu ga na prijelazu drugoga u treće tisućljeće dočekuje bitan studij Krešimira Bagića, stoga on pitanje popularne kulture (i samo polemičarsko imenovanje tambure, tamburaštva, itd.) jednom upotrebljava sebi u korist, a drugi puta u predmet napada, no svaki puta konstituira vitalizam, odnosno konstituira melankoliju kao konverziju poraza. No poražen nije ni jednom.

Matoš je dakle kumulativ baštine i projektant budućnosti, na osjetljivoj i izloženoj poziciji zaduženoga za Sve, stoga je povremeno stručno slab, ali pismom jak, a to nije lako. Neautoritaran u faktografiji, u temi, nepobjediv je u stilu. Postavljen na prostor Moderne, sukusira i prethodno stoljeće, kulturalno čita Josipa Kozarca, a afirmacijom "slabosti" priređuje dolazak postmoderni, koja, kako ilustrira proza Julijane Matanović, također, u svojoj polifonijskoj otvorenosti, rado i nadopisuje (primjerice *Smrt Vronskog* Nedjeljka Fabria), a ne samo upisuje (fenomen pisanja/snimanja u nastavcima, covera, obrade, remakea…) Josipa Kozarca jer štujući Analizu, ne drži je autoritarnom nego suprotno, slabom, no vitalnom, jer je ona intelektno nužan gard. Kakva prednost od žrtve koja je bila u pravu, kakva korist od zadovoljštine – "znao sam!"? Riječ je o stanju u kojemu, kako to čita Josip Užarević, prebiva paradoks, a on, paradoks, je najautentičnijim prostorom poezije. Korist je tu, dakle, komorne, plemenite i produktivne estetske melankolije!

Uhvatiti za vrat glazbalo i postaviti ga uspravno ispred svojega sjedala, ili pak stati ispred uvećana slična

glazbala, ili ipak postaviti taj/sličan no manji žičani instrument vodoravno i malo ga nehajnije ovješena pokrenuti, to su samo pitanja tjelesnog užića, i konsekventno predviđene recepcije.

5. TIJELO PJESME U PROZI I DRUGIH ZOMBIJA

0.

Ovdje je nastojati opravdati pa utješiti barem dvokratno, ako li ne i višekratno žaljenje za poznavanjem učinka hrvatske pjesme u prozi u "razdoblju Moderne" (kako će napisati Hrvoje Pejaković) ili pak žaljenje što nema – u autorskome opusu Ivana Kozarca – kakvoga složenijeg pjesničkog vida modernoga pisma. Sa zadovoljstvom se može ukazati na nepotrebno povjesničarsko neraspoloženje u ta dva polja zabrinutosti – jer poznavanje ostavštine Ivana Kozarca može zamijeniti taj nezadovoljni ton – užićem u sofisticiranom modernom tekstu njegovih pjesama u prozi. Jasnije napisano – u više je navrata bavljenje lirikom Ivana Kozarca pokušalo objašnjavati i braniti pa opet inkludivizmom čuvati Kozarčeve pjesme u sjeni značajnijega proznog dijela opusa. To će sugerirati već bavljenje lirikom Ivana Kozarca iz portretnoga teksta *"Ivan Kozarac (8. II. 1885. – 16. XI. 1910.)"* 1935. napisanoga u promišljanju izvrsnoga nesuđenog povjesnika hrvatske književnosti Josipa Bognera, potom iz govorničkoga teksta Dubravka Jelčića, potom vrlo opsežno zahvaćanje u lirski dio Kozarčeva opusa u referatu Katice Čorkalo, a – u najužem predmetnom smislu inte-

resa ovoga rada – će naznačavati spomenutu neuglednost baš same pjesme u prozi na početku stoljeća jedan od njezinih antologičara Hrvoje Pejaković u *Predgovoru* antologije hrvatskih pjesama u prozi *Naša ljubavnica tlapnja*, inače načinjene u suautorstvu sa Zvonimirom Mrkonjićem te Andrianom Škuncom. Pošto su sve te primjedbe, izravne ili neizravne – bile izricane desetke godina nakon što je Dragutin Tadijanović pronašao te otiskao Kozarčeve pjesme u prozi pod baš takvim podnaslovom – *Pjesme u prozi*, potrebno je spomenuta tri kratka lirska sastavka vratiti u književnopovijesnu i čitateljsku recepciju. Njihovu, pak, žalidbenu notu, proizašlu iz već spomenute neupućnosti, nastojat će se pročitati i prepoznati kao svojevrsnu metodologijsku lucidnost spomenutih autora. Dakle – *kao da su znali* da takvi radovi – ipak postoje, odnosno da postoje u opusu Ivana Kozarca. U toj namjeri rad će se podrubiti trima jedinim izravnim, kolikogod kratkim i fragmentnim, kritičkim i interpretacijskim bavljenjima spomenutim Kozarčevim pjesmama u prozi – u izvedbama Dionizija Švagelja, Ive Bognera i Delimira Rešickog, uz, dakako, jednostavne i dragocjene pragmatične napomene prireditelja Kozarčevih *Izabranih djela* iz 1942. Dragutina Tadijanovića.

0.1.

Što se tiče pjesme u prozi, malotko se od uvaženih pristupatelja tome obliku ne slaže da ga je početi čitati i prepoznavati, a kao oblik svojevrsnoga pretapanja i naru-

šavanja konvencija, od sredine devetnaestoga stoljeća i prvoga intenzivnog nastupa Moderne kroz francusko parnasovstvo, simbolizam te Turgenjevljevo zgušnjavanje psihološkoga realizma u moderne tendencije. Tu je tvrdnju samo kratkim pregledom poduprijeti navođenjem jednog hrvatskog "u kontekstu" pogleda, malog britanskoga specijalističkog međunarodnog projekta, jednostavnog poljskoga akademičkog uvida, te antologičarskoga sintetiziranja u hrvatskom književnom prostoru.

Tako će Aleksandar Flaker kratko upozoriti da su "*pjesme u prozi* /…/ zaseban oblik na razmeđi književnih rodova, a najpoznatiji su njegovi nosioci francuski pjesnik Charles Baudelaire (*Male pjesme u prozi – Spleen Pariza*, 1855-1862) i ruski pripovjedač Turgenjev (*Pjesme u prozi – Senilia*, 1882), a i hrvatska književnost ima bogatu tradiciju u toj vrsti, od Tommasea (*Iskrice*, 1844), pa preko Draženovića, Kranjčevića, Frana Mažuranića do Krleže (*Jedanaest lirskih motiva u prozi*, 1937)… "[147]

U europskome kontekstu pogled se na taj oblik neće bitno razlikovati pa će od Baudelairea započinjati uvidom i Peter Johnson, urednik ugledne publikacije *The Prose Poem – An International Yournal*, koji će se u uvodnom problemskom polilogu oko definiranja samoga oblika poigrati sljedećim nizom međusobno supostojećih metodologijskih rečenica: "The prose poem has its roots in the aphorism.", "But what about the long prose poems of

[147] Vidjeti u: Umjetnička proza, /Škreb-Stamać, Uvod u književnost, Zagreb 1986., str. 359.

Baudelaire?", "But surely all prose poems are fables.", "Then where do you situate the *poetic prose* written by certain Language poets?"[148]

I poljska će teorijska misao, primjerice visokougledni krug oko Janusza Slawinskog, napose Teresa Kostkiewiczowa[149], uvažavati francuski postromantizam kao mjesto "početka" odnosno – konsenzusno pionirsko mjesto Aloysiusa Bertranda, romantičarskoga pjesnika, kao onoga koji je malim rukopisom *Gašpar noćnik*, objelodanjenim godinu dana nakon autorove smrti (1842.), napravio prijelaz iz romantizma u parnasovačko polje Moderne.

Blizak će povijesni uvid izložiti i Dragutin Tadijanović te Zlatko Tomičić u predgovoru svoje *Antologije hrvatskih pjesama u prozi*[150], koji će jednostavno o "otkriću" pjesme u prozi ustvrditi i sljedeće: "…nju su prvi počeli pisati Francuzi…". Zatim spominju i protoromantičara Chateaubrianda da bi zastali uz, dakako, opet Bertranda. A slično će reflektirati i već uvodno najavljeni hrvatski suantologičar zbirke pjesama u prozi Hrvoje Pejaković, koji posebnim mjestom ipak drži Baudelairea jer Baudelaire u svojem tekstualnom nastupu izlaže, upravo uz posvetu Bertrandu, i predgovornu *svijest o obliku.* I Pejaković, upravo u uvodnim retcima antologije

[148] Vidjeti u: *Introduction*, The Prose Poem, Vol. 1., Providence 1992., str. 5-9.
[149] Vidjeti u: *Slownik terminow literackih*, Wroclaw, Warszawa, Krakow 1998., str. 397-8.
[150] Vidjeti u: predgovor Zlatka Tomičića *Sedam decenija hrvatske pjesme u prozi*, /Antologija hrvatskih pjesama u prozi/ Zagreb 1958., str. 5-8.

Naša ljubavnica tlapnja, u retcima u kojim promišlja i ocrtava povijesni kontekst nastanka i češćeg nastupa pjesme u prozi, Pejaković bilježi i sljedeću radnu misao: "U vremenima kada korištenje stihom biva i odviše lako, neproblematično, može pjesma u prozi postati medijem u kojem pjesma osvještava vlastita ograničenja i upušta se u istraživanje novih mogućnosti."[151]

Pejaković će ne jednom istaknuti i radno-provodno ponoviti kako je spomenuta svijest o obliku biti značajnim *signalom razlike* toga oblika.

Premda nosi određenu polemičnost spram nekih natuknica iz nečega što je ovdje imenovano "konsenzusnim" poznavanjem nastupa pjesme u prozi – kako "u kontekstu" tako i u hrvatskom korpusu – i Tea Benčić zagovarajući "jaču" poziciju Bertranda spram Baudelairea, prepoznaje "svijest o sebi" kao sastavnicu već njegova pisma: "Istodobno uspijeva ostvariti pjesmu kao samosvojan lik, osobnost za sebe, pjesmu kao nezavisnu magičnu formulu i alkemiju koja ima svoj vlastiti racio, svijest o sebi."[152]

0.2.

I prije nego li se pokaže izravnije kako su poznavatelji Ivana Kozarca potcijenili značaj njegovih triju pjesama u prozi, pa se iz toga požuri misliti kako ih se zbog

[151] Vidjeti u: *Predgovor*, Naša ljubavnica tlapnja, /Zvonimir Mrkonjić, Hrvoje Pejaković, Andriana Škunca/, Zagreb 1992.
[152] Vidjeti u: *Pjesma u prozi* /doktorski rad/, Zagreb 1997., str. 39.

toga "napada", valja zabilježiti da je i pisac najopsežnijeg rada o Ivanu Kozarcu Aleksandar Šljivarić načinio tek fusnotu dokumentarnog i vrijednosno izravno negativnog određenja: "…Kozarčevi neobjavljeni sastavci (pjesme i prozni tekstovi) što se nalaze u Bilježnicama I, II[153], zanimljivi su u prvom redu kao gradivo za literarnu povijest i uvid u način stvaranja ovoga pisca, a umjetnička im je vrijednost sasvim neznatna."[154] Poseban je problemski kuriozum, postavljen pred čitatelja raspoložena revalorizirati i taj odjeljak Kozarčeva opusa, a i raspoložena prigovarati antologičarima koji krajem 20. stoljeća previđaju te tekstove, to što je Dragutin Tadijanović, dakle priređivač Izabranih djela Ivana Kozarca iz 1942., šesnaest godina kasnije suautorom "prve naše antologije pjesama u prozi"[155], A Ivana Kozarca ne uvrštava!?

Zašto? Odgovor je pronaći u uvodnim retcima te antologije, u retcima koji pokušavaju što je jasnije izložiti svoju metodologiju uvrštavanja, zastupljenosti i neuvrštavanja. U tim razjašnjenjima nema posve izravnog odgovora na ovdje postavljeno "Zašto?", ali se dade iskonstruirati njihova prireditelјska zaokupljenost onim što su autori samih pjesama u prozi ipak svojom autorskom rukom i odlukom priredili i uputili u tisak, što, međutim, s dvadesetipet godina preminuli Ivan Kozarac, sav u vremenskom i

[153] Vidjeti u: ID /skraćenica za *Izabrana djela* – G.R./ str. 397-400.
[154] Aleksandar Šljivarić, *Monografija o Ivanu Kozarcu*, Rad JAZU, knjiga 361, Zagreb 1971., str. 292.
[155] Vidjeti u: Antologija; str. 5.

pisalačkom nadmetanju s oskudnim vremenom, nije stigao. Niti je stigao, a kako to bilježi i možda najcitiraniji dio njegove autobiografije, nakon dragocjenih smjerokaza Josipa Kozarca i Vladimira Jelovšeka Teharskog i nakon što je "stihove…napustio i prihvatio se proze"[156], dalje razvijati taj smjer i spisateljski oblik. Osim toga, predgovarateljski tekst Zlatka Tomičića rado upotrebljava i riječ "najreprezentativniji" gdje onda uz pionirsku dužnost nastoji ostvariti uvid u piše "književnohistorijskom kontinuitetu". A tu im se događa da izravno istaknu kako "u vrijeme Moderne pjesma u prozi je osobito njegovana, više možda nego u bilo kojem drugom odsjeku, ali nažalost to vrijeme nije dalo takve ingeniozne pisce pjesama u prozi, kakav je ranije bio Fran Mažuranić, a kasnije Tin Ujević"[157]. Dakle, bez ikakvih pretenzija otkriti modernistička zgusnuća i u "rubnim" tekstovima unutar autorskih opusa. Zabljesnuti strategijom reprezentativnosti, i željom u prvome takvome antologiziranju biti metodologijski neosporivima, nisu se usudili biti odvažnijeg izbora.

"Pjesma u prozi nedovoljno je u nas priznata kao književna vrsta."[158] početni je redak posljednjeg pasusa uvodnoga eseja antologije iz 1958, i taj redak kao da postaje refrenom koji će manje ili više izravno ponavljati i kasniji osvjetlitelji mjesta hrvatske pjesme u prozi u hr-

[156] Vidjeti u: *Autobiografija*, Izabrana djela; str. 21-22.
[157] Vidjeti u: Antologija; str. 7.
[158] Vidjeti: Antologija; str. 8

vatskome književnom korpusu[159]

"Ta neugledna književna vrsta…", započinje jednu rečenicu Zvonimir Mrkonjić u svojoj kapitalnoj dvotomnici *Suvremeno hrvatsko pjesništvo*[160], a nešto prije toga mjesta naveo je opsežan izvod iz teksta Branimira Donata *Signativnost antologija i pojava pjesme u prozi u suvremenom hrvatskom pjesništvu*[161] koji preokreće loše raspoloženje oko povijesnoga ugleda toga oblika pa ukazuje na sve veću zastupljenost pjesama u prozi u "poslijeratnim" panoramama, odnosno antologijama hrvatskoga pjesništva, nalazeći u tome dobar pogled prireditelja na fenomen modernističkih promjena i tendencija.

Međutim, ako se još jednom baci pogled na Tomičićev uvodnik i njegovo pristupanje povijesnoj hrvatskoj Moderni, s aspekta uvažavanja učinka toga oblika, onda se još jedan previd Kozarčevih pjesama u prozi napravljen kroz antologiju Naša ljubavnica tlapnja, oslanja na gotovo simetrično mišljenje. Naime, Hrvoje Pejaković zapaža: "Razdoblje Moderne svojom je poetikom (stilski pluralizam, obuzetost riječju kao takvom, kontaminiranje proznog i dramskog pisma lirskim elementima, interes za pri-

[159] Usp. kod Tee Benčić; 1997., str 121; također ranije kod Sanje Čerlek koja piše i da "velika imena … hrvatskog pjesništva … posežu za ovom vrstom nekako uzgred, ostvarujući relativno malu produkciju u dubokoj sjeni "reprezentativnijih" oblika književnog iskaza…" /*Poetika pjesme u prozi i suvremeno hrvatsko pjesništvo*, zbornik Suvremeno hrvatsko pjesništvo, Zagreb 1988., str. 122.

[160] Vidjeti u: Mrkonjić; 1972., str. 135.

[161] Vidjeti u: čas. Kritika, br.4, Zagreb 1969., str. 23-33

jelazna psihička stanja koja prirodno prizivaju i fragmentarne umjetničke forme) naizgled vrlo povoljno za pjesmu u prozi. Ona se u to vrijeme doista mnogo i piše, ali ključni poetički pomaci događaju se na drugim područjima – našim oblikom bave se ili manje značajni autori ili važni pisci no samo na rubovima svog opusa." Kako ne bi posve diskreditirao tadašnji učinak pjesme u prozi, Pejaković tolerira sljedeće dosege: "Mnogi od tih tekstova,/…/ ipak potvrđuju prisutnost pjesme u prozi sposobne, primjerice, da u kratkom tekstu obuhvati velike vremenske i prostorne raspone (Dežman) ili da doživljaj kaotične gradske vreve i tutnjave elementerne povijesne energije koju je aktivirao rat stopi s iskustvom onog predosobnog i prepsihičkog."

Šteta je da u tome Tomičić – Pejaković neraspoloženju hrvatskom Modernom u njezinu proizvođenju pjesme u prozi, nije ipak uzeta u obzir Kozarčeva ostavština, složeno u jednoj od pjesama zaokupljena ne samo predosobnim i predpshičkim nego i postosobnim fenomenom kojega će tek Sudetin *Mor* iz 1926. razviti u iznimnu subjektnu i formalnu konstituciju. Ne da se previdjeti Pejakovićevo tretiranje onoga što je "rubno", pače to je izgleda bio oslonac za čvrste metodologijske granice koje su onda s izvanjske strane ostavile i Ivana Kozarca.

Ali tome je pristupiti nešto dalje u tekstu.

0.3.

U svakom slučaju Ivan Kozarac nije nikakav nepriznati autor, niti pisac kojemu bi trebalo još preciznije utvrđivati poziciju u ukupnom korpusu hrvatske književnosti. Devedesetih je godina prošloga stoljeća nekoliko autora manje-više izravno ustvrdilo da je njegov roman *Đuka Begović* "djelo koje možemo smatrati jednim od ponajboljih hrvatskih romana uopće"[162].

Takav su stav samostalno i u metodologijskim uvodnim ili odjavnim retcima opsežnijih pristupa zapisali i Julijana Matanović, Krešimir Nemec te Velimir Visković.

A o međusobnim odnosima različitih dijelova Kozarčeva opusa, upravo u kontekstu i spomenutih vrijednosnih sudova o njegovu romanu, možda ponajbolje najavljuju raščlanjivati retci Antonije Bogner Šaban:

"*Đuka Begović* objelodanjen je u nastavcima u *Ilustrovanom obzoru*, 1909. a kao zasebna knjiga 1911., dakle u godinama kada je modrna kao stilsko razdoblje već odmaknuta iz svog stvaralačkog i aktualnog središta. Ova nepobitna vremenska činjenica unekoliko je djelovala i odredila sud o nevelikom opusu Ivana Kozarca. Njegovu poeziju zanosno je, ponešto prenaglašeno poetično prikazao Vladimir Čerina, dok se glavnina kritičarskih prikaza zadržala sustavno i utemeljeno u Kozarčevoj novelistici i *Đuki Begoviću*, romanu sastavljenom od 16 proznih dijelova, u kojem se sublimira ali i razgranjava piščeva sve-

[162] Rešicki; 1997., str. 5.

kolika poetika."[163].

Značajni je dakle Kozarčev roman zakrilio manje kolikogod uspješne ostale tekstove, a bitno je u toj jasnoći romanesknog učinka potpomogla i lingvistička vizura Sande Ham i Vlaste Rišner, vizura koja je u jednostavnom stilističko-naratološkom osvjetljavanju ukazala ne na ustaljenom frazom prepoznavanog nečistog dijalekatskog pisca, nego na majstora stilističkih finesa, koji je vrlo precizno razlikovno oblikovao stilove pojedinih naratoloških razina[164].

0.4.

Već je ukazano kako je Hrvoje Pejaković bio raspoložen za *svijest o pismu*, koja se dade čitati od samih "francuskih početaka", a slično će se zaokupljati i disertacijski opsežna Tea Benčić, dok će suzvučno upozoravati davniji Donat ističući rad na *grafici*, potom Mrkonjić svrstavajući pojavu pjesme u prozi u pjesništvo "iskustva jezika", inače znakovito po razvijenim metajezičnim strategijama… Tu je posebno indikativno Donatovo razlikovanje *nejasnosti* i jasnosti, gdje je potonje vezano uz tradicionalno pjesništvo, a nejasnost uz modernističko pre-

[163] Vidjeti u: *Književne, dramaturške i izvedbene preobrazbe Đuke Begovića Ivana Kozarca*; zbornik Dana Josipa i Ivana Kozarca – okrugli stol Ivan Kozarac u hrvatskoj književnosti, Vinkovci 1996, str. 54.
[164] V.R., *Đuka Begović Ivana Kozarca s jezikoslovnog motrišta*, zbornik Dana Josipa i Ivana Kozarca, Vinkovci 1996., str 21-30.; S.H., *O pogrješnoj prosudbi jezika Ivana Kozarca*, isto, str. 31-50.

poznavanje i deskripciju, ali ne i objašnjavanje.

Tu je moguće uzeti jedan od instrumenata za pristup i Kozarčevim pjesmama u prozi, taj je instrument nejasnosti, dakako, preuzet od Heinricha Wölfflina pa Huga Friedricha, ali je kasnije još opsežnije pomišljan kao poliloško kretanje postmoderne poezije.

Međutim, nema izravnijih podataka koji bi ukazivali na Kozarčevo poznavanje forme pjesme u prozi, no u njegovoj autobiografiji (datirana s 30. ožujka 1907.) nailazimo na upotrebljavanje pojma fragmenta, za zapise koje je pisao u svojim mlađim (!?) danima.

Njegovim je, dakle, trima tekstovima kraćega opsega i poluprozne forme, naslovnu žanrovsku naljepnicu dao prireditelj nesuđenih *Sabranih djela Ivana Kozarca* – Dragutin Tadijanović. Nažalost, 1942. prireditelj je prisiljen odustati od složenoga materijala sabranih djela, te će se pojaviti oveći svezak *Izabranih djela*, uz napomenu koja sve ovdje prepričano objašnjava. I bez obzira na nužnu ozbiljnu redukciju, u odnosu na pripravljeni ukupni opus Ivana Kozarca, Dragutin se Tadijanović odlučuje za uvrštavanje, kako sam naziva te tekstove, triju "sastavaka", iz izvjesne rukopisne *Bilježnice* broj *I*, pa ih smješta na sam početak sveska, odmah nakon *Autobiografije*. U radnim ih bilješkama naziva sastavcima, a u prireditelj-skom komponiranju sveska daje im naslov *Pjesme u prozi*[165].

[165] Vidjeti u: Izabrana djela; str. 23-28.

Tadijanović će tom prilikom unutar opsežnih radnih napomena na kraju sveska zabilježiti i sljedeće: "Sva tri ova sastavka (*Magle*, str. 25; *Iz sumračja*, str. 26; *Balada*, str. 27) uzeta su iz Bilj. I., a Kozarac ih je napisao u listopadu 1904. Sastavak "*Iz sumračja*" K. je kasnije preradio i uzeo kao početak svoje pripovijesti "Ada" u knjizi Slavonska krv /…/ Prvotni naslov *Romanca* /…/ Kozarac je zamijenio naslovom *Balada*."[166]

Već je ukazano na suzdržane pristupe Kozarčevoj poeziji koji su uslijedili ubrzo nakon početno euforičnoga *Predgovora* Vladimira Čerine, zbirci koju izbire i uređuje Joza Ivakić, a izlazi godinu dana nakon autorove smrti – 1911. Međutim, bez obzira je li riječ o afirmativnom ili uglavnom negatorskom kritičarskom uzvratu na pojavu zbirke, osim Tadijanovićevih radnih napomena i sličnoga popisivanja iz studijskoga pozitivizma Aleksandra Šljivarića, opširnijega pristupa Kozarčevim pjesmama u prozi nema sve do 1974. i interpretacijskoga teksta Dionizija Švagelja o tekstu *Magle.*

A vrlo će odrješito i pomalo polemično 1995. esejom *Pjesme u prozi Ivana Kozarca i njihovo mjesto u korpusu hrvatskog pjesništva* upozoriti na taj dio Kozarčeva opusa Delimir Rešicki.

[166] Vidjeti u: I.D.; str. 402

0.5.

Kako bi se još jednom jasnije ukazalo na razloge izostanka uvažavanja predmetnoga dijela pisma Ivana Kozarca, nastojati je još jednom usustaviti i prikazati koje su zapravo skupine pristupatelja Kozarčevu opusu uopće bile u kakvoj-takvoj blizini tih tekstova.

Prva je skupina kritičara koji reagiraju neposredno nakon izlaska knjige Pjesme, pa je dakle riječ o prikazima primjerice Jaše Grgaševića, Adele Milčinović, Stjepana Parmačevića te Oskara Düra … navesti je samo neke, ali im je odmah i uskratiti prigovor za nepoznavanje pjesama u prozi jer je iz takve čuvene i paradoksalne blizine izlaska knjige – materijal iz ostavštine zapravo neuočljiv.

Druga skupina pristupatelja Kozarčevoj poeziji, kod koje se metodološki opravdano ne očekuje iscrpnije pretraživanje rukopisne ostavštine – oni su nešto opsežniji tekstovi, koji u relativno bliskom razmaku od dvadesetak godina, dakle – tijekom tridesetih i početkom četrdesetih – po prvi puta, jer je zapravo riječ o godinom rođenja još relativno mlađem autoru, smještaju sintetičnim problemskim pogledom i s nešto više redaka u književnopovijesni kontekst, te se oslanjaju upravo samo na objelodanjene autorove tekstove kao i dotadašnju recepciju. Tu su u prvom redu Josip Bogner, vrlo mladi Ivo Balentović, te malo kasnije i Vladimir Kovačić.

Postoji i *treća skupina* znanstveno postavljenih istražitelja i pristupatelja Kozarčevu opusu pa i dijelu pjesničkoga traga, koju je najuočljivije predstavio A. Šljivarić,

posve nezainteresiran i u fragmentima monografije o Kozarcu iz 1961., a i 1964., različitije previđati njegove pjesme u prozi od njegova sunaraštajnog antologičara Zlatka Tomičića još 1958.

Znanstveno raspoloženi i prilično opsežni u pristupu Kozarčevoj lirici su Katica Čorkalo i Dubravko Jelčić na okruglom stolu što ga organizira Društvo hrvatskih književnika – ogranak Vinkovci 1985., a u zborniku bjelodani 1987.

Postoji i *četvrta skupina* pristupatelja Kozarčevoj lirici u kojoj nećemo naći prepoznavanje značaja pjesama u prozi. Riječ je o zavičajno-panoramskim pregledima Miroslava S. Mađera i Vladimira Rema, jer oni fenomenski zaokupljeni tematskim aspektima podneblja neće trebati subjektno-stilističke i formalne ekskluzivitete kakve nude tri sofisticirana i pomalo apatridna teksta Kozarčevih pjesama u prozi.

0.5.1.

Nastojati je nešto izdvojenije prići dvama tekstovima koji su znanstveno projicirano tražili ključ za reintegraciju čitanja Kozarčeve lirike, nezadovoljni uglavnom negativnim tonovima koji okružuju još iz međuraća pristupe stihovnome dijelu opusa. Riječ je o spomenutim tekstovima *Ivan Kozarac pjesnik* Dubravka Jelčića i *Pjesme Ivana Kozarca* Katice Čorkalo.

Dubravko je Jelčić, povjesničarskom spekulacijom vođen, ustvrdio da je "nerazumijevanje… dugo pratilo

/…Kozarčev, G.R. / književni rad, ali nerazumijevanje naročite vrste, osobito pak njegovu liriku, koja je još i danas ne samo zapostavljeno nego i najneobrađenije područje njegova rada. Vjerujem da je to otuda što se Kozarac mlađi ni kao prozaist ni kao liričar nije sasvim uklapao u književnom struju…" (…). Kako se vidi, Jelčić smjera prema motivskoj Kozarčevoj razlici i tu je dobrim dijelom u pravu jer osobito kada je lirika hrvatske Moderne u pitanju, onda se intenzivni erotizam teško može naći u toliko ćutilnom nastupu kao u stihovnom dijelu Kozarčevih pjesama, i to doista erotizam punoga putenog užića projiciran na nokturalni prostor melankolije. Stoga će Kozarac biti posve neusporediv s nizom salonskih melankolika, ali i s destruktivnom tjelesnošću Kamova. Tek, Jelčić će ipak više pristupati tzv. "socijalnoj" skupini pjesama nego li spomenutoj erotici kada bude objašnjavao nepovoljan poetički kontekst za primanje stihovnoga dijela opusa Ivana Kozarca.

"On sigurno nije bio totalni negator pjesničke tradicije, kao Kamov. Bio je samo gnjevan poput Kranjčevića i Kovačića…"[167] "… impresionističkim stilom i stihom modernista Ivo Kozarac pjeva o sasvim nemodernističkim motivima, motivima sela uopće a slavonskog sela napose…"[168]

[167] D. Jelčić: *Ivan Kozarac pjesnik*. Zbornik *Ivan Kozarac* (rad s okruglog stola), Društvo književnika Hrvatske ogranak Vinkovci, Vinkovci 1987., str. 52.
[168] Isto, str. 54.

Malo ga braneći, a malo relativizirajući svoju vlastitu nakanu bavljenja Kozarčevim pjesmama, Jelčić će, zapravo, biti donekle u blizini govorenja i o pjesmama u prozi: "… Nema sumnje, da su te pjesme nastojale kao nusprodukti uz njegov rad na prozi (GR: *Sagara dan*, *Iz davnih dana*, *Da se povezemo*, *Dođi draga*, *Večer je*)…"[169] Međutim, to Jelčiću nije bilo namjerom, a refleksni oslonac za takvu tvrdnju lako je mogao naći u fragmentima pjesama koje je Kozarac ubacivao u svoje veće prozne tekstove, potičući i/ili diverzirajući proznu naraciju. No ipak je bilo relativno poznato da je u prvoj fazi pisanja Kozarac pisao pjesme tako da je lako bilo izreći navedenu "nesumnjivost", jer je to bila faktografska priča iz biografije, odnosno i *Autobiografije*.

Jelčić će u kruženju oko argumentacijskih rupa potcrtavati i misli koje će gotovo ponovno isključivati potrebu osobitoga upućivanja u lirski dio opusa, tako da će, zapravo već dvaput prepričan podatak, samo još jednom preokrenuti, vrlo blizu neslaganju sa samim svojim zalogom o potrebi čitanja toga dijela opusa: "… Značajan pripovjedač, nije Ivan Kozarac jednako značajan i kao pjesnik; bolje rečeno, njegovo pjesničko značenje neodvojivo je od njegove proze".[170]

[169] Isto, str. 54-55.
[170] Isto, str. 57.

0.5.2.

Puno lucidnije Katica će Čorkalo žudjeti za modernijim lirskim učincima Ivana Kozarca – modernijim no što su oni otiskani u zbirci *Pjesme*"… Da je Ivan Kozarac, kojim sretnim slučajem, otkrio ili, bolje rečeno, da je imao vremena otkriti slobodan stih, kako bi tada progovorio spontano i prirodno, pronašao adekvatan pjesnički izraz, kao što ga je, uostalom, našao u svojoj prozi…"[171]. Dakako, šteta je što tu lucidnu žudnju, bitno kritičkoga postava bliskoga većini blažih kritičara Kozarčeve poezije – nije uspjela usmjeriti tekstovima predmetnoga interesa ovog rada.

Nešto se zanimljivo dogodilo još jednome stručnoznanstvenom čitatelju i zagovaratelju Kozarčeva, doduše novelističkoga dijela opusa. Riječ je o mlađem bratu Josipa Bognera – o dr. Ivi Bogneru, koji je kao prvi redovni profesor osječke kroatistike iz 1977. i kolegija *nove hrvatske književnosti*, bio poznat kao *"Spitzerovac"*. On također nigdje u svojemu jednostavnom i školski razvidnom pristupu zbirci Slavonska krv, ne spominje nešto drugo do same novele, ali kada u nizanju komentara o svakoj pojedinoj noveli dođe do teksta *Ada*, on ga uglavnom vrjednosno ne prima s osobitim raspoloženjem, ali o uvodnim dijelovima teksta ne može, a da ne zabilježi školski-spitzerovsku napomenu. O čemu je riječ?

[171] Isto, Katica Čorkalo: *Pjesme Ivana Kozarca*, str. 46.

… Ivo Bogner o pripovijetci *Ada* kaže da "svojom temom ništa neobično, no pripovijetka je značajna osnovim uvodnim ugođajem za ostali dio teksta u zbirci, a naročito je dubinski svojstven opis seoske večeri kada otpočinje život seoske mladeži…"[172] Ponovno: o čemu je tu sada riječ? Riječ je o tome da se Bogneru sviđaju samo oni dijelovi te novele ("pripovijetke") koji su izvorno u rukopisu Bilježnice I bili samostalnim lirskim proznim tekstom, bili su "sastavak" naslovljen "*Iz sumračja*" – kako nas je bio obavijestio Dragutin Tadijanović.

0.6.

Ne samo spitzerovca Ivu Bognera nego i jednog staigerovca, već spomenutoga Dionizija Švagelja, Kozarčevi su retci pjesama u prozi izazvali posegnuti izravno u Staigerove eksplikacije. Tako je došlo do jedine dosada poznate interpretacije neke od tih triju proznih pjesama. Švageljov je tekst naslovljen *A nekud se mora gledati – interpretacija Magle Ivana Kozarca*. U tome tekstu Švagelj malo zapravo tekstualno interpretira, a više gurka biografijske, kulturološke, zemljopisne te na određeni način i antropološke implikacije prema njihovoj navodnoj kondenziranosti u *Maglama*. Najuspješniji dio te suviše namještane interpretacije je uočavanje onog što je Donat nazvao nejasnošću. Sve drugo je Švagelj zapravo previše objašnjavao, ali je zanimljivo stilistički zanesen mogućom

[172] Ivo Bogner: *Pripovjedač Ivan Kozarac*, u Književni prikazi, Osijek 1987., str. 17.

interpretacijom ponavljalačkih vokalnih struktura i njihove obojanosti. U svakom je slučaju indikativno da jedan zagriženi zavičajni istražitelj, kada je riječ o Kozarčevoj lirici – jedinu pjesmu koju izdvaja za samostalni pristup nalazi u tim tako zabačenim i napuštenim tekstićima. Sve je u toj interpretaciji proizvoljno i suviše impresijski pisano, ali je signalom lucidnoga i zamjerno nedisciplinirano čitatelja.

1.

Delimir Rešicki upozorava što određuje Kozarčeve pjesme u prozi: "…tamnost, melankolija i kontemplativnost kakvu inače nismo sreli u središnjem Kozarčevu pjesničkom ispisu. Otvorenoj, dionizijskoj i erotičnoj himnici njegovih najpoznatijih stihova u ovom su nevelikom polju pretpostavljena simbolička i metaforička tematiziranja tanathosa, puno bliža modernističkoj poetici rasapa …"[173]

Na tome je mjestu zapravo moguće uopće započeti ozbiljniji ulazak u interpretacijsko užiće. Prepoznati je, u pjesmi *Magle*, dvosubjektnu kompetenciju pogleda: metaforični pogled se pojavljuje kao šav koji otkriva značenjski lik motivskog tijela teksta. A pejzažni, zastupljenije motivski, je dio slike vrlo opsežno razvijen te je refleksivni aspekt metafore manje značajan i zapravo oslobađa puno više čulnu zaokupljenost prirodom kao

[173] Rešicki; 1996, str. 20

samostalnim personaliziranim bićem, koje se iz sve snage želi u toj antropomorfizaciji – odvojiti od čovjeka, njegove čulnosti i njegove poruke. Zato završna dva retka umjesto reinpostacije humaniteta, zapravo pokazuju njegovu nepotrebnost. Osim kao relacije čulnoga, a dakle u intelektnom smislu – reduciranog na temeljno osviještenu tamnu sliku svijeta, beznadnu.

Pjesma *Iz sumračja* najbliža je vitalističnom tonu nekih proznih Kozarčevih preokupacija, a dvosvijetlo stanje slike poseže za kontrastom slutnje tjelesnoga kao pokušaj afirmacije tamnoga kao polja oživljavanja i mjesta na kojemu caruje mladost. Gotičnu atmosferu izduljenih sjena i utvara ta pjesma jedva da uspijeva osporiti, jer to čini tek na kratkom eksplikatornom mjestu, dok veći dio teksta njeguje vladavinu tamnosti, i u smislu nastupajuće motivske nokturalnosti, ali i u izmicanju jasnije teme.

Pjesma *Balada* iznimno je negativitetnog motivskog materijala. Priroda se održava kao mjesto prebacivanja iz živoga u svijet smrti, što njoj osigurava trajanje, ali bićima koja joj se u blizini njezinih nekomunikativnih zrcala – voda, približe, može predati jedino "zombijevsku" subjektnu strukturu.

Sve tri pjesme su pisane u naglašenim smjenama dužih i kraćih sintaktičkih struktura, u poluproznom retku, ali je ta paragrafirajuća grafika, kao prozno ritmizirajuće sredstvo, prisutna i u novelističkom Kozarčevu pismu, pa

nije razlogom osporiti prihvaćanje tih redaka kao pomalo ekstatičnih proznih struktura.

2.

Umjesto, zasada tek tezično skicirane interpretacije, te onda i umjesto zaključka, ponoviti je kako je vrlo nepovoljan bio povijesni dvotijek u paralel-slalomu (1.) afirmacije ukupnoga Kozarčeva opusa te specifično kroz ostavštinu zabačenih podataka o njegovim pjesmama u prozi i (2.) spore afirmacije i same pojave pjesme u prozi kao modernističkoga pisma *posebne strtegije*, koje, međutim, ipak ima i svoje konvencionalnije i nekonvencionalnije tendencije.

U takvom je nepovoljnom povijesnom paralel-slalomu Kozarčev lirski dio opusa neprestano trpio, ni kriv ni dužan za još jedno izostajanje zadovoljnijega pogleda – i na ukupan učinak pjesme u prozi u prostoru hrvatske Moderne.

3. *Prilog – tekst Kozarčeve pjesme Balada*

BALADA

Bujaju zelene duboke vode.
Jedva ih čuješ. Bez šuma bujaju, rastu. Gladna je ona ogromna utroba njihova.–
Gladna povlači za sobom sve – i trnje i suvo lišće i svelo cvijeće i – živote.

Zelene duboke vode.
Tamne nepregledne dubine.
Bujaju.–
Kraj njih, po obalnu bilju pauk prede fine mreže, a cvrčak pjeva
pjesmu mira.
Ne, ne; on ne pjeva, on priča o pokoju u zelenim, dubokim vodama.
Glasno priča. – – –
Kraj zelenih dubokih voda, kraj gladne utrobe njihove, eno, stala spodoba.
Čovjek?
Da, kosti i meso.
Kosti i meso, bez srca, razuma, duše.
A gdje mu srce? Gdje razum? Gdje duša?
Tko zna! – – –
Tko zna – tko mu iščupa srce, tko poremeti razum, rastrova dušu!
Tu je.
Zovu ga zelene duboke vode, zelene nepovratne dubine.
Nema ni suza. Sve se izlile tamo negdje u svijetu, gdje su mu čupali srce, ispijali mozak, trovali dušu.
Na obali ludo, bezumno bliješte dva oka. Bliješte svom snagom.
Rada su prodrijet zelene dubine.
Al one su neprogledne, nepovratne.
I oči tinjaju, zamiru, sklapaju se – slabe, nemoćne.
A vode zovu, vode mame. –
Spodoba se trza.
Nad vodama zajecalo tužno, ko da pucaju strune.

Oči bljesnuše još jedanput.
I mirne zelene vode zašumile, zapjenile se.
Šum nadglasa cvrčka uz obalu.
Šum? Ne, šum, ne!
Zadnji odjek popucalih struna. – – –
Zelene se vode smiruju.
Smiruju se nepovratne dubine.
Site bujaju –
Zelene duboke vode!

6. MEDIJALNOST I TIJELO

Branko Čegec u pjesništvo ulazi na samom kraju sedamdesetih i nastupa zbirkom koja je suvremena, ona, naime, pleše pogo u svim svojim strukturama, ona nastaje iz svih plesnih pokreta koji su tijekom prethodnih godina izvođeni, ali se ponaša pri tom posve svježe, kao da jednostavno ne zna otplesati išta jednostavno, pa se tijelo teksta kreće u svim smjerovima koje tijelo može ispuniti, čineći to u što intenzivnijim pokretima kolikogod zadani prostor izvedbe bio kodificiran. Nužni su sudari, ironija prema i tuđem i svojem prethodnom pokretu, naime nadigravanje vlastite želje da se i mimoiđe instrukciju, ali i da ju se slijedi, jer je nastup jednak slanju informacija za koje se ne brine kome su jer su poglavito upućene drugom tekstu, za kojega se iz sve snage očekuje da se istovremeno i nalazi u što bližem i što daljem okretu, pa se i od njega očekuje iznenađenje.

Itd. Odnos pokreta je i afirmativan, i negirajući u istoj izvedbi, on je iz materijala koji je poznat, ali i bitno individualizirano upotrijebljen. Raspoznaju se stil, forma, stav i, donekle, o čemu je riječ, ali averzija prema prepoznatljivosti pripadanja skupini onih koji se također snalaze u materijalu promjene tijela, u prostoru je afirmativnim fragmentarnim motivatorom.

Čegec 2005. objelodani zbirku Tamno mjesto *i ona pojačava djelatnost tijela teksta, premda se činilo da istraživanja, upravo s toga aspekta, koja je izveo u prethodne četiri zbirke, ne ostavljaju više mjesta za nova rješenja. Međutim, Čegec je tjelesnost naprosto prebacio u subjektološki plan, pridodao mu subnarativne strategije, i omogućio da se eksplikator metajezične naravi, preseli iz fragmentne i koncentrirane analize i autoanalize, koja je zamjenjivala čak ispunjavala i same motivske strukture, u subjektno snimateljsko motrište, iskušavano djelomično, primjerice, u* Melankoličnom ljetopisu *1988. Sada se pozicija snimatelja bitno opterećuje izrazito intenzivnim zaduženjima koja se u pojedinačnim tekstovima neočekivano različito ostvaruju, te se događa da najnarativnija Čegecova zbirka zapravo sugerira fino duhovito fraktalno tijelo svakoga pojedinog teksta.*

1. *Svijest o pismu*

Metajezično pjesništvo 70-ih i 80-ih

Pismo Branka Čegeca, uobličeno u zbirkama *Eros-Europa-Arafat*[174] i *Zapadno-istočni spol*[175] onaj je dio "korpusnog" traga koji je mjesto susreta i svih drugih autorskih koncepata tekstualnog pjesništva koji su prisutni u drugoj polovici 20. stoljeća hrvatske književnosti, napose u prostoru 60-ih, 70-ih i prve polovice 80-ih.

[174] Branko Čegec, *Eros-Europa-Arafat*, Zg, 1981.
[175] Branko Čegec, *Zapadno-istočni spol*, Zg, 1983.

Naime – 1977. – osim presudnog albuma Talking Headsa naslovljena *77.* i snimanja *Its Alive* The Ramonesa (prvi puta izlazi 1979.), pojavljuje se i šest zbirki-slikovnica za djecu Bore Pavlovića, njegova zbirka *Lipa*, pa izabrane pjesme *Velika ljubav*, koju s velikim uredničkim zalogom priprema Branimir Donat, a uskoro svojim drugim knjigovnim briljantom, naslovljenim *Anarhokor*, nastupa i Josip Sever. Tu je i *Dvostruka knjiga* Josipa Stošića – a 1978. – opet Pavlovićeva, knjiga minijaturnih ujevićevskih retrovizija *Korzo*, te napokon kultna zbirka pjesama Branka Maleša *Tekst*, koja naprosto izbliza, uživo i raspoloženo adidaktično uči čuveno nepostojeće čitateljstvo razlogu zašto takve sastavke zvati i (poetski) tekstovi, a ne samo pjesme. Jer su oni, ti sastavci – tekst. U tom poslu *Tekstu* se pridružuju i *Komete, komete* Zvonka Makovića, kao intermedijski derivat istražiteljskih *textema* iz ranih sedamdesetih, koje inače knjigovno, i remasterirano, tiska 2005. pod naslovom *Međuvrijeme*. Milorad Stojević, pak, poližanrovskim multiironizmom uokviruje priču o tekstualnosti *Liccem* iz 1974. pa kasnije *Visećim vrtovima* iz 1979., a iste je potonje godine tu i subkonkretistični Sead Begović *Vođenjem pjesme*, i profinjeno neočekivani Miroslav S. Mađer zbirkom *Četrdesetidevet*.

To je pismo autoanalitično jer se u njemu bjelodano, napose formalnim refreširanjem, iskazuje izvanredna *kodna osviještenost*, što je, sa svim autorski individualiziranim različitim rješenjima, izrazita značajka većeg dijela

tekstualnoga pjesništva (od Ivšićeva *Narcisa* iz četrdesetih, pedesetih zabranjena Stošića, a tvrdo previđena Vladimira Vunaka, pa do početka osamdesetih i Vjekoslava Bobana ili *Vila i vilenjaka* Nikice Petkovića iz 1984., te 1985. fino okašnjela Ljubomira Pauzina i još godinu kasnije i pismenu intermedijalnu tehniku Sime Mraovića u *Sezoni otrova*).

Iščitati je, kod tog "ranog" Čegeca, tendenciju motivski ili submotivski "prokazanog" kodificiranja formalne i stilističke razine spram usporedivih zahvata inauguriranih tekstovima Pavlovića, Stošića, Severa, Maleša …, odnosno uočiti je postupak pro/ovjeravanja pisma kao upravo takvoga, svjesno takvoga, a ni slučajno nekakvog drugačijeg. Ukratko, Ta se svijest o kodnoj projektivnosti kroz kompetenciju subjekta teksta eksplicitno upisuje kada se iskušanom i izvedenom stanju u tekstu zatim upućuje i pitanje:

... je li to procesualnost pisanja?[176]

Takvo eksplicitno metajezično upisivanje svijesti o načinu tekstualne proizvodnje čin je konačnog brisanja nesporazuma oko značenja koja i inače, tradicionalno, termin manirizam* nepotrebno jednostrano opterećuju, jer je riječ o stanju pisma kao naprosto *svijetu* koji poliloške odnose *tekstualnosti* – kao definitivne tjelesnosti – obli-

[176] *Isto,* str. 47.
[*] Usporediti kod Hockea.

kuje u svim svojim strukturama, počevši od teme. To će uočiti i Slobodan Prosperov Novak kada će povjesničarski korektno primijetiti: *sve su Čegecove knjige opsjednute proizvođenjem teksta, one su koncentrirane na sasvim individualni doživljaj mističnog trenutka u kojemu se popunjava bjelina papira…*[177].

Promotriti je najuočljivije postupke metajezičnosti tekstova u Čegecovu pjesništvu.

Deskripcija zvuka, iliti – užiće traga. Pismo.

Zvukovno "začinjanje" teksta, zgušnjavanje mikrostruktura ponavljanja, na različite načine, od aliterativno asonancijskih sklopova do – etimoloških figura (figura etymologica), jedan je od najuočljivijih Čegecovih tekstotvornih postupaka.

Međutim, samo takav ovlašan opis zvukovnosti koju Čegec porabi, sugerirao bi da je riječ o tekstovima čije je jedino užiće u zvukovnim presložilačkim igrarijama, a što jest klopka u koju su ulovljeni mnogi tekstovi istraživanja koja su dobila zrcalo 1978./79./80. kroz Malešovo *offovsko* dovođenje Kopfermanna, odnosno njegovim prepoznavanjem nastupa semantičkog konkretizma.

Ovakve zabune u opisivanju tekstova Branka Čegeca ne smije biti jer je "njegovo" zvukovno užiće različito specifično nadraženom/stimuliranom osviještenošću:

---

[177] *Povijest hrvatske književnosti – svezak IV., Suvremena književna republika*, Split 2004., str. 193.

a) ta se zvukovnost rabi samo uz osjetnu humorizaciju prvotne semantičnosti određenog iskaza pa se onda te dvije razine – zvukovna igra i značenjska persiflaža – međusobno podupiru, "erogeno" stimulirajući jedna drugu, ponovno tražeći ponavljanje čitanja nakon čega označitelj, pošto je ponovno dignut, iz deskripcije moguće izvedbe prelazi u pismo već izvedenog traga:

... to je plavi lavež 'av' to je
siva njiska 'ia', to forma varira od zvuka do zvuka ...[178]

Vidimo kako je Čegecov subjekt teksta, u ovom primjeru, zvukovni, glasovni sadržaj prethodećih riječi izravno unutartekstno opisivao:

... plavi lavež 'av'
... siva njiska 'ia'

da bi zatim sasvim komentatorski opisao tekstualnu konstelaciju:

... to forma varira od zvuka do zvuka ...

Dakle, opasnost – samodostatno zadovoljavanje, u koje su uletjeli već spomenuti presložitelji, bitno je supstituirana samokomentatorskim dodatnim razgledanjem vlastitoga postupka jezične gradnje, pa je doći do

[178] *Išlo.*

b) zaključka da Čegec i onda kada zvukovnost i rabi u doista morfo(fo)nološkoj igrariji, onda to čini stimuliranjem do krajnje prezasićenosti jezičnoga materijala, a tada "opravdanje" za funkcionalnost takva postupka osigurava iščitljiva intencija, odnosno upisana svjesnost o postupku refokusiranja materijalnosti, označiteljske emisije.

Npr. u tekstu TV ... (VOX POPULI), ispisuje se sljedeće:

1: šamar/ramor/marš — a — lek/šam — r — lek
2: baden — baden/nedam dadem/eden den
3: (japa — tipa — tapa — tup!) mahmud rais sirov ez
4: šmrkalj aljkav/kavez zarez/lajgav zez ...[179].

Očigledno je da ovakva međuproizvodljiva izgradnja teksta nije posljedica neznanja o beznačnosti koju može proizvesti zvukovita kastracija, o beznačnosti koja je ovdje proizvedena dinamizacijom ritmičko – metričkog mehanizma očitom namjernom "pretjeranošću", čime se postiže stanje prenadraženosti teksta, koji, znači, sugestijom zvukovne, glasovne "strane" iskaza ubrzava čitateljevu pozornost, potiče proces čitanja kao "klizanja" mimo ili preko eventualnog mimetičnog i idejnog "sadržaja"[180], što, dakako, ne isključuje nego, dapače zahtijeva novi pokušaj mimetičnog čitanja. Međutim, drugo čitanje

[179] *Isto*, str. 35.
[180] (usp. u tekstu o Pavloviću), Rem 1987.

više nije mimetično, nije više u neobaviještenom leksičkom traganju, nego je spremno na racionalizaciju teške prepoznatljivosti Mimezisa zbilje, stoga je to čitanje ojačano i usporenije, dvostruko usporenije, upravo i kombinatorski pribrano.

1.3. *Osviješteno humorna poetizacija vulgarizma*

Osviješteno humorna poetizacija vulgarizma jest postupak koji se može jednostavno objasniti ako se napiše da pod pojmom "poetizacija" ne mislimo na prvotno tradicionalno značenje termina, uz koji se, znači tradicionalno, vezuje ponešto "sladunjavo nježne" emocionalnosti. Ovdje se tim terminom označava temeljni aspekt tekstualne funkcionalnosti nekog elementa (način realizacije poetske funkcije jezika), ali se ne isključuje da se terminom, opet tradicionalnije, označi obli'k intelektualistički urbanoosviještene emocionalnosti, koja, dakle, penetracijom vulgarizama provocira, reducira "katalog" banalosti ("sentiš") intimistič'kog pjesništva i tako "traži", oblikuje vlastiti identitet.

De/konstrukcija diskursa političke mitologije suvremenosti

De/konstrukcija diskursa političke mitologije suvremenosti jedna je od pomaknuto tematskih,[181] doista motivskih "tkanina" koju Čegec najustrajnije "prekraja".

[181] *Isto*, str. 55.

Lutajući kroz političkomitologijske diskurse, koje tako nametljivo izgrađuje diktat medijskih "ideologijanja" (u, jasno, najiskrivljenijem obliku, ali u dobro shvaćenom te iskorištavanom, manipulativno zlorabljenom mekluanovskom viziranju svijeta), Čegec razgrađuje njihova ključna "gramatička" pravila, i na tako *inter*-tekstualno, *inra*tekstualno neutraliziranu materijalu, izgrađuje osviještenu "novu ezoteriju" svojih tekstova.

Npr., u tekstu *X*[182] Čegec na sljedeći način izlaže, eksplicira poziciju svojega teksta spram ideologičnosti pisma:

... Zaustavljam tekst _____
ostavljam prostor otvorenim _____
cijela je pjesma skliznula ulijevo _____
tako se desnicom oslobađam desnice

_____
moja ruka nije neonacist/moja pjesma nije
politika.

Novovalna poetika+ primjeri

Svim Čegecovim tekstovima, ne samo prvih zbirki pjesama, zajednička je temeljna poetička osviještenost upisana i promicana na razini svih tekstualnih struktura.

To se čini uporabom i uobličenjem poststrukturalističke teorijske misli koja je osnovni sutekst Čegecova proizvođenja, a u konkretnoj se proizvodnji tekstova ispisuje

[182] *Eros – Europa – Arafat.*

na brojne načine, u različitim preoznačavanjima uporabljivana materijala produktivnim prostornim pomacima, stilističkim usložnjavanjima, koja su u ishodištu vrlo slična Malešovu tretiranju tekstualne proizvodnje, gdje se, međutim, i razlikuju: puno većim zasićenjem Čegecovih tekstova eksplicitnim metajezičnim, izravno metatekstualnim/intertekstualnim zahvatima, ali kontrastno potpisanim nekim sugestibilno privatnim imenima. Dakle, zahtjevnoj teorijskoj se energiji supostavlja sugestija iznenađujuće male priče, nekog traga intime, imenima koja većim dijelom jesu iz medijskoga svijeta, ali su im ravnopravna i još neka imena kojima je identitetna emisija definitivno dislokatorno odgođena u samu konkreciju pisma povijesno točno određenoj osobi. Čitatelju tu ne preostaje drugo nego primiti ono estetski najzahtjevnije, ali i najintenzivnije – sugestiju razlike same, i pjesma postaje šifrirana, zaštićena i od same banalizacije povijesnim auto/biografskim tračem, onemogućavajući ozbiljnije "razbijanje" koda, osim u najznačajnijem i svakako paradoksalnom smislu primanja same jake sugestije nečega toliko pojedinačnoga da je samo ali svakom čovjeku to poželjnim intimnim iskustvom.

Sličnost s Malešovim metajezičnim postupcima ipak je izvjesna pa je izdvajanjem nekih primjera to i pokazati.

Već navođenje samo dviju naslovnih eksplikata metajezičnosti ukazuje na to: *hoću napisati pjesmu*,[183] kao

[183] *Isto,* str. 43.

primjer za uvodno imenovanje (i izvršavanje) čina zamaha u tekstualni prostor, te dakle najmanje trometajezično otežavanje naslova. Drugi je naslov *Pjesma koju tek treba napraviti*,[184] kao primjer za poziv na čitateljevo provociranje, tj. provociranje pozicije čitatelja kojega se poziva na "šivanje teksta koncem metajezika"[185].

Ovaj je problem parodijski reproduciran jednim tekstom[186] u zbirci *Zapadno-istočni spol,* u kojemu se novovalnom frazom SUBOTOM UVEČER, etimološki i žargonski četiri puta varira u gornjem dijelu stranice, a zatim se ispisuje slijedeće:

prostor za tekst komentar/tzv. "črčkaj čitatelju"

a donji se dio stranice ostavlja prazan sa sugestijom, dakle, za imenovanu radnju – "črčkanje".

1.5.1. *Primjeri.* Navesti je ovdje neke primjere proizvođenja složene metajezične "teksture" u zbirkama Branka Čegeca.

a. Komentar. Izravna upotreba metajezika, ekspliciranje poetičkih odrednica:

iskustva ove poezije posvema su porušila poetski SUSTAV koji je tradicija kodificirala,[187] (to je dio poetskog teksta

[184] Zapadno-istočni spol, str. 37.
[185] (vidi tekst o Malešu), Rem 1984.,
[186] *Isto,* str. 47.
[187] *Isto,* str. 72.

iz Čegecove knjige, a ne tekst ovoga rada – G. R.).

b. Literarne invokacije:

... majakovskog novalisa rimbauda

bretona brechta i güntera grassa.[188]

c. Supstituiranje leksičkog sadržaja aleksičkim (crticama, točkama, itd):

_____ . . . . . .
_____ . . . . . .
_____ . . . . . .
_____*bzb.* . . . . . *LSD.*[189].

d. Fusnotiranje, koje je komentatorsko, "(nad-)dopunilačkog" karaktera već uobičajenom funkcijom; u Čegecovim tekstovima, i sadržaj fusnote je metajezik. Pogledajmo to u jednom jednostavnijem primjeru/ fusnotiranja: npr. naslov RIMAAA(A),[190] fusnotiran je metajezikom s humornom preoznakom, ali ipak u osnovnom sadržaju metajezikom: "porno sonet/lakrdija".

[188] *Isto*, str. 54.
[189] *Isto*, str. 33.
[190] *Isto*, str. 39., a u istom tekstu citira i Slamniga *(Dronta).*

e. Citiranje tekstova: – Ujevića: "Sam bez igdje ikoga",[191]

- *Mađera "Oči plove ulicama u neredu prema rasporedu svojih tijela"*[192]
- *Sonja Manojlović: "Tako prolazi tijelo".*[193]

f. Oponašanje književnog jezika starije hrvatske književnosti:

ar se ures mnozijeh sila hudobskijeh
misalju suproć omraza tudeškoga prikasciuaše ...[194].

g. Metajezično praćeni dijelovi teksta. *Put na Istok*[195] je tekst u kojemu su pored strofnog dijela teksta ispisane i oznake u zagradi (koje su, naravno, i same dio "integralnog teksta"). Npr. "(UVOD 1)",

" PRVI STUPANJ KOMUNIKACIJE "

h. Inkorporiranje: brojalica, pučkih pjesmica:

dildi-japek dildi mamek

---

[191] *Isto*, str. 31.
[192] Eros-Europa-Arafat, str. 38-39.
[193] Zapadno-istočni spol, str. 28.
[194] *Isto*, str. 39.
[195] *Isto*, str. 49.

kupite mi mačka
miši su se nakupili
oko riti-začka;[196]

i. Grafizmi, kolokvijalizmi, vulgarizmi, infantilizmi... kao tekstualni materijal čija je razlikovnost spram tradicionalističkog pjesničkog rječnika također već (provjereno mjesto upisa literarne proizvodne osviještenosti na stilističkoj ravni.

2. *Melankolični ljetopis hrvatskog pjesništva, intermedijalnost*

2.1. *Ukazivati je na posebnu rubnu poziciju*

Osobita je pozicija Branka Čegeca 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 godinama 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 unutartekstualnom i jasnom eksplicitnom programiranju, usprkos početnoj subjektnoj postanarhoidnosti, ironijskim apelima tra-

[196] *Isto*, str. 21.

diciji, pohranjenoj – uz poneki poziv aktivnom čitatelju – poglavito u tijelu teksta.

2.2. *Širokokutna opusna snimka vrlo osobnoga "portreta bez sebe"*

Gotovo cijeli Čegecov (1957. Kraljev Vrh, Vrbovec) 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 "razgibao" i što sve "zgušnjuje" pa i "opušta" u tome nedvojbeno postmodernom pismu. Riječ je o tome da gotovo svaki Čegecov poetski tekst nosi trag nekoga intersemiotičkoga odnosa. A u tim odnosima je 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 slova[197], intermedijskoga izvora pisma, nalazi kod Čegeca fragmente eksplikacije odnosno autoeksplikacije. U smislu njegova uvijek temeljnog i aktivnog *osvješćivanja* da je likovna povijest slova argument za upozoravanje da su drugomedijske senzibilizacije ne samo *inter*semiotički nego i, rekosmo – tvrdo konzekventirajući, prema signaliziranju

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

Milorada Stojevića[198], *intra*semiotički konstelat. Jer su *svoja povijest*.

Pjesnik, esejist, kritičar, urednik (prve serije Quoruma, kasnije Mladosti i Meandra) i panoramist te antologičar (*Ekrani praznine*, 1992.; *Ekrani praznine*, 2001.; *Eros, Europa, Arafat*, 1980.; *Fantom slobode*, 1994.; *Presvlačenje avangarde*1983.; *Melankolični ljetopis*, 1988.; *Zapadno-istočni spol*, 1983.; *Strast razlike, tamni zvuk praznine*, 1995., *Tamno mjesto*, 2005.), prolazi kroz različite faze medijske osjetljivosti, pa to kritičari različitih naraštaja manje ili više pribrano povremeno fokusiraju:

"… Tekstovi *Melankoličnog ljetopisa* koriste iskustvo jezika koje je autor stekao ispisujući prethodeće zbirke (*Eros-Europa-Arafat* i *Zapadno-istočni spol*), njemu zanimljivo književnojezično iskustvo kao i izražajno iskustvo inih medija (rocka, filma, videa, televizije…). Jezik više nije jedini ni osnovni konstituent potencijalno upisive semantike teksta; on se vraća u gramatičke okvire; zbilja, koja se u prve dvije zbirke iscrpljivala u autorskoj umješnosti poigravanja jezikom, u *Melankoličnom ljetopisu* ostvarena je upisanom samosviješću lirskoga junaka o sebi, o svom nesnalaženju u njoj, o svojoj nemoći pred njom… Dakle, zbilja koja je prije tretirana kao "materijal" za osvještavanje jezika sada se tretira kao "materijal" za

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

osvještavanje lirskog ja. Ono se izjednačava s njom (lirsko ja = zbilja)…"[199]

Tvrdnja je dakle sljedeća: skoro svi Čegecovi pjesnički tekstovi napisani su s osobitom intermedijalnom osjetljivošću. Dnevnik nije samo emisija u televizijskom programu nego i puno prije i starije – on je žanr osobnoga bilježenja koje ne računa na nužnoga i/ili barem ne na prebrzo pristigloga drugog. Osim u komunikativnom, te terapeutizirano shizofrenom, sebi. A spomenuta označiteljska podudarnost nije slučaj koji će Čegecov tekst tek tako olako prepustiti previdu.

"...IV.
Asocijativni okvir: nikaragua, somoza, sandinisti i sitno
Isjeckan, i silno nasmiješen zucker-biber jimmy. Tih, sputan
I pust kao bjelosvjetski naftovod kroz neko, i ne baš tako
Tusto, ljeto.
Vjesnikov tjedni priložak od 21. srpnja tekuće godine:
18. srpnja devetnaeststotinasedamdesetidevete. Somozina
Nacionalna garda položila oružje i predala se. Vlada nacionalne
Obnove dolazi u Managuu.

Dovraga, zašto ste tako nepoetski nastrojeni?..."[200]

Premda se u prvim dvjema knjigama može činiti da je dominantna tekstualna agresija usmjerena totalitarnim

[199] Krešimir Bagić, *Korekcijski rukopis*, *Četiri dimenzije sumnje*, QUORUM, Zagreb, 1988., str. 281, 282.
[200] Branko Čegec: *Eros-Europa-Arafat*, Goranovo proljeće, Zagreb 1980., str. 51.

ideologijskim matricama, kojima je pridometnuta i ideologija srcedrapateljskog mediokritetskog kiča, gotovo se redovito aktivira grafičko-geometrijska dijagramatska zaliha, koja implicitnom i eksplicitnom metajezičnošću vizualnog ludusa *dekonstruira* sav, pa i intertekstualni autoritetni materijal[201] ideologema. Čegec se zato razigrava i s

[201] Osobito je instruktivan sljedeći opažaj: "...Možna rzec, że *Mirisna antologija praznine* w zwięzły sposób streszcza twórczość wczesnej fazy postmodernizmu, która epatowała stylistyką intertekstualności, intermedialności, cytowaniem, powtarzaniem, parafrazowaniem, przetwarzaniem, recyklingiem, formami kolażu, mozaik, patchworków. Postmodernistyczne przeświadczenie o niemożności powiedzenia czegoś nowego jest nierozerwalnie związane z problemem tożsamości, samoidentyfikacji, rozpoznawania przez innego i w innym. Uświadomienie sobie tego stanu jest dla podmiotu źródłem frustracji, którą powoduje na przykład niemożność utrzymania tajemnicy: *Biorę książkę i nie mam odwagi / przeczytać nawet linijki. Może jest / tam już odciśnięty mój tajemny rękopis / o którym mówią kuluary* (EP, s. 11). W innym wierszu frustracja przeradza się w histerię: *jestem histerycznym smutnym losem / który wszyscy przeczytali już w wierszach: / od wielu dni kartkuję książki / i odnajduję własne zdania: / w 1928 po raz pierwszy publicznie wymówiłem / zdanie: "It makes no difference, though." / w 'The Woman Who Rode Away' D. H. Lawrense'a. / Było zimno jak zawsze kiedy / brudna Lady wychodziła z pokoju / "niewidzialnie przez dziurkę od klucza"; natknąłem się na / konstrukcję wymówioną w wierszu Vladislava Kušana. / Dlaczego Vladislava Kušana? A dlaczego nie? / Zatrzymałem się na 532 stronie 'Złotej księgi poezji chorwackiej'* [...]. (EP, s. 28). W metatekstualnych wtrąceniach, z ironicznym i autoironicznym akcentem, Čegec informuje nas także o teoretycznoliterackim i filozoficznym zorientowaniu we współczesności: *nagle odczuwam "ślizganie się / pozycji autora", o czym przypomina mi B. A. Uspienski / na stronach z przypisami od 38 do 40 pewnej niegdyś / sympatycznej książki. Rzeczywiście męczące zdanie. Wszystko to kiedyś zredukuję / i spokojnie wypowiem zupełnie nowe. Chyba ktoś / mi na nie zwróci uwagę."* (Krystyna Pieniążek-Marković:

prosvjetiteljskim žanrom leksikonsko-enciklopedijskih likova, a njihovoj kodnoj racionalnosti pridaje i massmedijske tragove trač-skandalske 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 zbirki ostavlja neke radikalne vizualice, primjerice pararebusno oblikovani tekst *A/leš*[202].

Međutim, činjenica je da lik sheme-pjesme-križaljke, naslovljene *Vježbanje metra* predstavlja možda "posljednju potrebnu" vizualističnu igru (otiskanu inače u drugoj zbirci) te stoga i nježna formalna vizualistična kolažaziranja i citatna uvođenja "prepisanoga" drukčijeg vizualnog materijala (grafiti, anarhijsko A, et al).

U svakom slučaju, Čegecove prve dvije zbirke u tome ideologijskom obračunu zapravo prokazuju ne samo Istočne i Zapadne Autoritete nego i massmedije koji ih podupiru, a također – hipertretmanom formalno-metričke

---

Branka Čegeca zmagania z osobnością. Przyczynek do rozważań nad sytuacją ponowoczesnego podmiotu,)

[202] Tako, implicitno, uz razne eksplicitne "podrupke", ostavlja proizvodnju konkretističke intemedijalne poezije u prostoru pisma odnosno žanrova kulture, podupirući nearbitrarnu svijest toga korpusa, odnosno svijest o estetskoj nevrjednivosti vizualki, pošto su skupnim gestama izložbi i svojevrsnog otvorenog mail-arta izostavljale valorizacijski ključ kao uopće postojeć, kada je u pitanju prihvatljivost njihova objelodanjivanja. Vidjeti više u studiji: Goran Rem, *Koreografija teksta*, Zagreb 2003.

kodifikacije poezije – rekreira medijski lik pjesme. U ekranizacijskim, pak, koncepcijama teksta – onog, koji je Slamnig anticipirao, Kolibaš osvijestio i konkretizirao, Maković izvanzbirkovnim ciklusima istraživao, Stošić *Stranicama* implicirao – Čegec se nadostavlja također prvim zbirkama, ali će ludizmom višemedijske razlike, tekstualno heterogenije, polimorfnije ispunjavati puni knjižni blok, odnosno toj tehnologijskoj zadanosti imanentan *kvadrat*. Slamnigova bjelina stranice-knjižnog bloka je *voajerova noć*, Kolibašov ekran teksta je eksplicitno preneseni *tv-ekran* s ključnom mogućnošću *On-Off* izbora, Makoviću je taj prostor replika trodimenzionalne *kutije-jezične moći-jezičnog svijeta*, Stošiću je nezamjenjivi medij biranja čitatelja. Čegecu je kvadrat knjižnog bloka, ponajbliže Stošiću, polje slobodnog interaktivnog igrališta. Repliciravši Malešu iz *Prakse laži*, Čegec u *Melankoličnom ljetopisu* buku medijske kulture implozijski uvodi iz svojih ranijih formalno-stilističkih struktura u subjektnomotivsku strukturaciju svijeta pjesme.

2.3. *Subjektna samosvijest, slovna melankolija*

Čegecova subjektna igra vrlo je široko rastvorena. Njegov pjesnički lik je povremeno čak i zabavan, iako je posve neraspoložen svijetom koji se nastoji nagurati u tekst. Stoga taj lik za početak ispisuje buku svijeta na taj način da ga se lako i bogato gubi. Svijet, odnosno njegova bučna izvantekstualna slika, gubi pravo na prvenstvo reprezentativnosti. Čegecov subjekt u pjesmama iz sedamde-

setih ležerno oslobađa premetaljku, klopku percepciji i perceptibilnosti, izigrava percepcijsku predvidljivost, zališnost iz komunikacijskoga kanala i, zahtijevajući fiksaciju, odnosno hermeneutizaciju čitanja, zaigrava se i matajezičnim humorom: nakon što čitatelj uspije iz barem drugoga pribranijeg čitanja razaznati točan slovni sastav koji pred njegovim očima treperi i mimoilazi njegovo očekivanje – ono što se u slici svijeta otkriva, postaje prilično nevina, banalna i gnoseološki posve rubna slika/ refleksija. Vidi se, zapravo, da je puno zahtjevnija i komunikacijski ekstenzivirajuća – uzbuđenost "glagoljenjem". Zapravo je riječ o slovljenju, o pismu koje skriva povijesnu priču i prikazuje erotološki konkretizam: jezik ne živi leksikonsku ili rječničku sudbinu nego poetsku, onu koja je čin, koja čitatelja proizvodi u sudionika.

HOĆU NAPISATI PJESMU[203]

taj mali politički mišić
zeleni zvonac revolucije
jedanaesti kopneni oponašatelj zbrke
vidim /što to vidim/
lice šibice opatiju šalicu leksikon
što to vidim
leksikon-lice
šibicu-šalicu/ krtu opatiju

[203] Branko Čegec: *Eros-Europa-Arafat*, Goranovo proljeće, Zagreb 1980., 56-57.

MAFIJAŠ UMORIM CIGARETU
majakovskog novalisa rimbauda
– – – – – — – — – — – – – — – — – – –
bretona brechta i güntera grassa
tako. sam krvav do koljena
tiho mi klecaju koljena
/klimam li vodu u koljenu/
rafali raduju dokoljenke
/imam li vremena/
vremenalimam
– breme mu remeti spol mu poremećen
organizira se novi organ
klimav circulus eurokomunizma
puls plus poredak euroraketa
tek
metak mi zameće rukopis
pis-ho-ruk držim se
halo jedno je jedino jedinstveno najjedinstvenije
/kada bih kao da bih želio napisati prognan/
MOJ ORGAN JE ORGANON
koji slijedi zadane principe sučeljavanja
u načelu sudjeluje samo čeona kost i brid olovne bljuzgavice koja se razmeće voda se razmeće neodgovornim glagoljenjem ono me remeti sav spol poremećen rimbaud razlikuje alegorijska sljedba vaginalnih čepova vadičepi me zagnjuri
sam miran
sam umiren
mir sam

branimir mirotvorac mirmir rimska četvrtica
IV. udarna izazivlje udara
pojednostavnjen smiraj dana

Čegec legurira materijal teksta od označitelja koji sugeriraju i ističu organičnost, čak i u krajnjem slučaju personifikacijskih postupaka spram pridavanja označnica organskoga, pod označitelje koji ih rječnički ne obuhvaćaju. Izbjegnuta, ali semantički ozračena riječ *program* iz posljednjega stiha koji je napisan u zagradi[204], zamijenjena je jedva uočljivom razlikom odnosno sugestijom metaforične zamjene – kroz označitelj *prognan*. Prognanost je nesumnjivo patetičnija i romantičnija inačica pozicije pisca. Čegec se žesti, erotologira, punkerski ispucava, čak i simforockerski oblikuje prepuna semantička punjenja oko relativno jednostavnih ideja. Znači, dobro poznaje žanrove kulturološkog mijenjanja, krajem sedamdesetih, ali bez ikakve diskriminacije istovremeno upotrebljava i niske *punk* kodove kao i visoke *glam* stilizacije.

Višesubjektna perspektivizacija

Kada Čegec, čistim citatom naslova filma Wima Wendersa *Der Stand Der Dinge*, osvaja gest narativnoga stila, igra se prebacuje upravo u kamermanske postupke. Perspektiva skače s ramena snimatelja na prvoosobnu ispovijest, na zatim neprimjetan Mi koji se potom ponov-

[204] /*kada bih kao da bih želio napisati prognan*/

no udaljava i obuhvaća pogledom s kamermanskoga ramena. Montaža je neprimjetna, jer je sintaksa konzekventno pripovjedna, ali se najneutralniji rezovi, refrenska struktura pjesmovnoga strukiranja u konstativ: *Vani pada kiša*, ponajviše odnose na ukupno stanje koje zahvaća negativitetnu emocijsku strukturu. Forma pjesme se u tome konstativu doista sužava u tanko tijelo koje signalizira oskudicu. *Padanje kiše* kodni je lirski slikovni frazem, u hrvatskom nosi i određenu subauditivnu disperziju, ali takvom repetitivnom, odnosno refrenskom pozicijom – zahvaća u strategiju sućutnoga obuhvaćanja čitateljeva iskustva. Nije nužno još jednom istaknuti kako je čista, skoro crno-bijela kamera, ponovno posveta Wendersovoj crno-bijeloj fazi, pa su ukupna narativnost i tematska konzistencija koja je tom višesubjektnom narativnošću osvijetljena, također i maestralan prinos intermedijalnoj neoegzistencijalnoj sjeti. Čak ako ju držimo i oksimoronskom. Međutim, Čegecovo iznalaženje patetike *u* ili *usprkos* stilu neoegzistencijalizma, posve je njegova individualizirana uspješnica. Tako su potvrdile i ne osobito nužne kao orijentir, ali ovaj puta donekle suglasne, različite antologijske i panoramske geste izbora. Pjesma *Stanje stvari* tamo je vrlo zapažena.

STANJE STVARI[205]

suteren, 22 kvadrata: soba, kupaonica, kuhinja.
emilija, bernarda & branko.
prihod: 32.000 stanarina i režije: 21.000.
emilija ima šest mjeseci.
vani pada kiša.
za godinu dana uštedjeli smo 250 maraka,
otišli u trst i emiliji kupili čizmice
ski-odijelo, majicu, kapu i rukavice.
i jednu čokoladu milka.
danas je 25. listopada.
nemamo za mlijeko.
vani pada kiša.
bernarda i branko nemaju zimskih cipela.
za šest dana bit će vjerojatno plaća.
kupit ćemo mlijeko i platiti stanarinu.
dugujemo samo 3.000.
preko vikenda branko će otići
kod djeda i bake i donijeti krumpir, jaja i
piletinu.
vani pada kiša.
gadi mi se čitati hugoa.
cibona igra u beču.
tamo ima čokolade.
emilija voli čokoladu.
vani pada kiša.

[205] B.Č.: *Melankolični ljetopis*, IC Rijeka, Rijeka 1988., str. 77-78.

istrošila mi se traka na pisaćem stroju.
bernarda nema deterdženta za pelene.
ne žele je primiti na posao.
u zagrebu sviraju exploited.
vidio sam izgladnjelu ženu na praznoj traci ilice.
kiša nije prestala.
sava jedva teče.
branko nije otišao u sisak
jer nije imao lovu za bus.
zalijepili su mu politikanstvo.
tri tjedna ne kupujem novine.
emilija je dobila dva zuba.
branko ne voli linije.
edo je donio dvije čokolade.
rekao sam mu: pojest će te mrak iz emilijinih očiju!
zatim je pao mrak.
vani pada kiša.

2.5. *Ne osjećam ništa, samo se sjećam*

Taj je stih Jure Stublića prvo prepisao Handke u roman *Trenutak pravog osjećanja*, a zatim je bez ikakvih suzdržavanja prepisivanje[206] nastavio Zvonko Maković, u

[206] Naravno da nije uopće značajno "znaju li" tekstovi navedenih autora *tko* je *kada* počeo, u smislu tko je *prvi* naveo opisanu postemocijsku konstelaciju. Značajnije je da se ta postemocijska konstelacija javlja na prijelazu sedamdesetih u osamdesete, kada punk-kulturni estetski istup

svojoj posve specifičnoj strategiji neoegzistencijalizma, koja je posve sigurna da usprkos povremenim probojima sjećanja ne priziva osjećaje. Maković, stoga, iskušava pustiti fragmente sjećanja na drvorede u Osijeku ili na učiteljicu Crntak, ali ne konstituira pri tome doista uočljiv osjećaj. Maković to čini s punom sviješću, zna njegov subjekt da se zapravo bavi slikanjem, ali uglavnom dokumentarno fotografskim, dok Čegec pribjegava polaroid fotografiji. Ona, pak, ima moć nestajanja, a to je već proces koji nadigrava izostavljanje emocija. Čegec je iz toga procesualizma iskustva polaroid fotografije preuzeo strategiju fluktuabilnosti. I stoga se svaki od njegovih flashbackova stapa s prostorom plohe, što osigurava estetski sinkronitet sa sadašnjošću tekstovnog deskribiranja. Tekst izravno ukazuje na temporalni preskok, na konstrukciju povijesti koja je nepouzdana, ali se samo u kadru detalja vraća na estetsko, zahvaljujući dobrim dijelom konzistentnom ja-subjektu. Njegova, pak, neopterećenost cjelovitom slikom, neomeđeni preskoci kao tehnika, opuštaju kakav pretenciozan ton ispovijesti, dapače daju slikama dovedenim iz djetinjstva plastičnu sugestiju.

---

ima bitnu ulogu u postavljanju nove postmoderne strategije, koja je nastupila kao novi val poststanja, slijedeći nakon prethodnoga polja postmoderne – onoga iz prijelaza šezdestih u sedamdesete.

DUGA SLIKA DJETINJSTVA[207]

S trideset sam ušao
u prodavaonicu gramofonskih ploča
i pokupovao svu nostalgiju:
svaki od naslova razlijevao se
u neomeđene prostore nostalgične praznine:
djetinjstvo na selu, s djevojčicama
bez gaćica do polaska u školu,
s praćkama za prozore
i skupnim onanijama
u grmlju pored igrališta:
vlažni zalasci sunca
zaticali su me kao ginekologa
iz Priručnika za svaku ženu, prvo izdanje,
koje sam pronašao na dnu skromne
obiteljske biblioteke:
u improviziranoj ordinaciji
uzimao sam prve sate gledanja
i vježbao dodire,
a već trenutak kasnije bio bih
mehaničar s kliještima
i zahrđalim vijcima u džepu,
gradeći konstrukcije za vlastitu povijest
i sjećanja koja još jedina
dopuštaju ljepotu.

1988.

[207] B.Č.: *Ekrani praznine* (drugo, prošireno izdanje), Naklada MD, Zagreb 2001., str. 13.

Temporalnost i ono suprotno; subjekti vremena i vrijeme kao subjekt

Čegecovi tekstovi često a) rado navode datume u kojima se svojim povijesnim i kulturološkim referencama nalaze, b) datume upotrebljavaju kao dio slike koju proizvode, c) ispisivanjem datuma u potpunom slovnom obliku stimuliraju neizgovorivost i nenapisivost trenutka (tako, dakako planski, izvode suprotan učinak!). Igra se tu Čegec ponekad massmedijskim karakterom slika koje fragmentira, tekstualizira, ali, zapravo, i jednim dijelom gesta datumskih potpisivanja daje i alternativno biće potpisa teksta. Tekst, osim umrloga ili ispoviješću, odnosno dnevničenjem vraćenoga i novonametljivoga autora, potpisuje i vrijeme. Čegec "definitivno" nije eksplicitnim strategijama – za pretencioznost kretanja u *beskonačnost*, te će uz neobično suzdržanu ironiju u jednom tekstu ukazati na kretanje u, eventualni, *beskraj*.

9. hrvatska hladna lirika[208]

napokon: vječni baloni nestaju
u visine, kao i mnogo godina kasnije
kada su ribari prigovarali a ribe ribarile:
kada su oblaci tumarali gladnim nebom,
a južni vjetrovi plamtjeli na obzorju,
tamnom obzorju slikara i krikova,

[208] B.Č.: *Ekrani praznine* (drugo, prošireno izdanje), Naklada MD, Zagreb 2001., str. 99.

balada, likova, sotonskih versa
na rubu vodoskoka, krilu
skakačice, manijakalnom
rzaju u paklenu, slijepu noć.

noć.

lipanj 2000. – veljača 2001.

Čegec, dakle, vrlo često upotrebljava imenovanje datuma, i pošto ta imenovanja – i bez takve specifične čestotnosti – valja držati integralnim dijelom teksta, bez obzira na mjesto i strukturnu ili kodifikacijsku emisiju, koju mjesto donosi kompozicijskim signalima, onda je posve opravdano biće povijesnoga kulturnog vremena držati subjektno kompetentnim. 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 milenijum, 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 osamdesetim snimateljska dekompozicija emocionalnog bića, u devedesetima maskirni autoportretizam, u novomilenijskim pjesmama biće staloženog i beskompromisnog pogleda *...u paklenu, slijepu noć/ noć*.

3. *Tjelesno zrcalo skokovitog kadra*

3.1. *Oslobodi Se!*

Čegec je, ne jednom i ne prvi puta, pokazao kako se tekst može osloboditi u multižanrovskim igrama. Ako je netko znao jasno izvrijeđati arbitarski um, onda je to Čegecova pjesnička poetika!

Prva Čegecova zbirka objavljuje već navedeni tekst naslovljen *Hoću napisati pjesmu* i tamo se tijelo teksta upušta u avanturu desintaktizacije, riječi se nižu u potrazi za rečenicom, *a ne autorom*, i slovna ih podudarnost stalno rewindira, naoko ometa, stalno se pokrenuto čitanje vraća koju riječ unatrag ne bi li se "pokupilo" sinaktičnijeg zamaha, no to *ne ide ali se tako odvija* i ruši se vremenski slijed potrage za razmijevanjem, no intenzivno jača tjelesnost teksta, pa kad se već u naslovu u prvoj riječi pojavio Ja, čak i tematski, čitanje je neprestano u vraćanju prema toj jedinoj konvencionalnijoj rečenici. U toj prvoj zbirci, odnosno i u toj pjesmi, postoji igra s tim percepcijskim fenomenom potrebe za mimezisom. Čegec, međutim, u ovoj pjesmi i tjelesno izvodi želju/namjeru teksta za napisanošću, pa se početnom Ja krade neko čvrsto mjesto, premda je on identitetno samoodređen *piscem pjesme* pa bi mogao imati argumenata za uspješno izvođenje onoga što je najavio ili za prezentaciju priznanja koje je naslovom izrečeno, odgovora također, što dočekuje i najpoznatiji Ujevićev stihovni programatski zahtjev subjektne potrebe: *i ljubav ili sveta smrt*.

3.2. *Vremenalimam…*

Unutar pjesme imenuju se uglavnom moderni i modernistički pjesnici, oni su dio matričnog plana, ali tjelesna želja za napisanošću ojačava samo tijelo i identitet subjekta koji je unutar svijeta teksta pisac pjesme, premda je jako često u prvoj osobi jednine te bitno biva sastavnicom označiteljskog plana koji mehanizmom već spomenutog rewinda izvodi, podsjetiti je, snažno usporenje:

…vidim/što to vidim/
lice šibice opatiju šalicu leksikon
što to vidim
leksikon-lice
šibicu-šalicu/krtu opatiju
MAFIJAŠ UMORIM CIGARETU
majakovskog novalisarimbauda
----
bretona berchta i guntera grassa
tako. sam krvav do koljena
/klimam li vodu u koljenu/
rafali raduju dokoljenke
/imam li vremena/
vremenalimam…

To usporenje koje ojačava tjelesnost, i preusmjerava tekst na multižanrovsku strategiju, jer počinje stihovima, gubi se u crticama, pojavljuje se točka kao neplanska visoka stuba, da bi se pri kraju pretopio u prozne retke,

pokušava sugerirati kako je leksikon naracija koju će eto pozvati za arbitarsku, međutim to je samo ovjera slova razlike, kao tihog i pravog autoriteta. Dakle, pristat će na slijed slovnog zahtjeva, jer on ne sugerira nužnost Priče. Tu nema opasnosti od doslovne poslušnosti prema slovu, jer je ideja *slovo razlike*, a ne bespogovorni leksikonski slijed. Leksikon, dakle, samo kao krajnje poznati označitelj oslobađa od prinuđenosti na priču. A kako to konkretno planira, Čegecova zbirka izlaže u nekoliko stranica dalje napravljenom tekstu koji simulira ludistički trostupačni leksikon, koji je opet opremljen fusnotnim uputstvom za "čitati glasno, brzo". Pa se pitanje glasa i slova, Naracije i Pisma, još jednom preokreće, ali u nesumnjivom smjeru dekompetentizacije sustava. Ta Čegecova knjiga jasno eksplicira jedan zaigrano anarhični um punkerskog subjekta, koji hoće sad i hoće sve, s tim da je pritom protiv ikakvog Svega! Radije sad nego sve!

3.3. *Svijetlo mjesto hrvatskog pjesništva*

Čitanje posljednje njegove zbirke pjesama, *Tamno mjesto*, koja je nesumnjivo najnarativnija i opravdano osumnjičena i za čuvenu dekompoziciju romana koji nikada ne treba ni biti napisan, vođeno je također relativno opuštenim naslovnim recitalima i recitatima. Međutim, iako skoro ni jedan naslov te Čegecove zbirke nije bez obrisanih navodnika, to ne smeta slučajnom namjerniku ne znati išta iz referencijskih naputaka. Naime, ono što stalno "rade" Čegecovi tekstovi, svakako pojačano na po-

ziciji naslova, je kompozicijska kumulacija na razini ciklusa, i ukupne zbirke. E ta kompozicijska naslovna kumulacija, demobilizira čitatelja od nužde upućenosti u kultureme, koji jesu, zapravo, vrlo popkulturni, za prosječnog medijskog čitatelja, napose mu omogućuju refreširati svoj raznomedijski lektirski leksikon, dapače, i doslovno prelistati kakvu intimnu kartografiju finijih toposa suvremene umjetnosti. Dakle, ukoliko kakav tradicionalniji pogled krene čitati tekstove iz *Tamnog mjesta*, neće posve visiti, ključ za iščitavanje će nesumnjivo biti semantička međuemisija naslova pojedinih tekstova kao i vezanost za ciklusne naslove. Ta semantička međuemisija bitno je označiteljska, stoga nije presudan kakav iscrpniji denotacijski smjer nego uzbudljivi međuproizvodljivi noise matrice.

U svakom slučaju, prostor i perspektiva su u stalnoj igri tih Čegecovih tekstova, deskripcija je sa svim snimateljskim dosjetkama visokoaktivna.

Tekst *Slika* iz zbirke pjesama *Tamno mjesto* Branka Čegeca, objelodanjene 2005. godine, odmah nakon naoko mirnog, posve leksički jednostavnog i neagresivnog, ali višekodnog naslova, postavlja stari dobri vidrićevski kadar – gledanja kroz prozor. Tu je okvir intenzivno neupitan, a subjekt koji se shortcutovski predstavlja rutinskim Ja, nestaje odmah nakon prvog stiha, smještajući se u odmaknutu subjekturu teksta. Naime, tekst gleda, vrlo brzo odbacuje onog usredotočenog gledača s početka nizanja stihova i tekst se kamermanski personificira.

3.4. *Emogram*

Tekst se zaokuplja tijelom koje mu je predmetom snimanja i – ne izdržavši predugo – prekoračuje objekturu gledanja. Tada preuzima kompetenciju onoga koji zapaža da snimano tijelo nešto čini *pomno*, čime analiza naprosto prilazi bliže, bliže od gledanja, pri tome puni simboličke indikacije, naime, vraća se nekoliko stihova unatrag, u riječ *vidim*, koja je i uvela Ja poziciju u tekst, pa ga, zatim, uglavnom napustila. Međutim, sada je usprkos pomalo izblijedjeloj emisiji subjektnog nastupa spomenute riječi, kao i shortcutovskog predstavljanja, odjednom reafirmirala subjektni uvid. Pojavio se, dakle, snimak stanja tijela koje je i više od vizualnoga ili kinetičkog, pa i taktilnog, te je zapravo i parcijalni emogram.

Sada se "diže" dramska raspodjela uloga, erotolog-kamerman se prvo oprema sugestijom privatizma kako bi postavio identitetne orijentire, "diže" referencu neadekvatnog i time već poluočekivanog indiskretnog neugodnjaka. Prštanje, pak, zagrižene rajčice, bujne grudi i drugi kratki kadrovi, vrlo su tehnološki čisti, zadržavaju, svaki od njih, i to ih čini skokovitim, uglavnom pravo na po jedan cijeli rečenični stih, a napetost nastalu kratkim rezovima, ometa sugestibilno, iako benigno, lakostilsko imenovanje stražnjice *dupetom*, kao i još jedan sugestibilnjak, naime komentar zguran u jedini dvorečenični stih pri kraju pjesme (na početku je dvorečenični stih upotrebljavan za ubrzano problematiziranje /de i re-kompetentiranje/ subjektnog Ja, već odrađeno kroz dva takva stiha, a oko

sredine pjesme se pojavljuje i trorečenični, zapravo i trorječni stih koji insertira snimanje, a to, dakako, pojačava svijest pisma na najbolji mogući način – aliterativnim ritmom). Dakle, Čegec isti postupak zadužuje prvo skinuti kompetenciju sa subjekta Ja, a zatim, nakon što je takav gest svoje odradio i nakon što je unutar teksta prepoznat, biva kontrastno refreširan za suprotni učinak. Prvi se puta, na početku pjesme, dvorečeničnim stihovima ukrade pravo gledatelju na jaču subjektnost, jer ojačava sama tehnika kratkih rezova, ritam se nameće, a zatim, na kraju pjesme, kada je postupak isproban i raskrinkan i zamijenjen dominatnim već opisanim jednorečeničnim stihom koji modliranom učestalošću dodaje očekivani rast napetosti jer vraća pozor na samu događajnu deskripciju, u dvorečeničnom se stihu zamalo gramatički vraća Ja. No ipak ne gramatički, nego samim izravnim komentarom:

...izrez na leđima spušta se do procijepa na dupetu.
dva procijepa se spajaju. točno po mjeri. ...

Taj *točno po mjeri* odjednom raskrinkava čitateljevu voajersku poziciju, netko još gleda osim njega, ne vidi/gleda više sam, netko mu još i kaže kako izgleda prizor u slici. Subjektura teksta, dakle, nije više mogla izdržati, a da ne izlane kako je upravo snimak došao do kraja. Uvaljen nam je suudionički lakat, koji je proizveo efekt otrijeźnjenja. Nakon toga mjesta, usprkos nastavku još triju jednorečeničnih stihova, skinuta je dižuća erotologova zadovoljština, prekinuta je obećavajuća deskripcija, te se

ostali deskriptemi čitaju kao prepričani, dapače premda vizualni – više ih se ne vidi, sluša, čemu pridonosi jedva uočljiva rimovalačka eufonija jatova na krajevima stihova. Pjesma završava rečenicom koja se razlijeva preko dva stiha i to posve hladi priču, jat početkom te dvostihovne rečenice nastavlja eufonijski uživati, a prizor se fokusira u pejzažni krupni plan faune, naime skakavca, koji je i zaleđeno tjelesno zrcalo skokovitog kadra, kao i apsurdizirani plan početnog Ja.

3.5. *Identitetna suvremenost*

Čegec stalno i visokozahtjevno piše poeziju provjere identitetne suvremenosti. Čegec je poput Rolling Stonesa ili Bore Pavlovića, uvijek znao snimiti najbolji album novo istraživane tekstualnosti, a na koncertu svoje nove zbirke znao izvesti *Satisfaction*, ili *Out of time*, ili *Pastel*, ali, činjenica je, to nije nužno uvijek bio njegov briljantni sentiš – pjesma *Crno*, objavljena ne samo u zbirci *Melankolični ljetopis* iz 1988. nego i u još barem desetak panoramsko-antologijskih izbora (i autora ovoga interpretacijskoga uvida)! Mogla je to uvijek biti i bilo koja druga pjesma iz Čegecova opusa, koji je jedan od najuzbudljivijih istražitelja konkretizma, erotologije, tjelesnosti i subjektne pokretljivosti, intermedijalnosti i pismovno usredotočene samoispovijesti, iz konstitucije tjelesnosti subjektne identitarne samoproizvodljivosti.

7. TIJELA U STILU MEDIJSKE KULTURE

0.

Šutljivih četvero u crnim, a ponekad i ljubičastim košuljama – dotada uglavnom viđanih na svakoj, nažalost, na početku trećeg milenija – već dvadesetak godina sve pustijoj, novoj kinorepertoarnoj projekciji friških filmova – jednostvno nije imalo izbora. No, pokrenuli su se tek kada je njihova šutljivost postala odgovor na kontekstne Riječi. I dalje su mogli uglavnom šutjeti, a kada su progovorili, bilo im je to čudno. The Strange.

U ovom je uvidu polilogizirati između (a) dvaju njihovih koncerata, (b) njihove webovske krono-biografije koju su na poziv za pomoć ovome close-pristupu (kao, dalo bi se neočekivano analogizirati**,** i svakome drugom netovskom surferu) dali na tekstualno zlostavljanje[209], (c) jednoga inozemnog & međunarodnog**a** kroatističkog znanstvenoga skupa u kojemu su djelovali te (d) jednoga multimedijskoga postava u kojemu će sudjelovati samo

[209] Na zamolbu, izravno su poslali materijale s webice, stoga ju je **(**www.thebambimolesters.com), inače izvrsno pripremljenu, praktično informativnu, logično poslaganu i uvjerljivo oblikovanu (i nagrađenu za to), ekstenzivno uvesti u tekstni dijalog.

sinopsisom (postav će i postojati samo sinopsisom[210], on će mu biti izvedbom samom)**,** što će ovaj rad performirati odmah sada**,** u nultom poglavlju. Dijelom matrice ovoga rada čitati je i (f1 i f2) dva autorska foto filma koja su na istom (poznanjskome) koncertu, iz one-hand kamermanskoga kretanja snimili pjesnik i kritičar Damir Radić[211] te multimedijalni umjetnik Ivan Faktor[212]. Prvi se odlučio na *potragu za subjektom* glazbene skupine kao i njihova samoga koncertnog prostora, a drugi na snimateljski tehnološki odgovor *posebnim kadriranjem apstraktnih detalja* – na njihovu sviračko-nastupateljsku strategiju totalno[213]

[210] Postav je dobio izvjesnu potporu Vijeća kulture Grada Osijeka u programima za 2006., ali je to nažalost daleko od potrebnoga, tako da je ovdje s užićem objelodaniti sinopsisnu izvedbu. Tekst.

[211] Naslovio ga je jednostavno *Poznan 2005*. Vidjeti u daljnjem tekstu zašto. Inače: DAMIR RADIĆ (Zagreb, 1966.) Pjesnik, esejist i filmski kritičar. Diplomirao je povijest i komparativnu književnost na zagrebačkom Filozofskom fakultetu. Pjesme objavljuje od 1989., a tekstove filmske tematike od 1990. u brojnim revijama i časopisima, od kojih je neke i suuređivao (Kontura, Kinoteka i dr.). suradnik je u Leksikografskom zavodu "Miroslav Krleža" na ediciji Hrvatski biografski leksikon i u Školskoj knjizi na projektu Leksikon stranih pisaca i djela. Nagrađivan i za filmske kritike (Nagrada 'Vladimir Vuković' Hrvatskog društva filmskih kritičara za 2004.) kao i za zbirke pjesama (Kvirin za 2003.). Neke pjesme iz njegove prve zbirke *Lov na risove*, 1999. objavljene su u Godinama i Godinama novim. Zbirka pjesama *Jagode&Čokolada* objelodanjena je 2002.

[212] Na posebnu moju zamolbu Ivan je Faktor priredio niz inserata koji skoro apstraktno kadriraju detalje, istražujući odnos svjetla i sjene te tame, a također ne izostavljaju i sofisticirani raster subjektnog portreta.

[213] Totalno, u smislu filmskoga pojmovlja, naime plana snimanja. Glazbena skupina TBM svira neelitni i pomalo kičerski tretiran žanr, međutim

komunikativnoga gitarizma. Bez priče, samo estetem koji refleksivnim riffom iznenađuje zbog žanra koji je izabrao!

Prije svega, retorično je pitati o tome je li tko barem kafićki primijetio da je strategijsko-označiteljska daska za te glazbene surfere u njihovu rođenom gradu i punkerskoj prethistoriji nekovrsnoga sisačkoga proizvodnog zajedništva osamdesetih, bila pripremljena kultnom avangardnom kazališnom skupinom *Daska*, koja djeluje još uvijek kroz

---

njihova kriptografija jedva uočljivoga postpunka/pa i noisea, kao podloge, ili tek kao obrisanih citata, konvertira svojevrsnu pop dimenziju ovoga žanra u nešto puno zahtjevnije. Međutim, dimenzija te pop-kičerske pretpovijesti također je njihovim iskustvom, a njega unutar filmskih planova možemo nazvati totalom prikaza sunčeva zalaska na neočekivano tugaljivoj plaži ispražnjenoj od preplanulih daskaša.

IVAN FAKTOR je rođen 1953. u Crncu, Hrvatska. Živi u Osijeku. Dobitnik brojnih nagrada za film i multimediju, u zemlji i inozemstvu. *Filmografija*: Papirnata gozba / Paper – Banquet, Zlatno tele 2 / The Golden Calf 2 (1975); Kirway Sv. Antuna Padovanskog / Church Fiest Of St. Anthony Of Padua, (1977); Prvi program / Channel One, Svodiči od grilaža / Little Sugar Vaults (1978); Ivan Faktor, Vlastimir Kusik, Marijan Sušac, Josip Alebić, Ravnoteža na tavanu OZ / Balance On The Garret OZ, Juke-box (1979); Autoportret / Self – Portrait, Eumig S 905 (1980); F DS- 40 W (1980/1981); 2F BB – 40 W; TV 31 – 1 MINIRAMA (1982), Kamera projektor I / Camera Projector I (1983), Tramvaj / A Streetcar (nedovršen / unfinished, 1985); Fritz Lang und Ich (nedovršen / unfinished, 1987); Das Lied ist aus (2002), Mörder unter uns (2004). *Videografija*: Video rad II / Video Work II (1981); Osijek, Petak 13. 9. 1991. / Osijek, Friday 13 th, Sept. 1991 (1991); Opća bolnica Osijek 1991. (Petak 13, drugi dio) / General Hospital Osijek 1991 (Friday 13 th, part two); Guards (1992); Ratni spotovi / War Clips (1992-93); Fritz Lang und Ich (1994).

hitovske dugovječnice kao i kroz, nažalost, tek povremene, nove stvari[214].

0.0. PLOHE PROJEKCIJA

Programski plan[215] (riječ je o multimedijskoj izložbi suvremenog hrvatskoga intermedijalog pjesništva naslovljenoj *Koreografija teksta*, koncipiranoj 2005. godine kao

[214] The Theatre Society DASKA, from Sisak, was established in 1976. It has achieved great successes in the world. For several years, the members of DASKA Theatre Society have tried to initiate the establishment of a professional theatre in Sisak. They repeated the initiative during the celebration of the 29th anniversary of the Society, and the 20th anniversary of the first staging of the "PIF, PAF, PUF" play, based on the plays of Daniil Harms, with interpolations from poetry of Majakovski. PRVI SLOJ: sedamdesete – repertoar, uglavnom temeljen na Brechtu i comedii dell arte. DRUGI SLOJ: Ova faza započinje 1979. godine izvedbom Mrožekovih Emigranata. TREĆI SLOJ: Osamdesetih godina Daska dobiva prostor u tadašnjem Pionirskom domu (danas Kazalište 21) i pretvara se u kulturni pokret raznolikih smjerova: LETVICE-pomladak DLAKA-dječje lutkarsko amatersko kazalište KLADA-udruženje klaunova DAFS-filmska sekcija DASKA-BEND-glazbena skupina ZMIJSKI UGRIZ MLADOG LAVA-glazbena skupina. Organiziraju se večeri poezije, gitarijade, koncerti, gledaonice filmova, slušaonice. ČETVRTI SLOJ: autorske predstave usuglašivača-vodiča, Mladena Merzela i Nebojše Borojevica. To su Vodnik Pobjednik 1981., Bajka o tri praščića 1982., Igor P 1983. PETI SLOJ: Povratak je ostvaren 1993. godine, kada se Daska odlučila odazvati na poziv Fringe Frisk festivalu u Edinburghu.

[215] Dokumentacijsko osvijetljavanje jednoga skoro neopaženoga bića iz korpusa hrvatskog pjesništva. S nekoliko različitih strategijskih kretnji ovo se interaktivno i rebusno radosno biće, izmicalo od svih ideologijskih narudžbi, ali se i samo mijenjalo ? začuđeno i poneseno svojim kodnim i genetskim sjećanjima – pa se svojom temeljno djetinjastom i dobrohotnom zaigranošću ipak uvijek čuvalo od novih mobilizacija. Pjesma Bore Pavlovića *Koreografija* (s prvom varijantom *Nacrti za ples*) iz 1942. ne/obavezna je partitura svim kasnijim čitanjima i pisanjima hrvatskoga poetskog plesa.

projekcija iz istoimene povijesne studije objelodanjene u nakladi Meandra 2003.) je sljedeći: prostor za pozornicu je dugačko poludvorište-polutrg ispred Kazamata. Pozornica naslanja leđa na južni kut dvorišta, a to osigurava marginološki subverzivan, odnosno pouzdan pregled, s minimumom mogućeg iznenađenja izvoditeljima i s potpunim iskušenjem prepuštenim primateljima. Plan je preduhitriti stanje u kojemu bi svi ostali bez riječi i stoga će nenametljivi dileri kroz publiku dijeliti – s idejom programske cedulje – neugledne roto-umnožence nedopuštenog, a ovdje i nepotpisanog covera skladbe *Ice & Pinewood Trees*. U unutrašnjosti Kazamata je kroz četiri sobe i vezivni hodnik postavljeno nekoliko desetaka uvećanja konkretističkih tekstova. Kroz prozore, ali i s krova izložbenog objekta, projektori preko dvorišnoga prostora "šalju" snimke pet izabranih radova (primjerice iz niza Boro Pavlović, Ivan Slamnig, Ivan Rogić Nehajev, Borben Vladović, Milorad Stojević, Branka Slijepčević, Zorica Radaković, možda ih i mijenjaju) s izložbe te ih upucavaju u visoka udubljenja koja se nalaze na zapadnom zidu dvorišta. Kao čisti, ali nejasno melankolični noise, između posjetitelja se programa-koncerta-performancea probijaju *Llinkt*[216], izvodeći umnoženu početnu sekvencu

[216] *llinkt***!** dance project, Zagreb, Croatia; www.llinkt.hr piše sljedeće: *"llinkt! dance project* is independent, cross media, collaborative, research orientated group of authors: Iva Nerina Sibila, choreographer, dance teacher and dancer, Katja Šimunić, theater director, writer and choreographer, and Ljiljana Zagorac, dancer and choreographer

Teksta koji pleše, dakle koreosliku iz "stvari" koja je cijelosno kokoreodopis ili konverzijski cover Malešove pjesme *Bez naslova*[217]. Plohe projekcija, pak, svjetlucavo su

---

Researches in dance art takes llinkt! into displacing dance from safe theatre space into unsafe urban locations, shifting dance towards other medias and arts (video, architecture, radio-play, computer animation etc.) Prema, dakle: www.llinkt.hr, 21. rujna 2006.
llinkt! dance project strives to open new grounds for development of dance and to promote dance art that is aware of its context, that feed from it and nourishes it.
llinkt! is dedicated to dance researches on specific location…".

[217] *WITHOUT TITLE, dance performance based on the poem by Branko Maleš, where the koreographic author is Ljiljana Zagorac, and the performer is Dusan Došenović, composer: Davor Rocco, with costume of Mirjana Zagorec.*
The inspiration for this choreography was a poem I came across and within one year I understood it in different ways. I tried to express the poem through sign-language and the dance inspired by sign-language. In my professional and private life I was somehow involved in sign-language for deaf people so I invited a deaf friend to participate as a performer in this choreography. Sign-language, because it's based on movement for me is very much connected to dance and on the other hand there is something magic and poetical in this language that is somehow connected to poetry in duration of 15 minutes.
Naravno, taj Malešov tekst nema naslov Bez naslova, nego je on pjesma bez naslova, a kada Llinkt to uvodi u svoju izvedbu, tada reverzibilno i Malešova pjesma dobija taj i dalje poluodsutni naslov. Llinkt su se dopisali, prostor je bio prazan, a The Bambi Molesters na sličan način izazivaju ideju lirskog roto-covera. Izazivaju dopisivanje na najpropusnijem mjestu, tamo gdje se nalazi nekakav otvor vokalno-slovnog traga, u skladbi Ice & Pinewood Trees, što je opsegom vrlo "rječita" stvar unutar njihova, recentno, pretežito nepjevanoga opusa. Zavidno se može primijetiti da je u sirenski zov odsuća ušao i Eckman i, ništa čudno, otvorio The Strange.

prašna film-rešetka koja se spram pozornice i koncerta *The Bambi Molestersa* nalazi pod kutom od 90%, i predviđeno je njihovo igranje sjenama posjetitelja koncerta – na tako prekidanim snimkama četiriju izabranih radova. Tlo dvorišta bi unaprijed bilo aranžirano kao poslije koncerta, sa zgnječenim plastičnim čašama, hrpom odbačenih opušaka i pobacanih praznih kutija Kenta. Po završetku koncerta i odlaska publike, očekuje se nestanak sveg toga smeća i zamjena s ostavljenim i odbačenim roto uvescima programskih cedulja.

Ni band ni konkretizam ne vole naraciju, često su atematični, ali se ne bave avangardnim destruiranjem priče nego melankolično istražuju najvažniji instrument svoje komunikacije-pustolovine, gitaru-slovo, a nezamjenjivo njeguju dekontekstualizaciju kao rano stanje dekonstrukcije. Oni naime, ruku na srce, također pomalo sjetno brbljuckaju, šale se, zasmijavaju, ali ne i smiju, nipošto ne ismijavaju, nego s punim ustima već ispričanih slika nejasno kažu: Vrijeme je za prostor.

Branko Maleš

x x x

usred noći otvorim prozor
uđe tišina
ja je namotam u klupko
vune
probodem svojim srcem

i pustim
na noćno more
kao poljubac
srce zalepršа 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[218]

1. ONI SU FILM

The Bambi Molesters su nedvojbeno film. Zaboravili smo točno naslove i glavne glumce, ali prizori bljeskaju i bezimeno iskaču, citiraju uzbudljive i pokretne slike. Sigurno je, TBM su brze pokretne slike, tonska koreografija, dekonstrukcija žanrovskog stereotipa.

1.1. *Naked*, DAMIR RADIĆ

Niz od dvanaest inserata iz dokumentarca Damira Radića zaokupljen je većim dijelom tjelesnošću udaljenosti, kojim, kao strukturom izvedbe na koncertu nastupa

[218] (iz zbirke pjesama Placebo, MD Zagreb / IC Otvorenog sveučilišta Osijek,1992)

basistica skupine. Ona na Radićevim insertima uglavnom stoji čvrsto u prostoru četvorke ili im se prostorno neupitno linka basistica ništa ne gestualizira što nije užiće svirke, tijela koncertnog zvuka, ili, pak, tehnička pragma (rad na kosi), i time šalje sam rockerizam tjelesan i ogoljen kao jedan intersubjektivitetni filmski *Naked*. Ukupnoj koncertnoj slici Skupine Radić se pošteno obraća na šest od spomenutih dvanaest zapisa – te otkriva punu pribranost na kumulativne eksplozive lijeve i desne te bubnjarske backupske konfiguracije prostora.

1.2. Istraživački Rad Na Melodiji – Uzbudljivo Autorsko Odgađanje, IVAN FAKTOR

Niz od šesnaest inserata, iz još nerežiranoga materijala, dakle iz velikoga paketa "rinfuznjaka" snimki s koncerta i drugih nekih kontekstnih prizora, eksperimentalnog sineaste i medijskoga umjetnika Ivana Faktora, i njemu je prvi sinopsis koji je radio za taj svoj, inače u jednoj prigodi nedvosmisleno najavljeni autorski rad. Taj je niz inserata i prvi zapravo autorski rad kojega potpisuje kao matricu izdvojivu iz rinfuze, poznatije pod imenom *uzbudljivo autorsko odgađanje*.

Ivan je Faktor također nekoliko inserata posvetio cijelom prostoru koncertnoga bića, uočio gotični potprostorni ton koji je nastao iz inkompatibilnoga susreta (to je u jednom insertu, no sa širim polutotalnim planom zabilježio i Damir Radić, te s donekle jasnim razotkrivanjem nadrealnoga ukupnog stanja slikovne stvari) crne surfer-

ske četvorke s velikim pozadinskim filharmonijskim orguljama. No, također je i Faktor izdvojio veći broj prizora iz pozicije Lade Furlan Zaborac. On ju, međutim, nije razotkrivao kao dio nečega ukupnoga (koncertnoga tijela skupine), nego je tražio toliko bliske tehničko-sviračke detalje, da su postali skoro apstrakcijom i time nenarativni, bez priče o nečemu… Dijelovi instrumenata, koje je hvatao sa svih četvero glazbenika, u Faktorovim su snimcima kompozicije svjetla i sjene, dapače – i samo malo nejasnoga – mraka, također su vrlo teksturno rahli i zrnati te otkrivaju i tehnološko ime svojega snimatelja, koji radi konkretan zapis bez nostalgije i posvete, nego iz svojega snimateljskog užića, jer zna da samo tako može očekivati postojanje primatelja. E tu negdje se šesnaest Faktorovih inserata počinje ponašati ne samo kao film nego i kao istraživački rad na melodiji (čitati je: na prostornom tijelu koncertnoga nastupa Skupine).

2. INTERPRETATIVNO INTERPOLACIJSKI JA

Ovaj je interpolacijski sastavak namjera upućivanja riječi poetici koja je uglavnom bez riječi[219]. A to, što poštujući dominantne (dakle, ne isključive) žanrovske odrednice surf-glazbe, glazbena skupina *The Bambi Molesters* nije sklona doslovnoj upotrjebi riječi, ne znači da njihov sadašnji rad, naime onaj star desetak godina, ne poznaje iskustvo skladbi koji sadrže i vokalnu izvedbu i sastav-

[219] Usp. u podrubnici no. 8.

nicu. Dapače, ta se glazbena skupina sjeća. Ja osobno ne, ne sjećam se njihove ranije proizvodnje u kojoj su navodno njegovali vokalnu dionicu, a spominju je ponekad, pa i često, i u razgovorima, i u interviewima! Ukratko, nisam slušao njihove skladbe iz te faze kada su imali veći broj vokalnih stvari.

Čuo sam ih, ovakve kakvi jesu, po prvi put, negdje usput, prije pet godina, ali bez podatka o kome je riječ, te sam medijskome kritičaru Goranu Pavoševiću pokušavao opisivati što sam čuo i zainteresirao se već kada sam od njega čuo kako se zovu[220]. Nad podatkom odakle su, nisam htio ništa dramiti. Taj neobičnjak nije za hrvatsku rock-scenu tako osobit, a da bi se trebalo oko toga pretjerivati. Naime, tko je sve i u kakvim žanrovima stvarao[221] u Vinkovcima, primjerice, pa što? Ili, nešto suprotno, zašto iz trostruko većeg Slavonskoga Broda, metalskoga i industrijskoga, nikada nitko (kao cijelosni band) nije došao nikamo, ni u kojem žanru, osim u žanru odustajanja? Što ćemo s tim pitanjima? Uostalom, pitanja će biti i drukčijih. A na samo šire kontekstnu neobičnost ipak je još jednom se, malo dalje, vratiti.

---

[220] Tih sam dana koncipirao i pripremao adiznijevski dječji igrokaz, i odmah mi je svjetlucnula ideja da ih pozovem/o raditi glazbu za taj komad, ali je upravo njihov bliski suradnik iz neke osamdesetaške punk-faze, redatelj toga igrokaza, Siščanin Jasmin Novljaković, upozorio da su oni toliko prezauzeti da je vrlo malo izvjesna suradnja koja je trebala gotove songove kroz svega mjesec dana.

[221] Ili još uvijek stvara – podsjetio bih na hip-hop-trash-death-toon skupine *Septica*!

2.1. ČUDNO, ALI NEMAJUĆI KAMO

Recimo, zašto je njihov jedini manje-više otvoreni odbijenac, negativni stav u razgovorima s članovima skupine, a vezano uz recenzije njihova djelovanja, s izvjesnom tvrdnjom o njima (odnosno o produljenoj njihovoj novoj skupini *The Strange*) kao "hrvatskom izvoznom proizvodu"[222]? Itd. No još je o tome osvjetljavati dalje, a možda i kasnije, i slagati se i ne.

Već koji dan kasnije, poklonio mi je Pavošević *Sonic Bullets*, te sam sljedeća tri ljetovanja zaboravio u cd

---

222 (...)Teško se odlučiti za ton kakvim bi trebao završiti ovakav tekst. Pesimizam ili stoicizam nude se kao posve validne opcije – u statusu i proizvodnim mogućnostima "progresivnih" glazbenih snaga u Hrvatskoj nije se u posljednjih četvrt stoljeća promijenilo gotovo ništa. Struktura publike, kritike i glazbene produkcije mijenja se sporo i mučno; bljeskovi genijalnosti, dakako, postoje, i to na svim poljima, ali ključni problem ostaje kontinuitet, bez kojega je posve jasno zašto neki fenomeni nisu održivi čak niti na domaćoj sceni (da ne govorimo o njihovom "izvoznom" potencijalu, koji se realizira sporadično, nasumično, te u pravilu jednokratno ili dvokratno).
S druge strane, takva situacija nameće vrlo stroga pravila igre. Kreativan glazbeni rad gotovo nikome nije "isplativ", pa jedini kriterij opstanka – bilo u smislu dugovječnog djelovanja, bilo u smislu dokumentacije svojega rada i bježanja od ždrijela zaborava – predstavlja samo i jedino iskren, samosvrhovit entuzijazam. To je, međutim, vjerojatno i najbolje tlo na kojem ideje mogu nastaviti rasti i razvijati se: jedini prostor iz kojega se možda mogu ostvariti skokovi koji će jednostavno zaobići cijelu klaustrofobičnu situaciju kakvu smo ocrtali, te nekim posve novim putem uspostaviti okvir prezentacije kakav mnogi projekti u Hrvatskoj itekako zaslužuju i već dugo čekaju. Luka Bekavac završno pripominje u eseju *Pop glazba nulte godine (II)Post-rock, elektronika i "stanje nacije"* objelodanjenu 2005. u panorami hrvatske kulture *Widzieć Chorwację.*

playeru isključiti ili zamijeniti taj sofisticirano gitareskni zapis, a sa sedmogodišnjom (pa osmo-, pa deveto-) sam kćerkom crikveničkim plažama, kao i kolovoškim osječkim Sjenjakom, pjevušio bezrječni hit *Double Danger*. To je bila "naša stvar", dok smo, s druge strane, također nekako bez riječi, samo pozorno magnetizirani, intimno, preslušavali desetke puta vraćanu *Ice & Pinewood Trees*. I meditativno upadali u tu nadrealističku bass-laganišku pretvaranu u nesmotreno i predaleko odmičući napuhanac s nepoznatim spavačem, koji oniričkі jasno zna kamo ide. Nemajući kamo. Tako su TBM izložili svoju putovnicu "tamnog zvuka".

A primateljevo je užiće pokušati bez imalo nostalgije uključiti svoje filmsko-glazbene pretraživače sjećanja i postaviti njihov glazbeni znak u prostor kao medij prijenosa.

Malotko unutar postmoderne pismenosti početka trećeg tisućljeća nije makar ciljani, ali svakako praktikantski surfer, naime internetom, no tu sklisku označiteljsku dasku nije sada zlorabiti za dva surfanja kao model jurnjave za igrama podudarnosti, ali je barem ustvrditi da netovsko otvaranje recepcije glazbenog rada ovdje predmetne skupine skoro izgleda neomeđeno, uglavnom se nakon nekoliko stotina webica ne čini da ima kraja, pošto broj od 90100 stranica, na dan 20. rujna 2006. nije nešto što je osobito usmjeravajuće privlačno na daljnju istragu. Stoga odustajanje ima biti u individualizirajućoj primateljskoj odluci. Preskočiti medij.

Primjerice Cicely, Alaska, je možda preočekivana referenca za Sisak, Hrvatska. Jedno malo, lokalno suburbano biće, u kojemu se može surfati po svemu, ali beskopromisno i bezkompleksno neskriveno, šetajući predvečer prostorom svojega konkretnog prostora.

Ni u jednoj međunarodno objelodanjenoj informaciji o The Bambi Molestersima nije izostavljen točan podatak o mjestu s kojega dolaze. Nije to, navođenje podatka, nimalo neobično, ali je sam podatak neočekivan, jer ovo su surferi koji dolaze s kopna[223], premda malotko od inozemnih tragača može taj podatak prepoznati, tako isfokusiran, no već i sama Hrvatska je u tome neočekivana, premda ima cijeli niz nesretnika koji skladaju uz more i kojima bi bilo bolje da izostave tekstualni nastup jer ionako ne znaju jezik. Ili samo da izostave. Hotelski bi pop time bitno dobio na vjerodostojnosti.

[223] "Istina je da je surf obično kalifornijska stvar, ali činjenice ponekad tvrde suprotno – neki od najboljih svetskih surf bendova dolaze iz dubine američkog kontinenta. Recimo, Trashmen su bili iz Minnesote, a Astronauti iz Bouldera u Coloradu. A ponekad ne treba putovati preko okena: jedan od najboljih surf bendova današnjice dolazi iz Siska, mesta oko 50 kilometara udaljenog od Zagreba. Oni su – The Bambi Molesters i sviraju ubitačnu mešavinu klasičnog surf-gitarskog stila Dicka Dalea i retrošpijunskih soundtrackova." Tako piše Igor Čoko u Popboxu, e-magazinu za popularnu kulturu.

3. JESU LI ONI SAMO SONIC ILI I SONIC YOUTH? ČEGA SU EXPOZITURA?

Pitanja su sljedeća: jesu li TBM hrvatski Sonic Youth, ili su samo najbolji svjetski surf-band? Je li to pitanje ili su dva?

Zašto se Dinku Tomljanoviću ne bi sviđalo tapkati po tvrdnji da su ono prvo? Čije on onda gitare sluša i intertekstira? Poštuje li, barem, Zeppeline koji su također upotrebljavali nepoznati audio-instrument na kojemu on povremeno legurira svoje koncertne izvode?

Dakle, serija *Northern Exposure* (*Život na sjeveru*) koja je svojevrstan lighterski *Twin Peaks*, ovoj je glazbenoj skupini referenca – neupitne proizvodne – pouzdanosti, na koju se, doduše u doslovnom smislu, ne pozivaju, ali ju izazivaju. U tim serijama ne živi ironija, tako da znanje o svojemu lokalitetu nije ograničenje nego sloboda: pite, kave i informacije za šankom, šetnje neomeđenim, ali i poznatim prostorom. Jasno, povezujemo i uspoređujemo fikcijsko i fakcijsko, ali u slučaju fakcijskoga, glazbenoga bića, njihov glazbeni estetem mijenja adresu signalizira ne-mjesto, odigrava s problemom adrese igru usporedivu onoj iz *Norther Exposure*. Pitanje je, dakle, snimaju li svojim glazbenim radom ovdje predmetni glazbenici zapravo dokumentarni film o Sisku? Projekcija se okrenula: upravo institucijski Sisak je snimio *The Bambi Molsters* kao svoj film, dodijelio im je primjerice nagradu Grada, a oni su, kao nesudionici cinizma i ironije, tu nagradu i primili! 2002. Riječ je o *Priznanju Grada Siska* za

poseban doprinos grupe The Bambi Molesters na području glazbenog stvaralaštva[224].

4. RENOVACIJA
+ PRVI DIJALOG S WEBOVSKOM KRONO-BIOGRAFIJOM

Les Baxter, Mickey Baker, Arthur Lyman, Quincy Jones, Scott Walker + Ennio Morricone + renoviranje surf rock glazbe, neke su od natuknica, kojima se – nakon surfanja po podatcima o glazbenoj skupini The Bambi

[224] Nagrade i priznanja i inače im nisu rijetke:
2004. Dokumentarni film "Backstage Pass" dobitnik Porina za najbolji video program
(Radislav Jovanov Gonzo)
2004. Nominacija za "Zlatnu Kooglu" - najbolji nastup uživo
- najbolja web stranica
2003. Dobitnici Porina za:
najbolju instrumentalnu izvedbu – "Gun for Ringo"
(The Bambi Molesters)
2003. Crni Mačak – nominacija za najbolji video – "Chaotica"
2002. Dobitnici Porina za:
- najbolju instrumentalnu izvedbu – "Sonic Bullets – 13 From the Hip"
(The Bambi Molesters)
2002. Dobitnici Crnog Mačka za:
- album godine – "Sonic Bullets – 13 from the hip"
- najbolji omot albuma – "Sonic Bullets – 13 from the hip"
- najbolja produkcija albuma – "Sonic Bullets – 13 from the hip"
2002. Zlatna Arena – glazba za film "Prezimiti u Riu" u sklopu koje se nalazi i pjesma "Prezimiti u Riu #1"
2000. Porin - nominacija za najbolju instrumentalnu izvedbu –"Intensity"
- nominacija za najbolji album alternativne glazbe – "Intensity"
1998. Crni Mačak - nominacija za najveće rock – nade
- nominacija za najbolji omot albuma – "Dumb Loud Hollow Twang"
1996. pobjednici festivala alternativne glazbe "Art & Music Festival" u Puli

Molesters – može zabavljati, kako bi se upotrebljavale riječi za pristupiti njihovim dionicama u suvremenoj glazbi.

Još jednostavnije i produktivnije bi bilo početi od *energičnosti* kao stilske značajke, te onda ju braniti iz sve snage od brojnih referenci, zapravo ju nastojati što je brže moguće odrediti kao bavljenje prostorom i događajem u prostoru kojega se ispunjava i snima istovremeno. Jer, Bambi Molesters i otvaraju prostor, i bave se njegovom konfiguracijom. Taj potonji gest je gest iskustva i/ili svijesti. Oni, naime, znaju što rade. Znaju kamo ulaze i tko je prvi počeo, ali uvijek *opet* započinju glazbenu gužvu jer ih zanima gdje je slika koju su već vidjeli i čuli. Gužva zadobiva uvijek svoje junake i žrtve, pa, bez obzira na citatnost – energija traži svoj novi potpis. Moglo bi se citatno reći da oni sviraju citatno, ali tada treba pozorno i ne prebrzo odlučiti što je za prepoznati kao smjer iz kojega uzimaju citate.

Međutim, stoga, možda je produktivnije krenuti od njihova produljena rada u sklopu glazbene skupine The Strange. The Strange (Chris Eckman +Bambi Molesters + Scott McCoughey/subR.E.M.)[225], je skupina koja svoj

[225] O glazbenoj skupini *THE STRANGE / Nights Of Forgotten Films* (Dancing Bear, 2004.)**,** odlučuje pisati ponajbolji hrvatski fanzinski rock kritičar, Goran Pavošević, gdje zapravo postavlja i teze i filmskim izvorima i uvirima toga banda, postavlja i tezu o sastavnom dijelu njihova rada kao neodvojiva od TBM, a napominje, u tri zadnje riječi, i neku vrstu potvrde da mu je taj rad, The Strange, poticajem misliti o načinu hrvatske strategije na putu prema svom ionako već ostarjelom kontekstu, kojoj strategiji, međutim, skoro redovito nedostaje mudrosti u izboru inozemnog dioničara, što ovdje napokon nije slučajem. Pavošević piše:

prvi dosadašnji album naziva *Nights Of Forgotten Films*.

Ako se mene pita, karijera Chrisa Eckmana ima smisla samo po kriterijima zakona velikih brojeva. Točnije, ako se iz gomile objelodanjenih pjesama izluče samo one kojima je doista zavrijedio svoje mjesto pod milosrdnim rock suncem. Takvih ima, nesumnjivo. Eckman je snimao puno i često, pod različitim firmama, stvorio je neke iznimne ploče (pr. "New West Motel" i "Setting The Woods On Fire" The Walkabouts, "Swinger 500" Chris & Carla), no bilo je tu i puno kuruze, ponavljanja i praznog hoda. Ono što je postalo nepisanim pravilom mojega druženja s Eckmanom jest činjenica da me znao iznenaditi upravo onda kada sam digao ruke od njega (što je bio slučaj sa spomenutim krasnim albumom "Swinger 500" Chrisa & Carle, jednim od posljednjih njegovih bljeskova nadahnuća). The Strange (Chris Eckman +Bambi Molesters + Scott McCoughey) su se pojavili u vrijeme kada sam Eckmana otpisao. Doista me nije zanimalo što radi, prepustio sam njegovo ime boljoj i ugodnijoj prošlosti, pa vjerojatno ne bih niti žurio nabaviti album "Nights Of Forgotten Films" da nisam nazočio povijesnom, epohalnom itsl. nastupu The Strangea u prostoru starog osječkog kina Slavija, 10. lipnja ove godine. Prodrman briljantnim koncertom (čijom je središnjom figurom umalo postao stari Young Fresh Fellow/Minus 5/R.E.M.-ovac Scott McCoughey!) već idućeg jutra držao sam svoj primjerak abuma u rukama. "Nights Of Forgotten Films" u živo je zvučao moćno, nabrijano, voluminozno. U sobnoj inačici, on je zavodljivi komad rock intimizma par exellance! Eckmana prate The Bambi Molesters, naši majstori svirači! Našli su se na pola puta. Dalibor Pavičić i društvo čvrstom i pouzdanom svirkom amortiziraju Eckmanovu "predvidljivost" (ovo treba shvatiti uvjetno, ja npr. jako volim "predvidljivog" Neila Younga, a Eckman je ovdje baš onakav kakvog ga poznajemo, ali nadahnutih, prokrvljenih pjesama). Molestersi su svojom zadnjom, najboljom i u svijetu hvaljenom pločom "Sonic Bullets/13 From The Hip" pokazali kako znaju stil (surf rock) krotiti emocijama. Duh, ozračje i osjećajni intenzitet s tog sjajnog albuma, da se osjetiti i na prvijencu The Strangea. Pjesme "Night Of Forgotten Films" i "Comin' Undone" (pseudo-filmska "vožnja" a la Morricone/Calexico), "These Lies" (fina twangy balada) ili "Run With The Hunted" (žestica koja vuče na rane The Walkaboutse) zapravo su izgubljeni sinopsisi za jednu gorču i oporiju inačicu Jarmuschova filma "Noć na zemlji". I kada smo već kod filmova, na ovom bih se mjestu rado sjetio jednog nezaboravnog filmskog finala – "čini mi se da je ovo početak jednog divnog prijateljstva". Diskografskog, dodao bih.

(p.s. kako je izdavač albuma naš zagrebački nakladnik "Dancing Bear" i kako je ključ za njegovo dešifriranje sjajna svirka naših Bambija, grupi The Strange želim na kraju slijedeće – da im zaživi ona poznata narodna : "kupujmo hrvatsko"!)

goran pavošević_____ _____www.hombrezone.com; 29.06.2004.

Taj podatak sugerira da je najosjetljivija zaliha njihovih citata iz jedne druge umjetnosti, dakle ne nužno i prvotno iz glazbene žanrovske povijesti. Oni sviraju i skladaju, konvertibilno i konverzijski napisano – filmove. Najbliži ključ za osloniti navedenu tvrdnju je, dakako, u albumu njihove produljene skupine *The Strange*, ali već i imena skladatelja i glazbenika koje Dalibor Pavičić voli spomenuti, a ovdje su ispisana na početku eseja, redovito otvaraju smjerove prema svojevrsnim sudbinama filmske glazbe.

The Bambi Molesters[226] *je grupa nastala pod utjecajem garage i surf klasika 60tih godina. Prve demo snimke grupe snimljene su 1994. godine, a prvi objavljeni album "Play Out of Tune" je objavila nezavisna izdavačka kuća "Listen Loudest" iz Zagreba, 1995. godine. U to vrijeme postali su jedno od značajnijih imena hrvatske underground scene, te osvojili naslov pobjednika alternativnog festivala "Art & Music" 1996. godine u Puli*.[227]

[226] THE BAMBI MOLESTERS
Dinko Tomljanović - gitara
Dalibor Pavičić - gitara
Hrvoje Zaborac - bubnjevi
Lada Furlan Zaborac - bas
[227] Prema: www.thebambimolesters.com; 14. rujna 2006. u 13.43.

5. NAZIVIMA SVIRAČKIH GESTA + DALJNJIM DIJALOZIMA S WEBOVSKOM KRONO-BIOGRAFIJOM

Velik broj njihovih pjesama odmah će imati imena prema mitskim toposima surf-kulture, ili, pak, prema manje-više metaforičnim nazivima sviračkih gesta i tehničkih rješenja, pripadnih surf-glazbi. Tako se najavljuje nedvojbena žanrovska svijest, odčitava se opušteni strategem: odmahnuće škvadri s plaže da pojure za njima jer dolazi njihov veliki i intenzivni val. No, ostaje vidjeti tko sudjeluje u nadolazećoj slici, u valu koji raste i klizi. Tko je u legendarnom prizoru promijenio cast, a da to slici nimalo ne škodi?

Prvi službeni studijski album, "Dumb Loud Hollow Twang" 1997. je objavila hrvatska nezavisna izdavačka kuća "Dirty Old Town". Kompletan album, svih 15 autorskih pjesama snimljen je u nevjerojatna 3 sata. Album je producirao legendarni kalifornijski DJ Phil Dirt, i isti je kasnije licencno objavila njemačka izdavačka kuća "Kamikaze Records".

Na prvoj dodjeli novinarske rock nagrade Crni Mačak 1998. godine, The Bambi Molesters su s tim albumom bili nominirani u kategoriji novih rock nada i najboljeg omota.

Oni brinu, vrlo ozbiljno, o detaljima medijskoga nastupa, ali se ne igraju ekstravagancije i ekscentričnosti ne-

go koncertantno pokazuju tko su, a studijski pozorno biraju suradnju i iskorištavaju i najmanji kvalitetan prostor za intenzitet.

Čak je rijetko naći u njihovim, ne tako rijetkim intervjuima i razgovorima bilo kakve antagonističke geste, avangardizma pod svaku cijenu, naglašavanja neobičnosti i drukčijosti. Oni radije neironično i vrlo sofisticirano opisuju svoje svirke, uzore i oslonce, rutinski i nenametljivo ekspliciraju školu interteksta, a nastupaju u jednostavnim crnim i ljubičastim opravama. Nisu upali u šablon uspješnih autora koji se prenemaganjem čude pred recepcijskim pristupima njihovu radu, e ne bi li doznačili svoju pseudoinfantilnost, odnosno neku vrstu podilaženja "jednostavnom" primatelju. Kao, mi samo izađemo, sviramo i to je to! TBM vrlo jednostavno ukazuju na neke svoje primarne slušaonice, na ono što su primili kao materijal, a znaju reći i što je to što rade kao output!

6. PAMET HRVATSKIH GITARA + RITAM ŽENSKOGA SUBJEKTA U DISTANCI

U isto vrijeme grupa započinje s nastupima u gradovima zapadne Europe, a predstavljajući hrvatsku rock scenu, sudjeluje u stvaranju novog, pozitivnog imidža Hrvatske u svijetu nakon rata, i približava Hrvatsku žarištu svjetskih glazbenih događanja.

Na koncertima izlažu užiće svirke, lijeve i desne gitare Dinka Tomljanovića i Dalibora Pavičića lebde i

sporo, ali gusto sinusoidno plešu, strateški slowerski, te se smjenjuju u feedback igrama s magnetno izazivanim pojačalima.

6.1. ZABORAC-SEKCIJA

1999. godine The Bambi Molesters potpisuju ugovor s izdavačkom kućom "Dancing Bear" iz Zagreba, koja im objavljuje drugi album pod nazivom "Intensity!". Ovaj je album licencno objavila ista njemačka izdavačka kuća, "Kamikaze Records". Oba spomenuta albuma bili su pozitivno recenzirani u svjetskoj glazbenoj štampi, a energični nastupi uživo grupe The Bambi Molesters pomažu im priskrbiti reputaciju jednog od najboljih i najoriginalnijih suvremenih surf grupa. Album "Intensity!" je bio nominiran za hrvatsku nacionalnu diskografsku nagradu Porin 2000. godine.

Ženski subjekt u središtu slike koncertnoga banda, odnosno Zaborac-linija kao ritam sekcija… Lada Furlan Zaborac, naravno – svakome tko drži do osnovne basgitarske rock-pismenosti, citira Kim Gordon, a malo se koji internetovski fan banda zaboravio hvaliti prepoznavanjem toga linka.

U godinama koje slijede, The Bambi Molesters su održali brojne nastupe u Sloveniji, Austriji, Njemačkoj, Italiji, Mađarskoj, Španjolskoj... nastupajući s grupama kao što su The Cramps, Man or Astroman?, Chrome

Cranks, Flaming Sideburns, a u srrpnju 1999. godine po prvi put nastupaju kao predgrupa grupi R.E.M. na njihovom koncertu u Kopru u Sloveniji.

Pjesme s oba albuma redovito se emitiraju na američkim (KFJC, KFAI, KXLU,WREK, WHUS) i britanskim (BBC RADIO 1) radio postajama. Njihova pjesma "CAlphaE" uvrštena je u originalni soundtrack američkog filma "The Treat" (Paklena Torta), režisera Jonathana Gemsa (scenariste filmova "Mars napada" i "1984").

TBM-ova je intrumentalna žanrovska imanencija naprosto poziv dopisivanju filmskih znanja. Poziv dopisivanju je i izazvao ideju, uvodno izloženog, multimedijski mišljena sinopsisa s početka ovoga rada. Bambiji distribuiraju scenarij ili partituru samu, no više prema prizoru no vokalnom dopisu. Nema Naratora, samo surfajuća, odnosno klizeća subjektna konstitucija. To upozoruje na pitanje naracije. Pošto je oni nemaju u vokalnom zaduženju, osim iznimno, i osim u najranijim radovima koje nikada nitko nije čuo, ali su sisački *Daskaši* (to je značajna produkcijska činjenica i unutargradskoga tekstualno kulturnog daskanja i dvadeset godina prije ovih, ovdje predmetnih, glazbenih surfera!!!) o tome pričali, onda – naracija navraća kroz istraživačke dijaloge lijevih i desnih gitareski, dok im ritam sekcija vodi mirnu glavnu riječ. Zapravo je za problem detronirane naracije nova surf-glazba besprijekoran prostor. Kodificirano je u surfu da je ritam sekcija apsolutni vladar jahačkog kretanja, a

gitara ili gitare nešto, presimplificirano napisano, havajski ili brbljuckajući ukrašavaju. No, TBM imaju prejake i prepametne gitare, a da bi samo ljuljuškali krijeste na valovima. Oni, gitaristi, i te kako dižu visoka i puna tijela zvukavala i to je možda i izvorni TBM pronalazak, koji je, paradoksalno, oslobodio i stilogeni značaj manirizma ritam sekcije, te ga povremeno puni i tematskom, ali i subjektnom konstitucijom. Biće skladbi se javlja iz ritma, u tome je nenametljivo i ne brblja.

Glazba Bambi Molestersa uvrštena je i u video filmove ("Cross Cuts" Tonix Pictures-a i Dragonfly BMX video programa). Tri pjesme s njihovog prvog albuma tvore soundtrack slovenskog filma "Barabe" (Produkcija:Viba film)

U prosincu 2001. godine Dancing Bear im objavljuje treći album, "Sonic Bullets: 13 From the Hip". Album je snimljen u kolovozu, a deset mjeseci kasnije, u lipnju 2002. godine licencno ga objavljuje londonska izdavačka kuća ACE Records kao novi naslov njihove podetikete Big Beat. ACE Records je time uvrstila The Bambi Molesters među velikane svjetske glazbe koje ona izdaje poput Isaaca Hayesa, Theloniusa Monka, The Crampsa, The Sonicsa i mnogih drugih.

Tragično živahni Lux Interior jasno će reći tko je najbolji u svjetskoj surf glazbi: TBM. A pošto više odavno nemamo razloga patetično bjednikovati nad njegovom smrću, onda uzmimo taj živahni iskaz zdravo za gotovo.

Uostalom, koliko smo surfera odslušali. No, *Dan velikih valova* smo gledali devet puta. Devet i pol.

Na ovom albumu gostuju Peter Buck (R.E.M.), Scott Mc Caughey (MINUS 5, YOUNG FRESH FELLOWS, R.E.M.) frontmen WALKABOUTS-a Chris Eckman, američki kantautor Terry Lee Hale, i Speedo Martinez, pjevač finskih garage rockera THE FLAMING SIDEBURNS. Album je producirao Edi Cukerić, masterirao ga je Ed Brooks (RFI/CD Mastering, Seattle, USA). 2002. godine ovaj album je osvojio nagradu Porin za najbolju instrumentalnu izvedbu, te tri nagrade Crni Mačak – za najbolju produkciju (Edi Cukerić), najbolji omot (Ivica Baričević), te za album godine.

Oni intenzivno eksponiraju svoje medijske sastavnice, dapače na konkretan, tvaran, jasan i nemetaforičan način sviraju i razsviravaju samu svoju formu, žanrovsku strategiju, što se ponajbolje vidi iz imenovanja pojedinih skladbi ili albuma. Naime, ti su naslovi često ili tehnike sviranja, ili tehnološka koncertno-svirački rješenja, ili, pak, skraćeni opisi skladbenih stanja.

Uslijedile su promotivne turneje u hrvatskoj i inozemstvu. Album je dobio pozitivne kritike u nekoliko svjetskih glazbenih časopisa poput MOJO magazina, UNCUT magazina, te Pitchforkmedia. com. Time su The Bambi Molesters postali jedna od prvih grupa ne samo iz Hrvatske, nego i iz ovog djela Europe, čiji su rad pozitvno recenzirali vodeći glazbeni kritičari.

U veljači 2002. godine Bambi Molesters odlaze na Novi Zeland kako bi nastupili na prestižnom "New Zealand Festivalu". Jedan od njihovih 6 nastupa održanih u Wellingtonu tonski je zabilježen, te kasnije emitiran na nacionalnom novozelandskom radiju, prilog o grupi objavljen je i u središnjoj informativnoj emisiji novozelandske nacionalne televizijske kuće. Uz najveća imena svjetske kulturne scene (poput Bečke Filharmonije) The Bambi Molesters su bili jedini predstavnici rock glazbe te 2002. godine.

6.2.1. OSJEČKI FILM

Slušani su, s gledanjem, pripomenuti je, u Osijeku, samo dvaput. Jednom neposredno nakon *Sonic Bullets*, kada su na osječkom ljetnom programu, pred STUC-om svirali za oko 2000-3000 tisuće ljudi, koji su se, zapravo, gle koincidencije, tamo našli, većim dijelom, jer su došli uhvatiti bolje travno mjesto za besplatno gledati *The Matrix* – no nije jasno koji dio – na vodenom mega platnu smještenu odmah u bočnoj ravnini, u produžetku uz koncertnu pozornicu. I događalo se nešto jakojako lijepo: filmska predudešenost, s kojom su gledatelji došli, neumoljivo ulovljena u koncertnu omču koja se i raširila i zategnula. Scenarijski je bilo vidljivo da su te večeri i sami svirači bili pred neočekivano velikom publikom, ali je i publici foršpan za film došao u neočekivanom preformativnom obliku: kako se kasnije, na drugom koncertu već i znalo – voluminoznim zvukom i istraživačkim, a

nenametljivim soničnim zvečkama, dvojice bočnih gitarskih mahera. Nipošto pobočnika, oni su, naime, četverac bez kormilara, svako je njihovo sviračko biće – jaki i reprezentativni[228] fragmentni subjekt. Mora se jednostavnije napisati, daskaš koji kliže skupinski, možda na zajedničkom valu, ali uživa i za sebe, i za zajedništvo.

Iste godine nastupaju i na najvećem srednjoeuropskom glazbenom festivalu u Budimpešti "Pepsi Sziget Festival".

2002. soundtrack filma "Prezimiti u Riju", kojeg je u cijelosti komponirao Dalibor Pavičić, nagrađen je Zlatnom Arenom za najbolju filmsku glazbu, a pjesma "Prezimiti u Riu #1" u izvedbi The Bambi Molestesa čini dio tog soundtracka.

Tijekom 2003. godine The Bambi Molesters provode uglavnom održavajući turneje i nastupajući. Nastupaju u Njemačkoj, Italiji, Švicarskoj, Španjolskoj, Austriji, Sloveniji, Hrvatskoj... Jedan od tih nastupa bio je i "Orange Blossom Special" – festival najpoznatije njemačke nezavisne izdavačke kuće "Glitterhouse".

Ovaj je uvid, tezno i uvodno, poliloška skladba koja nastoji stizati s nekoliko strana u prostor reflektiranja učinka TBM. Moje osobno iskustvo s dvaju njihovih koncerata, jedna je vrpca. Nakon davnoga osječkog koncerta,

[228] Reprezentativan i za umijeće sviranja na svojemu instrumentu, ali i za projekt cijelosne skupine.

prije nekih pet godina, u tu se vrpcu nadopisao nastup Skupine na Danima hrvatske kulture projiciran u studenom 2005. iz programa međunarodnoga znanstvenog skupa *Modernitet druge polovice dvadesetoga stoljeća, hrvatski postmodernitet*, a izveden u poljskom najzapadnijem sveučilišnom i županijskom središtu, gradu Poznanju.

6.2. POSTMODERNITET

Dakle, jedan je veliki kroatistički znanstveni skup, oblikovan izvan hrvatskih granica sa sudjelovanjem preko pedeset znanstvenika iz Poljske, Hrvatske, Australije, Austrije i Makedonije te Mađarske, kao sastavnicu svojega pogleda na hrvatsku suvremenu kulturu, izveo jedan, kako se nabrzinu može reći, "avangardan program". Energična doktorica Krystyna Pieniążek Marković, vrhunska znalica hrvatskoga jezika i književnosti, kao i autoritetni prof. Bogusław Zieliński, su izvedbom toga programa doista potpisali, kako je netko rekao, nastup poznanjskog centra za hrvatsku bajku. TBM su nesumnjivo bili izvrsno izabran soundtrack za taj programski "film" inozemne i osječke kroatistike.

Može li se onda još opravdano pitati kakvi su širi komentari poljske publike na hrvatsku kulturnu ponudu? Naime, da vidimo što je TBM-ima bilo programskim i recepcijskom kontekstom, ili, puno preciznije – tekstom.

Evo, primjerice, bez reda, fraktalski bilježeno: Tom Gotovac i Ivan Faktor su ih digli na noge, postmoderno pjesništvo dirnulo i iznenadilo na upravo jedan starinski

način, zapis nastupa *Llinkta* već dignut na portal *http:// win-studio.com/photos/ples*, Matakovićeva je izložba rasprodana i seli zapadnom Poljskom u još dvije galerije, a u kafićima poslije ponoći moglo se zaustaviti zatvaranje lokala ako u zadnji tren, prije zaključavanja vrata, viknete da ste iz Hrvatske, na što osmjehnuto osoblje zastaje, širi vrata i pita: poetow?, rockow?, filmow? – come on!

Možemo se onda još i pitati jesmo li zadovoljni medijskom podrškom?

Odgovor je samo čisto zadovoljstvo, svi su programi danima prije izvedbe najavljivani u dnevnim novinama, tjednim tiskovinama ponude grada, radijski i tonski praćeni Bambi Molestersima, s nekoliko TV-spotova, a svaki je dan hrvatskoga bivanja tamo bio i najavljen u dnevnom tisku i ispraćan komentarima dva dana kasnije, što je podupro iscrpan press-klipping koji je spremila poznanjska kroatistika u suradnji Magdalene Polczynske s osječkom stilografkinjom Sanjom Jukić[229].

---

[229] Suradnja Magdalene Polcszynske s našom stilografkinjom Sanjom Jukić dovela je do sljedećega ususatvljenoga uvida IZ recepcije:
primjerice neke NAJAVE...Włodzimierz Braniecki, Dani i rock, *razgovor s Bogusławom Zielinskim*, najava programa Dani hrvatske kulture u Poznanu, Głos Wielkopolski, br. 227 (18 714), četvrtak, 29. rujna 2005.

- Hrvatska je kulturno središte ili zapad Europe?

Hrvatska se nalazi na području triju kulturno-civilizacijskih krugova. Oni se poklapaju s trima teritorijima. Sa Sredozemljem koje predstavlja Dalmacija, Srednjom Europom – Zagorje i s Balkanom – jer Slavonija, dio Hrvatske, graniči s Bosnom, balkanskim simbolom. (***)

- Uskoro ćemo se u to uvjeriti...

Možemo se još upitati i što je Poljake od ponuđenoga ponajviše zainteresiralo? Nesumnjivo je to bio koncert Bambi Molestersa, kojega je u posve neobičnom prostoru, sveučilišne filharmonijske dvorane, građene u arhitekturi baštinske bazilike, posjetilo nekoliko stotina slušatelja.

Oni su i zasebno opsežno najavljivani, a također su dignuti na zasebnu webicu jednoga od najuglednijih poljskih umjetničkih fotografa – Filipa Lepkowicza: http:// win-studio.com/photos/bambi. Osim toga, u njihovoj je najavi netko od poljskih medijskih ljudi smatrao da će biti zgodno ako se, osim REM i Walkaboutsa, ipak spomene i Balkan, međutim to je samo dovelo do naslova prikaza koncerta, dva dana kasnije kada je u *Glasu Wielkopolskom* s ushitom i s tri uskličnika istaknuto: *Nie balkanski!!!*[230]

Da, jer baš s obzirom na njezinu atraktivnost Katedra Slavenske filologije Sveučilišta Adam Mickiewicz u Poznanu, na kojoj sam pročelnik, od 2. do 5. listopada organizira u Poznanu "Dani Hrvatske kulture" u kojima će sudjelovati nekoliko desetina hrvatskih umjetnika.

- Najvažniji događaji su...

U Sveučilišnoj dvorani nastupiti će poznati surf-rock band "The Bambi Molesters". Održat će se pregled hrvatskog eksperimentalnog filma. Organiziraju se izložbe likovne umjetnosti. Naša katedra pripremila je monumentalnu antologiju "Vidjeti Hrvatsku. Panorama hrvatske kulture nakon 1990. godine", golemo djelo koje ima 740 stranica i obuhvaća tekstove osamdesetak autora. Za mene poseban značaj ima naučna konferencija "Moderna druge polovice 20. stoljeća – postmoderna. VI. Dani Ivana Slamniga&Bore Pavlovića"(***)

[230] Prema posve namjernom izboru vrlo neobičnog baziličnog mjesta (dvorana sveučilišne filharmonije) na kojem su TBM svirali nije bio posve tolerantan *Marcin Kostaszuk* premda je u naslovu svojega teksta istaknuo

U srpnju 2003. ponovno nastupaju kao predgrupa grupi R.E.M.- na tri koncerta njihove europske turneje (u Locarnu-Švicarska, Beču-Austrija i Wiesbadenu-Njemačka). Time je grupa učinila značajan doprinos popularizaciji hrvatske urbane kulture u svijetu, budući da je to prvi slučaj da je jedna hrvatska grupa nastupala ne više koncerata u sklopu svjetske turneje jednog od najvećih i najpoznatijih svjetskih rock sastava.

Nakon završenih nastupa, The Bambi Molesters neko vrijeme ponovo posvećuju svom prvom albumu, kojeg su iznova snimili dodajući mu bonus pjesme. Tzv. remake nosi naslov "Dumb Loud Hollow Twang – deluxe", i objavljen je u prosincu 2003. godine. Kao bonus, ovom izdanju je dodan i DVD dokumentarac "The Bambi Molesters Backstage Pass". Film je režirao Radislav Jovanov –

---

nama posve prihvatljiv usklik *Nebalkanski!* (*Koncert The Bambi Molesters,* Głos Wielkopolski, br. 230 (18 717), 3. listopada 2005.)
Oko 300 osoba došlo je u nedjelju navečer u Sveučilišnu dvoranu gledati grupu The Bambi Molesters*. Premda su Hrvati svirali jako dobro, najmanje 50 osoba napustilo je dvoranu za vrijeme koncerta.*
Dio gledatelja koji su vidjeli naziv "Dani Hrvatske" *očekivali su nešto više etnički, dok* The Bambi Molesters *traže inspiraciju u glazbenoj tradiciji samo ne balkanskoj nego američkoj 70-tih godina, kada je trijumfirao instrumentalni surf rock. Njegove predstavnike sjećamo se danas uglavnom zahvaljujući soundtracka, primjerice* Lively Ones *na zvučnom traku* Pulp Fiction*.*

...

Bambi Molesters nisu dugo svirali. Bilo je malo gitarskih smicalica, dosta estetskih dojmova (prekrasna basistica), divili smo se usklađenosti kvarteta. No nešto je nedostajalo – rado bih još jedanput poslušao taj bend u malom ugodnom klubu.

Gonzo, a u njemu su uvrštene snimke snimljene u vremenskom razdoblju od 1998-2003., kako one koje su zabilježile samostalne nastupe grupe, tako i one snimljene tijekom njihovih nastupa s grupom R.E.M. Ovaj DVD je na Porinu 2004. nagrađen kao najbolji video program.

Početkom 2004. godine uslijedili su nastupi u Francuskoj, od kojih je jedan bio u sklopu jednog od najvećih francuskih rock festivala, "Printemps de Bourges" u gradu Bourgesu gdje su The Bambi Molesters ponovno nastupili kao jedini predstavnici hrvatske glazbene scene. Nakon izlaska spomenutog albuma i DVD dokumentarnog filma, grupa je bila nominirana za nezavisnu hrvatsku glazbenu nagradu "Zlatna Koogla" u kategorijama najboljeg nastupa uživo i najbolje web stranice (www.thebambimolesters.com)

Uz sve spomenuto, grupa The Bambi Molesters je u proteklih deset godina nastupala i u brojnim TV i radio emisijama, a singlovi, uz pripadajuće video spotove, zauzimali su značajna mjesta na hrvatskim top listama. Uz spomenute studijske albume sudjelovala je na brojnim kompilacijskim izdanjima hrvatskih i stranih izdavačkih kuća ("For a Few Guitars More", "Rolling Stone- Rare Trax", "Smells Like Surf Spirit", "Feathers, Wood & Aluminium", "Tuberider", "Monster Party 2000", "Link Wray Tribute").

6.3. NIŠTA NEOBIČNO, INTIMNI PROSTOR
SAM, The Strange

Sredinom 2003. godine, iz prijašnjih suradnji nastaje nova grupa The Strange, u sastavu članova The Bambi Molesters i svjetski priznatog, američkog, umjetnika i producenta Chrisa Eckmana (The Walkabouts). Grupa u lipnju objavljuje album "Nights of Forgotten Films" za hrvatsku izdavačku kuću Dancing Bear. Producent albuma je Phill Brown, jedan od najznačajnijih britanskih studijskih producenta u čijoj se bogatoj karijeri nalazi i suradnja s Bobom Marleyem, grupama Led Zeppelin i Roxy Music, Robertom Palmerom, Brianom Ferryjem. Dosad nezabilježena na ovim prostorima ova hrvatsko-američka suradnja uspješno je realizirana i kroz promotivne nastupe u najvećim hrvatkim gradovima uz gostovanje Scotta McCaugheya, legendarnog glazbenika iz Seattlea, frontmena grupe Minus 5 i člana grupe R.E.M.

U ožujku 2005. albume "Nights of Forgotten Films" grupeThe Strange i "Sonic Bullets/ 13 From the Hip" The Bambi Molestersa za tržište cijele Europe objavljuje izdavačka kuća Warner Music.

6.4. PISMO, SLUŠAONICA

6.4.1. Intensity!

Intensity!

Westernovski triler je stigao u juriš, bonanza-progon, i trojka na konjima jedva odmiče, no velika skupina progonitelja širi svoju crtu, a kamera uzlijeće u polutotal. Nekoliko kratkih fokusacija na pribrane konjanike i psihološki portreti ponosa i sve humornijeg odmaka. Napokon velika skupina progonitelja ulijeće u polu klopku, a uzvratni pucnji zaustavljaju neravnopravnu sliku.

The Wedge

Juriš kojim se stiže u klizanje vrlo određenim i suženim prostorom. Brbljava mast gitarskih dubljih rafala.

Central Coast Swing

Laki i vodenasti pickupi, tanki twangyiji, i ritam podložan ustrajnosti, poludebela nizalica oblijeće i navodi na jahački razgovor. Uskoro stižemo i pitanje je iz Nepomirljivih: koliko si ubio do sad?

C Alpha E

Napeto Otvaranje blizine i havajskih lepršanja u likovima koji su blizu i pribrano traže trenutak u kojem će uzletjeti. Prehlađeni metal usitnjeno surfira zapletom vožnje oko obalnih cesta na kojima traje zamjena dobrih i loših.

Bikini Machines

Vrtuljak na plaži, lunapark, djeca, psi skaču i trče za bačenim predmetima. Nitko nije zabrinut, čak ni čuvari plaže. More u pozadini na kratko podsjeća zašto su tu, ali ništa, sve je prezabavno.

Tempted

Bruj plesnih koraka, debele kapi u usporenom kotrljanju nekim meditativnim tijelom, svakako zatim ljubav, tangente ovješenog pa zategnutog tanga. Proslava višedesetljetne-godišnjice maturalne večeri. Zamišljeno gledanje prokleto presporih valova.

Napuljska Gitara

U njihovu opusu – brbljuština, zabavnjak za svatovske okolnosti, žrtva pučkogitarsko-romanolatinske erudicije. Vjerojatno se Band, odmarajući se, smješka dok izvodi tu stvar, skoro festivalski nepodnošljivo zvrkavu, olakih nota, za to vrijeme čistači metu pozornicu, tehničari donose nove gitare, publika priča o koncertu koji bi trebao uslijediti. Stvar bi izvukao, digao u nebo – samo Ivo Robić!

Avalanche

Jahati na opakom snježnom valu, masnijim bojama fokusirati tragičnoga rajdera, širiti i sužavati kadar, a sve sad.

Golden Spike

Uvjeravati, trajati kroz gitarski, no zapravo kranski juriš naglih smjena iz šapata na uho do opomene iz neobično izoštrena stražnjeg plana. Nagle se smjene striktno pogađaju pickupima, polako, pouzdanošću razmjene mladih i iskusnih bljesaka, a ne srljanjem.

High Wall

Ne dirajte crve u mojoj glavi, jednoga dana će izaći sami, svirali su i pjevali *No passaran*, mirno jahali pod dubokom vodom. Izlijetali su pred nemoguće, svijet će netko opet razarati, more će se utopiti u atomskoj noći…, rezignirano su podsjećali da slika ima biti nekako nepretenciozno, nesitničavo filigranska. Nešto prijeteće ionako nadolazi.

Chase

Đipsi frka s bowie noževima i kruženjem oko upozoravajućeg zaustavljanja na svjetlucavim detaljima. Smijeh, pomalo neprirodan, ali u zvuku nastupa precizan i definitivan, svađu briše okus vlage, slano, more tijela istječe i juri u plićak.

Invasion Of The Reverb Snatchers

U nejasnom obrisu, americanom približenom na kratko, netko pravi nizove kolutova u najplićem dijelu prostora. Zatim stoj na rukama, utrka s nadolazećim lažnjacima, koji nas kopiraju.

Sweet Spot

Dobro je, dobro je, sve je sada dobro, možemo dugo šaptati nježne riječi, točnije rečeno šutjeti s razumijevanjem, pričati uglavnom gluposti na svim jezicima koji nam čine dobro. Gledaj: glas mi se javi, ponavlja se, vidiš kako je sve to blizu, nemoj plakati, znam što si mi poklonio, rondo nas miluje: u kadulji.

Latinia

Puko nam je film, prijetnje su predugo trajale, pa čovječe sjebat ćemo ih, oni su ništa, nema nikog, oni su ništa, kažem ti, samo idemo, tamo je ta dubina i to je naša snaga, naš plićak, naša plaža, naš ponos, puno i nisko nebo. Vidiš, vidiš, sve ovo sad je naše kao nešto što je ponovno i iskreno jeca, pa nije, čovječe, plač neki bed, plač je naša sigurnost, plač je napunio to puno i nisko nebo. Dahće nam pogled u nekom staloženom snimku s ramena, pogled pun bistre magle ponosnih suza. Ma čovječe, plač je naša sigurnost, plač je napunio to puno i nisko nebo, majke mi! Čovječe, sjebat ćemo ih! Makar se i predali.

Glider

(prostor za čitateljev i slušateljev dopis[231])

[231] Molim, javite na *grem@ffos.hr*

7. ZAKLJUČAK

7.1.

Sisak. još od kraja sedamdesetih na svojoj estetskoj obali ima nemirnu i nedostatno upotrebljavanu, uzbudljivu harmsovsku Dasku*. No, kada je krajem devedesetih grad zapljusnuo i val visoko estetskoga pisma Kvirinovih nagrađenika, a praćen uzdignutim dolaskom* Riječi*, uz urednikovanje Slavka Jendrička – neobičnih je četvero u crnim, a ponekad i ljubičastim košuljama – dotada uglavnom viđanih na svakoj, nažalost već dvadesetak godina sve pustijoj, novoj kinorepertoarnoj projekciji friških filmova – vidjelo da se tu više nema što čekati, a niti pričati – uzelo instrumente u ruke i šutke – zakratko se samo pogledaše – posnimalo sve što je još nedostajalo. Surf. Gitarizam, iz sve komunikativne snage. Zajahali su val i poplavili Savu Galdovo.*

I dalje su mogli uglavnom snimateljski emtirati, a kada su progovorili, bilo im je to čudno, baš kao i primateljima. The Strange.

7.2.

Od kada je, prije više od pola stoljeća, r'n'r pobjegao iz rodilišta, nošen na radio valovima, jahači su uskakali na pozornice na svim mogućim stranama, svugdje gdje je val stizao. Koji njegov žanr može, stoga, biti neobičan i gdje? Samo je pitanje dobrih prijemnika i ljudi koji najčešće ne pričaju puno, ali imaju toliko toga uputiti Drugom. Umno-

žak prijamnog vala, njegova relejna brzina, difuzija koja ne poznaje original osim na što umnoženijem mjestu pismenog i osjetljivog Primatelja, ovjerili su vrhunski proširenu i neusporedivo poštenu demokraciju usprkos, a i unatoč i te kako štovanu Autoritetu, Svetom Trojstvu: Gitara, Bas i Bubnjevi.

Punk je uveo Neznanje sviranja, novo i, stoga, kratko održavanje minimuma skladbene konstitucije gdje se vratilo snažno uzbuđenje jer je trebalo izdržati snaći se u tim brzacima i jer su danima, kako će mnogi i priznati, neuspješno pokušavali odsvirati *Smoke On The Water*, pa su na neki način odustali i smanjili broj akorda ili čega već.

U svoj toj pričici kritičarska sociologija je desetljećima dominirala, raskrinkavajući novce i neokolonijalizam, ukazujući na ove ili one punktove iz kojih neki od žanrova najpouzdanije stižu, uz profit koji se navodno šulja i tim samouvjereno beskompromisnim prostorom. Najteže je pratiti loše sudbine rockera, također sada i umrlu ideju smrti rocka nakon izlaska iz teenagerstva, a tko je potpisao loš ugovor i za koga i tada bio zlorabljen sa četrdeset albuma koje mora nasnimati s premalo love, to je ta zrcalna sudbina iz svakojutarnjega pogleda i njihovih Primatelja. Neki su i ostarili, nisu potpisali loše ugovore, imaju milijune što dolara, a što i slušatelja, a svirka im je i dalje *E pa što!*

8. LITERATURA

1.

Barthes, Roland. *Fragmenti ljubavnog diskursa*. Zagreb: Pelago, 2007.

Barthes, Roland. *Užitak u tekstu*. *Varijacije u pismu*. Zagreb: Meandar, 2004.

Baudrillard, Jean. *Moda ili čarolija koda*. U: *Moda, Povijest sociologija i teorija mode*. Zagreb: Školska knjiga, 2002., str. 191-204.

Beker, Miroslav. *Semiotika književnosti*. Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu, Zagreb 1991.

Calinescu, Matei. *Lica moderniteta*, Stvarnost. Zagreb 1988.

Flaker, Aleksandar: *O globalizaciji prostora hrvatske književnosti*. U: Čovjek, prostor, vrijeme. Zagreb: Disput, 2006., str. 231-247.

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

Grosz, Elizabeth. *Tijelo kao subjekt*. Tvrđa 1-2 (2006), str. 209-226.

Kemper, Peter. *Bijeg unaprijed ili pobjeda prisnoga?* U: Postmoderna ili borba za budućnost. Zagreb: AC, 1993., str. 257-270

Kravar, Zoran. *Lirska pjesma*. U: *Uvod u književnost*. Zagreb: Globus, 1986., str. 379-412.

Lobanova, Marina. *Glazbeni stilovi i žanrovi 20. stoljeća*; *sub specie ludi*, u: Ludizam: zagrebački pojmovnik kulture 20. stoljeća. Zagreb: ZZK / Slon, 1996., str. 65-76

Lukač, Stjepan. *Povijesni prijevod*. Riječ br.II. (1997), Budimpešta 1997., str. 104-105.

Lukač, Stjepan. *Prilog hrvatskoj vizualnoj poeziji Ladislaus Simandi* (1655. – 1715.). U: *Medij hrvatske književnosti.* Zagreb: Altagama, 2004., str. 95-106.

Marjanić, Suzana. *Antropornografija ili životinja kao skopofilijski i seksualni predmet*. U: *Kulturni bestijarij*. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku/Hrvatska sveučilišna naklada, 2007., str. 757-782

Orcsik, Roland. *Bože, sjećaš li se ičega?*. U: *Nasza środkowoeuropejska ars combinatoria*. Wydawnictwo naukowe, Poznań 2007., str. 299-308.

Perrot, Philippe. *Žensko tijelo*. Tvrđa 1-2 (2006), str. 273-276.

Peterlić, Ante. *Osnove teorije filma*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb 2001.

Turković, Hrvoje. *Funkcija stilističkih otklona*, U: *Os lamnigu – drugi*. Zbornik izabranih radova triju saziva međunarodnog znanstvenog skupa Modernitet druge polovice dvadesetoga stoljeća, Ivan Slamnig – Boro Pavlović, postmodernitet. Osijek/Poznań: Filozofski fakultet Osijek/Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Katedra Filologii Slowianskiej, 2006., str. 359-387.

Užarević, Josip. *Kompozicija lirske pjesme*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu, 1991.

Virág, Zoltán. *Odnosi i glasovi u tranziciji.* Osijek: Matica hrvatska, Ogranak Osijek, 2007.

Volli, Ugo. *Pornografija i pornokič*. U: Dorfles, Gillo. Kič. Antologija lošeg ukusa. Golden marketing, Zagreb 1997., str. 222-251.

Zlydneva, Natalija: *Tijelo u avangardnim igrama*, u: Ludizam: zagrebački pojmovnik kulture 20. stoljeća, ZZK / Slon, Zagreb, 1996., str. 77-83.

2.

Sablić-Tomić, Helena – Rem, Goran. *Đakovačka čitanka, Puut nebeski*, Gradsko poglavarstvo Đakova, Turistička zajednica grada Đakova i MH, Đakovo 2000.

Tomasović, Mirko. Slike iz povijesti hrvatske književnosti, Mala biblioteka MH, Zagreb 1994.

Hrvatska opća enciklopedija, svezak V., Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb 2003.

3.

Benčić, Tea. *Pjesma u prozi* /doktorski rad/, Zagreb 1997.

Bogner, Ivo. *Pripovjedač Ivan Kozarac*, u Književni prikazi, Osijek 1987.

Compagnon, Antoine. *Demon teorije*. Zagreb: AGM, 2007.

Donat, Branimir. *Signativnost antologija i pojava pjesme u prozi u suvremenom hrvatskom pjesništvu*, Kritika br. 4, Zagreb 1969.

Flaker, Aleksandar. *Umjetnička proza*, /Škreb-Stamać, Uvod u književnost, Zagreb 1986.

Johnson, Peter. *Introduction*, The Prose Poem, Vol. 1., Providence 1992.

Kozarac, Ivan. *Izabrana djela*, Zagreb 1942.

Mrkonjić, Zvonimir. *Suvremeno hrvatsko pjesništvo*, *I-II*, Zagreb 1972.

Pejaković, Hrvoje. *Predgovor*, Naša ljubavnica tlapnja, /Zvonimir Mrkonjić, Hrvoje Pejaković, Andriana Škunca/, Zagreb 1992.

Slownik terminow literackih, Wroclaw, Warszawa, Krakow 1998.

Zlatko Tomičić, *Sedam decenija hrvatske pjesme u prozi*, /Antologija hrvatskih pjesama u prozi/ Zagreb 1958.

www.hombrezone.com

www.thebambimolesters.com

http://win-studio.com/photos/bambi. (Filip Lepkowicz)

9. KAZALO IMENA

A

Albini, Srećko 139
Alebić, Josip 213
Andrić, Stanko 104
Andrilović, Vlado 102, 104
Astronauti 224

B

Babić, Franjo 79, 85
Bagić, Krešimir 147, 189
Baka, Istvan 13
Baker, Mickey 226
Balentović, Ivo 79, 100, 162
Ballae, Zsófia 13
Baraković, Juraj 65
Baričević, Ivica 235
Barthes, Rolland 21, 27
Batušić, Nikola 124
Baudelaire, Charles 151, 152, 153
Baudrillard, Jean 33
Baxter, Les 226
Beethoven, Ludwig van 120
Bekavac, Luka 222
Beker, Miroslav 29
Benčić, Tea 153, 156, 159
Benešić, Julije 127
Berlioz, Hector 120, 121
Bertrand, Aloysius 152, 153
Bijuković, Mirta 98
Binički, Staša 123
Blažek, Pavle 81
Blažetin, Stjepan 9, 13, 14, 15, 16, 18, 24, 93, 104
Boban, Vjekoslav 176
Bogišić, Rafo 92
Bogner, Ivo 101, 150, 166, 167
Bogner, Josip 100, 149, 162, 166
Bogner Šaban, Antonija 158
Bolcs, Matilda 16
Borojević, Nebojša 214
Brahms, Grieg 121, 129
Brooks, Ed 235
Brown, Phill 243
Buck, Peter 235
Bušić, Ivan 104
Bušić, Julien 94
Butler, Judith 21, 26, 45, 46, 110, 111
Byron, George Gordon 122

C

Călinescu, Matei 35
Canić, Josip 125-139
Chateubriand, François-Rene 152
Chrome Cramps 232
Compagnon, Antoine 112
Cukerić, Edi 235
Curti, Lidia 343

Č

Čegec, Branko 7, 9, 11, 13, 24, 28, 173, 174, 176-184, 186-193, 195, 196, 199, 201-203, 205, 206, 208, 209, 209, 235
Čerina, Vladimir 158, 161
Čoko, Igor 224
Čorkalo, Katica 15, 79, 101, 149, 163, 166

Ć

Ćosić-Bukvin, Ivica 98, 102
Ćurić, Mirko 79

D

Dale, Dick 224
Dénes Orbán, János 13, 14
Detoni, Dubravko 27
Detoni-Dujmić, Dunja 84
Dežman, Ivan 157
Di Lasso, Orlando 134, 137
DJ Phil Dirt 230
Donat, Branimir 159, 167, 175
Dorfles, Gillo 31
Dragojević, Danijel 28
Drach, Vanja 100
Draženović, Rajmund 151
Dujmović, Stjepan 10
Duncan, Isadora 120, 121
Dunđerović, Tihomir 8, 104
Dürr, Oskar 162
Dvořáko, Antonin 137

DŽ

Džakula, Franjo 104

E

Eckman, Chris 216, 227, 228, 235, 243
Eisenhuth, Đuro 123, 142
Eisner, Will 127
Ergović, Mata 100
Erić, Željko 104
Erl, Vera 79, 86

F

Fabrio, Nedjeljko 147

Faktor, Ivan 10, 212, 213, 219, 220, 238
Faller, Nikola 123
Faludy, György 13, 14
Fenyvesi, Otto 13, 19
Ferry, Brian 243
Flaker, Aleksandar 110, 151
Flaming Sideburns 233
Foretić, Dalibor 99
Foucault, Michel 21, 26, 45, 111
Friedrich, Hugo 160
Frye, Northrop 20
Furlan Zaborac, Lada 220, 229, 232

G

Galović, Đuka 90
Gardaš, Anto 81
Gems, Jonathan 233
Gjalski, Ksaver Šandor 83, 142
Gjerek, Maja 8, 11, 13, 14, 26
Glišić, Milovan 123
Gordon, Kim 232
Gotovac, Tom 238
Gregurević, Ivo 100
Grgašević, Jaša 162
Grgurovac, Martin 80, 86, 92, 102
Grieg, Edvard 137
Grigić, Ivan 103
Grosz, Elizabeth 34
Gundulić, Ivan 116

H

Hale, Terry Lee 235
Ham, Sanda 159
Handke, Peter 198
Hanžeković, Mate 104
Harambašić, August 118
Harms, Danil 214
Hayes, Isaac 234
Helmholtz, Hermann 134
Hocke, Gustav René 176
Horvat, Timea 13, 14, 16
Hucbald de Saint-Amand 134
Hugo, Victor 141
Hummel, Ivan Nepomuk 138
Huysmans, Joris-Karl 141

I

Ivakić, Joza 102, 161
Ivšić, Radovan 176

J

Jakšić, Anto 80
Janković, Matej 98, 101
Janković, Slavko 102
Jelčić, Dubravko 149,163-165
Jelinek Beli, Franjo 94, 100

Jelovšek Teharski, Vladimir 155
Jelušić, Božica 92
Jendričko, Slavko 248
Johnson, Peter 151
Jones, Quincy 226
Joyce, James 116, 117
Jovanov-Gonzo, Radislav 226, 241
Jukić, Sanja 11, 239
Juzbašić, Ferdo 84, 102

K

Kamov, Janko Polić 164
Kanižlić, Antun 84, 102, 113
Katančić, Matija Petar 65, 84
Kemper, Peter 107
Kladarić, Antun 79
Klaić, Vjekoslav 120
Knežević, Branka 8, 28
Kolibaš, Darko 192
Kollár, Arpad 8, 11, 14, 29, 31, 33
Kopfermann, Tomas 177
Kostaszuk, Martin 240
Kostkiewicz, Teresa 152
Kovács, András Ferenc 13
Kovač, Ante 84, 90, 100, 101 102
Kovačić, Ante 164
Kovačić, Matija 80
Kovačić, Vladimir 78, 79, 102, 103, 162
Kozarac, Ivan 7, 9, 75, 81, 84, 102, 104, 113, 143, 149, 150, 153, 154-170
Kozarac, Josip 81, 83, 84, 86, 102, 107, 108, 109, 110, 142, 143, 145, 147, 148, 155
Kranjčević, Silvije Strahimir 42, 43, 152, 165
Kravar, Zoran 25
Krleža, Miroslav 151, 212
Kugler, Štef pl. 123
Kusik, Vladimir 213
Kušan, Vladislav 190
Kvirin, 212, 248

L

Lacan, Jacques 46
Ladik, Katalin 13, 47
Lanczkor, Gábor 8, 11, 14, 29, 32
Led Zeppelin 225, 243
Lepkowicz, Filip 240
Lešnjaković, Senio 87
Leustek, Josip 132
Lévi-Strauss, Claude 47
Lobanova, Marina 106
Lovretić, Josip 81, 100, 102
Lukač, Stjepan 15, 16, 18, 19, 93

Lyman, Arthur 226

M

Mađer, Miroslav 79, 185
Mađer, Miroslav Slavko 85, 92, 101, 103, 163, 175
Majakovski, Vladimir 214
Majdenić, Valentina 98
Maković, Zvonko 39, 175, 192, 198, 199
Maleš, Branko 7, 13, 14, 15, 24, 47, 175, 176, 177, 182, 183, 192, 216, 217, 255
Man or Astronom? 232
Mandić, Mato 78, 103
Mann, Jolán 19
Mann, Manfred 120
Manojlović, Sonja 185
Marchetti, Giuseppe 132
Maričić, Miro 83
Marijanović, Stanislav 82
Marjanić, Suzana 31
Marjanović, Milan 112
Markasović, Vlasta 8, 13, 101, 104
Martinez, Speedo 235
Marulić, Marko 116
Mataković, Joza 89
Mataković, Juraj 239
Matanović, Julijana 107, 108, 142, 147, 158
Matić, Andrija 98, 101
Matoš, Antun Gustav 7, 9, 105-114, 116-117, 119-120, 122, 124, 126-140, 142, 146, 147, 255
Mažuranić, Fran 151, 155
McCoughey, Scott 227, 228, 243
Medve, Zoltan 18
Melvinger, Jasna 9, 13, 93, 103
Mesinger, Bogdan 90
Merzel, Mladen 214
Michelet, Jules 141
Mickiewicz, Adam 240
Mihalić, Slavko 14
Mikolčević, Slavko 87, 88
Miković, Milovan 79
Milčinović, Adela 162
Mirković, Josip 102, 104
Mitrinović, Dimitrije 138
Monk, Thelonius 234
Morricone, Ennio 228
Morrison, Jimm Douglas 12, 13, 14
Mozart, Wolfgang Amadeus 131
Mraović, Simo 176
Mrkonjić, Zvonimir 150, 153, 156, 159
Mrožek, Slawomir 214

N

Nagulov, Franjo 11, 14, 36
Nazor, Vladimir 112, 113
Nemec, Krešimir 158
Nerina Sibila, Iva 215
Nietzsche, Friedrich 46
Novljaković, Jasmin 221

O

Oertl, Ivan 123
Ogrizović, Bogdan 125
Okrugić, Ilija 8, 13, 15, 75, 76, 78, 84, 85, 99, 146
Oraić Tolić, Dubravka 88, 109
Orcsik, Roland 8, 11, 14, 19, 29, 34, 35

P

Paderewski, Ignacy Jan 121
Palmer, Robert 243
Pandžić, Kornelija 13
Pannonius, Janus 76
Parmačević, Stjepan 162
Parti Nagy, Lajos 13, 19
Pauzina, Ljubomir 176
Pavičić, Dalibor 228, 229, 231, 237
Pavletić, Vlatko 114
Pavlović, Boro 8, 13, 17, 19, 75, 79, 82, 102, 106, 107, 108, 109, 111, 112, 113, 114, 116, 117, 118, 140, 146, 175, 176, 179, 209, 214, 215, 240
Pavošević, Goran 221, 222, 227, 228
Peakić-Mikuljan Marija 81, 84, 86, 103
Pejaković, Hrvoje 149, 150, 152, 153, 156, 157, 159
Perrot, Philippe 26, 29
Peterlić, Ante 16, 17, 32, 46
Petković, Nikica 176
Petri, György 13
Pieniążek Marković, Kristina 25, 190, 238
Pilinszky, János 19
Plazibat, Marinko 8, 77, 90, 102
Polczynska, Magdalena 239
Popper, David 123
Potuček, Martin 142
Prosperov Novak, Slobodan 177
Protić, Kosta 123

R

Radaković, Zorica 13, 14, 215

Radauš, Vanja 15, 102, 103
Radić, Damir 10, 212, 218, 219, 222
Radman, Branko 88
Radmilović, Marijana 13, 14
Radnóti, Miklós 8, 11, 12, 13, 14, 15, 24
Reljković, Matija Antun 109, 113
Rem, Goran 106, 110, 179, 183, 187, 191
Rem, Vladimir 13, 15, 83, 92, 101, 103, 105, 106, 109, 110, 163
Rešicki, Delimir 150, 158, 161, 168
Riffaterre, Michael 29
Rišner, Vlasta 159
Ritter Vitezović, Pavao 116
Robić, Ivo 245
Robotić, Martin 101
Roda Roda 93
Rogić Nehajev, Ivan 8, 13, 14, 27, 42, 43, 44, 45, 108, 215
Roxy Music 243
Ruskin, John 141
R.E.M.

S

Sablić-Tomić, Helena 101, 106, 110
Schumann, Robert 122
Scoti, Jacomo 94
Septica 221
Sever, Josip 175, 176
Shakespeare, William 120
Simandi, Ladislav 19
Simons, Ernst 93
Slamnig, Ivan 8, 13, 17, 28, 47, 184, 188, 192, 215, 240
Slawinski, Janus 152
Slijepčević, Branka 215
Smajić, Antun 79
Sonic Bullets 226
Staiger, Emil 167
Stamać, Ante 151
Starčević, Ante 116
Stošić, Josip 175, 176, 192
Stublić, Jura 47, 198
Stjepanović, Zvonimir 104
Stojević, Milorad 13, 14, 92, 175, 188, 215
Strčić, Mirjana 92
Suchý, Jaroslav 122
Sušac, Marijan 213

Š

Šalgo, Judita 47
Šalić, Tomislav 101
Šenoa, August 83, 116, 141
Šestić, Jakša 98
Šimić, Antun Branko 8, 11, 12, 13, 14, 22, 24, 43

Šimunić, Katja 215
Škreb, Zdenko 151
Škunca, Adriana 150, 153
Šljivarić, Aleksandar 154, 161, 162
Šop, Nikola 13
Šovagović, Fabijan 86, 87
Šubić Zrinski, Nikola 127
Šundalić, Antun 88
Švagelj, Dionizije 15, 101, 150, 161, 167
Švel-Gamiršek, Mara 76, 79, 84, 90, 101, 104

T

Tadijanović, Dragutin 100, 117, 140, 150, 152, 154, 160, 161, 167
The Bambi Molesters 7, 10, 211, 216, 218, 220, 224-230, 232-237, 239-244
The Cramps 232, 234
The Ramones 175
The Rolling Stones 209
The Sonics 234
The Strange 211, 216, 222, 227-229, 243, 248
Tkalčić, Ivica i Jurica 123
Tolnai, Ottó 13
Tomičić, Zlatko 102, 152, 155-157, 163
Tomić, Marina 14
Tomljanović, Dinko 225, 229, 231
Tommaseo, Niccolò 151
Tordinac, Juraj 7, 8, 11, 13, 20, 21, 49-51, 54-58, 61, 64, 68, 69, 72, 73
Tordinac, Nikola 104
Trashman 224
Turgenjev, Ivan Sergejevič 151
Turković, Hrvoje 71,31

U

Ujević, Tin 7, 12, 13, 14, 28, 37, 47, 155, 185, 203, 255
Užarević, Josip 17, 20, 22, 26, 27, 147

V

Valent, Milko 13, 14
Varjačić, Žiga 141
Varnica, Pavao 103
Verdi, Giuseppe 131
Veselinović, Janko 123
Virág, Zoltán 18
Visković, Velimir 158
Vladović, Borben 8, 28, 38, 215
Vojnić Purčar, Petko 93
Volli, Ugo 31, 34
Vukelić, Vilma 93

Vuković, Vladimir 212
Vunak, Vladimir 176

W

Wagner, Richard 121
Walkabauts 228, 235, 240, 243
Walker, Scott 226
Wenders, Wim 195
Wölfflin, Heinrich 160

Y

Young, Neil 228

Z

Zaborac, Hrvoje 229
Zagorac, Ljiljana 215
Zajc, Ivan pl. 136
Zieliński, Bogusław 238, 239
Zlydneva, Natalija 109

Ž

Žanić, Dragutin Karla 101
Županović, Lovre 124

10. Summary

Body and Text is a manuscript that brings forward the ways in which the scope of the body appears before the textual destiny guided by a certain poetics. Furthermore, it discusses to what extent and in which ways the very state of corporality is moved and projected. From the romantic to the Modern, and then to modernistic and postmodern body, from the opus-like body of the symbolic compartmentalizer of romanticism found in Juraj Tordinac, to the instrument-like platform-setter of all Croatian modernism of the 20th century Antun Gustav Matoš, then a zombie-lyric poet in the body of poetry in prose by Ivan Kozarac, to the golden thoughts of Tin Ujević in a dialogue with Branko Maleš, or the corpus-like body of the regional literature created by *Šokci*. Finally, overstrained modernity is relaxed in Čegec's concretion and in the eloquent averbal text body of the surf strategy by The Bambi Molesters